

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura



Rubí Carreño Bolívar
Catalina Forttes Zalaquett
Ainhoa Vásquez Mejías
EDITORAS

NÚMERO ESPECIAL

tl *t*
in
as

Adiós a las armas
Despatriarcar América desde la cultura



Rubí Carreño Bolívar
Catalina Forttes Zalaquett
Ainhoa Vázquez Mejías
Editoras

Adiós a las armas. Despatriarcar América desde la cultura

Número especial de Taller de Letras

Imagen de portada: Mural homenaje a Víctor Jara y Jorge González de Jonathan “Seco” Sánchez.

Diseño de portada e interior: Catalina Gallardo

Directora

Mía Rubí Carreño Bolívar. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Comité editorial

Danilo Santos. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. Subdirector.

Macarena Areco. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Pía Gutiérrez. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Equipo de dirección y producción editorial

Catalina Gallardo. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Francisco García Mendoza. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Berenice Ramos Romero. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Domingo Navarro. Representante de Bibliotecas UC.

Comité científico

María Nieves Alonso, Universidad de Concepción.

Daniel Balderston, University of Pittsburgh.

Rodrigo Cánovas, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Luis Cárcamo-Huechante University of Texas at Austin.

Luis Correa-Díaz, The University of Georgia.

Diamela Eltit, Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University.

Javier Guerrero, Princeton University.

Yuri Herrera, Tulane University.

Gwen Kirkpatrick, Georgetown University.

Francisca Noguero, Universidad de Salamanca.

Julio Ortega, Brown University.

Grínor Rojo, Universidad de Chile.

Andrés Prieto, Boulder, Colorado University.

Contacto

Taller de Letras

Departamento de Literatura

Facultad de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile Campus San Joaquín

Av. Vicuña Mackenna 4860, Macul Santiago de Chile

Teléfono: (56-2) 2354 7903 www.uc.cl/letras [tallerdeletras.letras.uc.cl](mailto:letras@uc.cl)

letras@uc.cl

Taller de Letras recibe el apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Vicerrectoría de Comunicaciones y Asuntos Públicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Adiós a las armas: despatriarcar América desde la cultura es un número especial de *Taller de Letras* de la Pontificia Universidad Católica y de *Tintas*, revista de la Universidad de Milán. Este número persigue fortalecer los lazos académicos y de amistad entre publicaciones de distintas latitudes, pensamos que el trabajo académico colaborativo favorece la amplitud en los criterios; la apertura hacia nuevos públicos lectores y de autoras y autores, como también alienta la idea de una comunidad diversa reunida en torno a la literatura latinoamericana, que es uno de los objetivos de nuestras revistas, que este inicio sea fructífero.

RUBÍ CARREÑO
Taller de Letras

tl

DANILO MANERA
Tintas

t
in
as

ÍNDICE

Adiós a las armas. Despatriarcar América desde la cultura

INTRODUCCIÓN

«Las armas y las letras»

Rubí Carreño Bolívar 7

PARTE I Dale con el látigo. Música popular y masculinidades

«Con tinta sangre del corazón»

Javier Guerrero 15

«Masculinidades en el rap. Por una construcción del rap chileno actual»

Germán Alcalde 42

«Reggaetón, trap y masculinidades: dinámicas sociales al ritmo del perreo combativo en Puerto Rico»

R. Sánchez-Rivera 57

«El músico errante: masculinidades de artistas»

Rubí Carreño Bolívar 71

PARTE II El patrón del mal: subjetividades criminales

«Sensibles machos narcos: deconstrucción de masculinidades en las narcoseries de Chava Cartas y Mauricio Cruz»

Ainhoa Vásquez Mejías 87

«Masculinidades, emociones y crimen en la narrativa policial argentina»

Mirian Pino 103

«Masculinidades monstruosas. Narcocultura, narcoviolenencia y sicariato en el México contemporáneo»

Vladimir Guerrero Heredia 119

PARTE III Juventudes y visualidades

«Sobrevivir la megalópolis: adolescentes, masculinidad y medios en la novela de iniciación latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX» Catalina Forttes Zalaquett	133
«Género y poshumanismo en la novela gráfica chilena y argentina» Joanna Page	154
«Masculinidades que posan: dandismo, disidencia sexual y homofobia en la crónica modernista» Juan Pablo Sutherland	173
«Narrar la escuela: masculinidades y movimiento estudiantil en <i>Al sur de la Alameda</i> » Dámaso Rabanal Gatica	183

PARTE IV Los hombres sí lloran: masculinidades y vulnerabilidad

«Yo, macho» Alejandro Almazán	196
«Elegía» Germán Alcalde	212
«*» José Miguel Herbozo	214
«Miedos» Joaquín Miranda	216
«La carta como experiencia de escritura académica no convencional» Marcus Salinas	218

EPÍLOGO

«Más allá del hombre nuevo: despatriarcar el siglo XXI» Catalina Forttes Zalaquett	222
---	-----

Las armas y las letras

Rubí Carreño Bolívar
Pontificia Universidad Católica de Chile
rcarrenb@uc.cl

*His helmet now shall make a hive for bees
Su casco ahora será una colmena para las Abejas*

«A Farewell to Arms»
George Peele

Adiós a las armas es el deseo de todos aquellos que han conocido la guerra. Lo dicen así, los “hombres de palabra” como George Peele (1556-1596), autor de este verso, y Ernest Hemingway, quien lo transmitió desde las guerras del siglo xx hasta nuestro tiempo. En la diatriba cervantina sobre las armas y las letras, solo estas últimas pudieron dar una nueva vida a un prisionero que perdió su mano en la batalla equivocada. Solo quienes no han visto un cuerpo, un amor, una cultura mutilada creen que la guerra es un juego de valientes, que morder el polvo es cosa de machos y que la sangre y el fuego, son la única forma de escribir un párrafo en la historia. El que a hierro mata y el que a hierro muere no son los únicos actores presentes en un conflicto bélico. Al medio permanecen los ancianos, los niños y las mujeres, estas últimas criando y cuidando a quienes quedaron como esquilas después de la batalla. El patriarcado imperial agrade en primera instancia a las mujeres y a los niños, a los que considera una posesión de los hombres. Violar, secuestrar y asesinar mujeres son armas certeras que dejan al nombrado enemigo sin las que cocinan, las que cuidan, curan y apoyan cada paso, con sus pasos. Con esto, no solo devastan el corazón del otro, también quiebran su economía. Octavio Paz y César Vallejo nos han mostrado a los latinoamericanos el triunfo inesperado y cierto de la vida en el contexto de múltiples violencias imperiales sucedidas en olas de terror y espanto. Antes y ahora, la rama de olivo y el yelmo de hierro compiten por estar en la cabeza de los seres humanos. Convivimos, quienes vemos en el exterminio de la vida en el planeta nuestro mayor problema, con quienes conciben el exterminio como una solución (final) a los problemas.

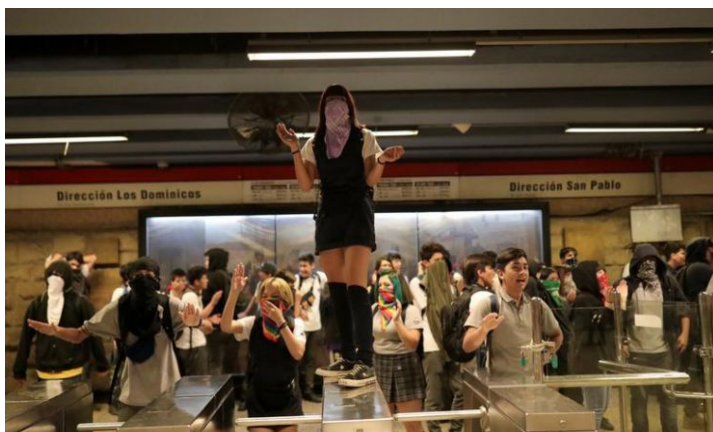
El *Make love not war* de los años sesenta norteamericanos tuvo un correlato cosureño en el “Todos juntos” de Los Jaivas, en “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara y en “¿A dónde vas soldado?” de Rolando Alarcón. Los años sesenta intentaron cambiar “el valiente soldado” del Himno Nacional chileno por uno que volvía al seno de lo privado con las mujeres haciendo el amor y no la guerra. Los setenta trajeron con brutalidad la bota militar en alianza con el capital y cortaron no

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

solo el pelo y la barba de los hippies y los comunistas. Se impuso la masculinidad del “Chicago boy”, un sujeto liberal en lo económico, conservador en lo valórico (Olavarría) que traía a escena los saberes del neoliberalismo al latifundio chileno. De esta alianza entre soldados y capital resultó un sistema que ejerce su poder hasta hoy día en áreas biopolíticas determinantes para la sociedad como son la salud, la educación, el sistema de pensiones y el medioambiente.

El estallido social y movimientos populares de octubre del 2019 fueron iniciados por estudiantes secundarios que se organizaron para evadir masivamente el cobro del metro. Estos cuerpos condenados a pasar sentados, escribiendo y obedeciendo casi toda su infancia y juventud, mostraron libertad y gracia al saltar los torniquetes de la cobranza. Fueron gacelas azules en estampida autoconvocada. La evasión desafiaba un sistema estatal y social centrado en el abuso económico y en el entendimiento del cuerpo como un “recurso” que se puede explotar laboralmente; al que se le piden constantes sacrificios; que debe pagar por derechos como la salud y el cuidado en la vejez; competir por bienes como la educación y al que se reprime desde la infancia. “Mi vida no es tu negocio”, rezaba uno de los carteles en una de las numerosas marchas de octubre 2019. En ese cartel se sintetiza toda la herencia colonial, patriarcal y neoliberal en Chile. La evasión del metro, fue la invitación a saltarse al capital y sus cepos.

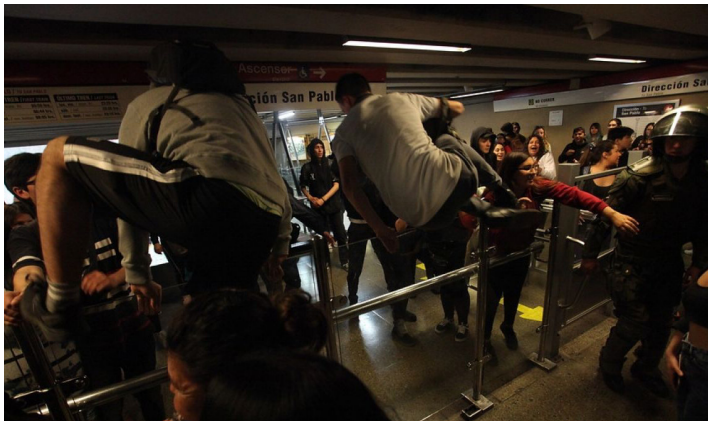


Secundarios evadiendo torniquetes.

Fotografía del metro de Santiago durante las jornadas de movilización en octubre 2019.

En los últimos años, han sido, fundamentalmente, mapuches y los, las y les estudiantes chilenos quienes se han opuesto a la mercantilización de los cuerpos. Hay un *continuum* entre la Revolución Pingüina del 2005 y del 2011; Mayo feminista del 2018; las marchas por el asesinato de Camilo Catrillanca en Noviembre del 2018 –que hace por primera vez en la historia de Chile, me parece, de la represión a los mapuche, un tema nacional– y este Octubre del 2019 recién pasado. A este *continuum*

de escolares se sumaron también ancianos, enfermos, cesantes, dueñas de casa y sociedad en su conjunto que elegía como iconos de resistencia cultural a cantantes como Víctor Jara y Jorge González, y que entonaba masivamente “El pueblo Unido” (Ortega), “El derecho de vivir en paz” y “El baile de los que sobran”, verdaderos himnos, expresión de los deseos y motivaciones desde la primera línea hasta la última. También surgieron héroes populares como Nalcaman (hombre cuyo traje estaba formado con nalcas, un vegetal silvestre del sur de Chile), Pareman (guerrero armado con un disco pare), el perro Matapacos, un mestizo negro, sin dueño, vestido elegantemente con pañuelo rojo-capucha, que acompañó a los estudiantes de la USACH durante las protestas estudiantiles de 2011 y que, pese a fallecer en 2017, se convirtió en un importante símbolo en los movimientos de octubre 2019. La revolución es, entonces, feminista, mapuche, animalista y vegetal, y le pone un disco pare a la plata y el plomo como valores sociales hegemónicos.



Secundarios evadiendo torniquetes.

Fotografía del metro de Santiago durante las jornadas de movilización en octubre 2019.

La presencia de fuerzas especiales en colegios de hombres, la persecución y asesinato de jóvenes mapuche, el toque de queda para menores de edad en algunas comunas de Santiago, resultan ser un ataque directo a la infancia y a la juventud masculina que vuelve a actualizar la discusión entre las armas y las letras desde una perspectiva filicídica. Las batallas entre jóvenes policías, jóvenes narcotraficantes y jóvenes de “la primera línea” han generado un marco belicista para las juventudes chilenas. Pero no es solo en la calle donde opera la violencia. En las bibliotecas, y también en nuestro propio cuerpo, existen cientos de tratados sobre la educación como una disciplina de control. La escuela puede ser una jaula segura. La letra va entrando con la sangre congelada, con no asomarse a la ventana cuando llueve, con aprender a no moverse, a no ir al baño, a dudar siempre sobre la propia palabra, a esperar un premio o un castigo, a callarse. El imperio y su lógica guerrera ha visibilizado sus armas de destrucción masiva en los *shooters* o “disparadores”, esos jóvenes

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

que superan al francotirador, al kamikaze, al sicario y al terrorista tan solo siguiendo las reglas de los video juegos. ¿Qué canciones enseñaremos ahora? ¿Quiénes le darán “una oportunidad a la paz”? ¿Podrá ser la tierra una y para todos, los que migran y los que se quedan?



Reprensión a secundarios

Valparaíso Marzo 2020. Fotografía de Rodrigo Leolo.

El patriarcado escribe en el cuerpo: cepos, bolas y cadenas en las extremidades, cuello y cintura; sellos con fuego en piernas y brazos; corte de tendones y pies para evitar la huida; desmembramientos en la rueda de tortura o con caballos; mutilación de ojos, lengua, nariz, orejas, prepucio, clítoris y testículos; cinturones de castidad, corsets, zapatos o vendas que deforman los pies, maquillajes con plomo; imposición de delgadez o gordura extrema, cirugías que buscan la uniformidad del cuerpo. La escritura del patriarcado es una herida que no busca cicatrizar sino con el nombre de un amo. Su última acción fueron más de 350 jóvenes con sus ojos mutilados –no su visión– producto del impacto de perdigones de Carabineros de Chile.

Despatriarcar y descolonizar no son solo modas académicas, son teorías y prácticas que afectan al cuerpo, a la economía, a las acciones, a los modos de generar cultura, en cuanto influyen directamente en la autopercepción de las distintas subjetividades vinculadas a un territorio. En pocas palabras, podríamos decir que descolonizar en el contexto académico significa pensar, sentir y crear bajo lógicas no guerreras, es decir, generar el conocimiento bajo epistemes colaborativas y centradas en el bienestar común. Despatriarcar, es aceptar la premisa de que hombres y mujeres somos iguales e implica, por lo tanto, renunciar a todo privilegio amparado en la biología promoviendo, al mismo tiempo, equidad, desde los salarios hasta las tuiciones compartidas. Si bien este número especial se refiere, fundamentalmente, a la despatriarcalización de América, aludimos a la descolonización en cuanto son conceptos interrelacionados porque, como expresó Marisol de la Cadena en su ya clásico artículo, las mujeres somos más indias.

Adiós a las armas: despatriarcar América desde la cultura persigue desnaturalizar la violencia patriarcal presente en distintas producciones culturales latinoamericanas a través de dos procedimientos: mostrar los cadáveres femeninos ocultos bajo las páginas aparentemente amantes y amables –es decir, revelar de qué forma la tinta esconde un fondo de sangre– así como también señalar nuevos modelos de masculinidades no patriarcales o que se describen en tensión con lo patriarcal. Nuestro territorio es el de las producciones culturales, teóricas y críticas producidas en un diálogo fructífero entre las universidades del Norte y del Sur. La academia aloja a los inmigrantes premium: profesores visitantes, tesistas, becarios que, en virtud de nuestros estudios, hemos hecho un solo continente por donde transitar. Usamos ese privilegio para ampliar cada frontera con nuestra palabra, cada carta de invitación, cada carta de recomendación abre un forado en el muro y nos permite considerarnos como lo que somos, un solo gran continente que la codicia imperial dividió.



Plaza Bernardo O'Higgins (15 Norte)
Viña del Mar, Octubre 2019. Fotografía de Rodrigo Leolo.

Adiós a las armas: despatriarcar América desde la cultura es producto del proyecto de investigación del Fondo de Desarrollo y Tecnología (FONDECYT), “El músico errante: masculinidades, estéticas y mercados en la música popular y narrativa latinoamericana reciente” (N 1141209), del cual fui autora y cuya co-investigadora fue Catalina Forttes Zalaquett. A este equipo inicial, se sumó como editora la investigadora chileno-mexicana, Ainhoa Vásquez Mejías. Participaron, asimismo, en distintas tareas organizativas Daniela Olguín, Berenice Ramos y Germán Alcalde. En una investigación que cuestiona el patriarcado y sus modos de operación me ha parecido necesario evidenciar las redes en que diversas generaciones de investigadores, de distintas universidades, hemos trabajado en conjunto para reflexionar en torno a las masculinidades hegemónicas globalizadas y su relación con la subjetividad de estas otras masculinidades, la de artistas. A todos quienes participamos

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

en este texto, nos une la perspectiva feminista, así como la experiencia de trabajar o haber trabajado, tanto en el Norte como en el Sur de América y el interés de colaborar, por sobre cualquier otra motivación.

Este volumen consta de cuatro capítulos que abordan distintas producciones culturales y perspectivas críticas. El primer capítulo, “Dale con el látigo. Música popular y masculinidades”, explora la música popular como una forma de afrontar la emocionalidad masculina no dicha. El segundo capítulo: “El patrón del mal: subjetividades criminales” aborda las masculinidades delictuales en diálogo con distintos formatos literarios, como la novela policial, las series de televisión y el periodismo. El tercer capítulo “Con sangre en el ojo: juventudes y visualidades” analiza el patriarcado desde la visualidad e incorpora las nuevas masculinidades surgidas a partir del movimiento estudiantil chileno. La última parte, “Los hombres sí lloran: masculinidades y vulnerabilidad” incorpora una selección de textos de hombres que expresan su vulnerabilidad como una fuerza sanadora y reparadora. Finalmente, cierra un texto de Catalina Forttes sobre las masculinidades de artistas de los años setenta, los cantantes de la paz y su estela en el siglo XXI.

Terminamos este texto justamente el 24 de diciembre del 2019 sin saber, todavía, el fin de este movimiento social chileno y latinoamericano. Nos asomamos al pesebre de América y vemos que el perrito Matapacos menea feliz su cola, que San José acurruca a Jesús, mientras María duerme y que las pastoras cantan canciones que todes conocen: “ahora que estamos juntas, ahora que sí nos ven, abajo el patriarcado que va a caer, que va a caer”. Y fíjense que el niño no se asusta, más bien parece que le gusta. Se agarra la patita y dice cuando sea grande no negaré a mi madre ni una, ni dos, ni tres veces. Y los pastores le dicen: “hasta que la dignidad se haga costumbre, niño mío”. Le traen de regalo papas araucanas, maqui, quínoa, hojitas de coca libres de todo mal y semillas en las que Monsanto no ha puesto su garra perversa. Se escucha el agua cantando sin temor a la sequía que quiere mojarle los pies a María y darle frescor a la guagua de padre rubio y madre morena. Llegan los Magos y no son narcos, ni empresarios, ni vienen con fuerzas especiales. No se llevan el oro ni las plantas de incienso y de mirra, sino que las reparten. Traen estabilidad, abundancia, vida y la magia de saber que la estrella dice que somos uno y que mañana, el futuro en sus niños y jóvenes, será siempre mejor que el hoy. Decidí dar por terminado este texto hoy día, para dejarlo en el pesebre de cada uno de los autores y autoras que ha expresado en cada letra de sus textos la convicción que otro mundo es posible. Si no creyéramos esto, no nos gastaríamos escribiendo. En virtud de la amistad que une a todes los que participamos y la de los lectores y lectoras que han elegido estas páginas, tengo fe en que quizás prontamente podamos decir, juntos, adiós a las armas. Las editoras dedicamos estas páginas a los jóvenes y niños que nos son cercanos: Simón, Lautaro, Teodoro y Emiliano, hombres de paz.

Obras citadas

- De la Cadena, Marisol. Las mujeres son más indias. Las mujeres son más indias: Etnicidad y género en una comunidad del Cuzco. *Revista Isis Internacional*, Ediciones de las Mujeres No. 16. Santiago de Chile, 1992.
- Guerrero, Javier. “Con tinta sangre en el corazón”. *Adios a las armas. Despatriarcar américa desde la cultura*. Taller de Letras- Tintas, Santiago 2020.
- Montealegre, Jorge. “Graciosos”, pág de Facebook consultado 11 de agosto 2020.
- Olavarría, José. “Globalización, género y masculinidades”, *Nueva Sociedad*, no. 218, 2008.
- Peele, George. “A Farewell to Arms”. William Stanley Braithwaite, ed. *The Book of Elizabethan Verse*. 1907.

*Nosotros inventamos, nosotros compramos
Ganamos batallas y también marchamos
Tú lloras de nada y te quejas de todo
Para cuando a veces nos emborrachamos*

Jorge González

PARTE I

Dale con el látigo. Música popular y masculinidades

Con tinta sangre del corazón¹

Javier Guerrero
Universidad de Princeton
jg17@princeton.edu

*Quisiera abrir lentamente mis venas
mi sangre toda verterla a tus pies
para poderte demostrar
que más no puedo amar
y entonces... morir después*

Javier Solís,
Sombras nada más

El epígrafe proviene de un muy conocido bolero mexicano. Digo mexicano pese a que su versión original sea un tango argentino de 1943, letra de José María Contursi y música de Francisco Lomuto. “Sombras nada más” ha sido inmortalizado por el cantante Javier Solís y su popularidad ha hecho que sea repetidamente recordado como mexicano. De sus primeras líneas quiero, sin embargo, destacar el uso que este bolero ranchero hace de la sangre. El “abrir lentamente” las venas así como su despilfarro, proponen una exhibición sangrienta que, si bien, luego, puede devenir en muerte, no pretende necesariamente generar un final letal. La muerte constituye un desenlace que aunque a todas luces resulta inevitable, se produce como precio a pagar tras la impúdica exhibición de la sangre como superlativa expresión del amor. Estas primeras líneas del muy conocido bolero plantean entonces que la sangre constituye un elemento necesario, estéticamente inevitable para la narrativa amorosa que, a su vez, marca las penas de amor, el despecho, el amor no correspondido pero que, en especial, resulta el derroche más definitivo y espectacular del relato amoroso. La necesidad de expresar el sentimiento ante un *mal de amor*, ante el amante que desprecia o se ha marchado, necesita de sangre.

1 Presenté una primera versión de este artículo en noviembre del 2011 a propósito de una invitación del Latin American Chamber Music Festival de Lawrence University en Appleton, Wisconsin. Agradezco a Tony Padilla y Gustavo Fares por su convocatoria y sus gentiles comentarios. Asimismo, presenté una segunda versión titulada “Apropiaciones peligrosas” en el congreso de Latin American Studies Association en San Francisco, California en junio de 2012. Finalmente, leí en una tercera versión titulada “A New History of Blood” en el simposio Encrucijadas de New York University y Fordham University en febrero de 2015. Quiero agradecer a todos por las muchas sugerencias, así como por el entusiasmo con respecto a este proyecto basado en la sangre.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Este artículo se propone relatar una nueva historia de la sangre. Me centraré en la función de la sangre en México y enfatizaré el papel que desempeñan la música, la cultura visual y la literatura —y en especial sus complejas intersecciones— para practicar una nueva manera de leer este exceso. Si bien la sangre está intrínsecamente relacionada con la muerte, de allí el *baño de sangre* que hoy día constituye México, ella tiende a funcionar de manera separada. La metáfora amorosa de la sangre, especialmente presente en el género bolerístico, así como en el amplísimo repertorio sentimental mexicano, funda si se quiere un sintagma que pese a su aparente dimensión inofensiva obra una descorporalización que será llevada hasta sus últimas consecuencias. Demostraré cómo la sangre y no el cuerpo torturado, decapitado, o desarticulado constituye el reducto más cuestionable del cuerpo y la materialidad más clara de su ocupación en la necrópolis contemporánea. Comenzaré planteando cómo el género sentimental, en especial el bolero, construye una gramática de la sangre sobre la que luego se funda la violencia más inconcebible sobre el cuerpo. A continuación, propondré cómo ciertas apropiaciones de la sangre operadas por la cultura visual marcan, denuncian si se quiere, la desechabilidad de los cuerpos mientras que otras banalizan y lo que resulta más problemático, perpetran no solo una desarticulación sino más bien una descorporalización radical. Partiendo de una metáfora amorosa, aparentemente inocua, este discurso del corazón abre las puertas a una historia visual del género. Y sin duda, esta historia está escrita con sangre.

1. Después de la muerte, las gramáticas de la sangre

El culto mexicano a la muerte ha sido abordado con amplitud. Pareciera que en México la muerte está en todas partes. Mientras que en Estados Unidos y en Europa, el siglo xx se ha caracterizado por una denegación de la muerte, en México, su familiaridad y el sentido juguetón con el que se la invoca, se ha convertido en un elemento principal de la identidad nacional (Lomnitz). Octavio Paz, en su ya mítico *El Laberinto de la soledad*, considera que, aunque a diferencia de los antiguos mexicanos, para quienes la oposición entre vida y muerte no era tan absoluta —la muerte era una continuidad de la vida y viceversa—, para el mexicano moderno la muerte carece de significación, ha dejado de ser un acceso o tránsito a otra vida más que la vida que tenemos. No obstante, para Paz, el mexicano frecuenta a la muerte, “la burla, la acaricia, duerme con ella, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente” (52). La muerte es una compañera de todos los días. Claudio Lomnitz, por su parte, encuentra que la muerte surge como tótem nacional a principios del siglo xx como una secuela de la revolución mexicana. “La prensa extranjera utilizó el carácter supuestamente atávico de la revolución en las descripciones que hizo de la violencia ‘mexicana’ como un defecto nacional innato

proveniente directamente de los aztecas” (Lomnitz 42). De acuerdo con Carlos Monsiváis, con quien Lomnitz coincide, esta nacionalización de la muerte constituye un mito posrevolucionario construido por nacionalistas encabezados por Paz, quienes al inventar el romance del mexicano con la muerte edifican una visión exótica de la nación la cual luego será masificada y convertida por la cinematografía y el turismo en un “accesorio propagandístico” (“Introducción” 16). Tanto Lomnitz como Monsiváis desesencializan la muerte y desnudan su construcción nacionalista interesada. La sangre, por el contrario, continúa siendo inexplorada. Constituye un fluido que funciona como índice o metáfora y es paradójicamente en esta simplificación en la que encuentro su mayor peligrosidad.

Quiero insistir en leer la sangre en México como un elemento que, si bien, está asociado con la muerte, puede funcionar como marcador de escenificaciones que van más allá del culto a la muerte. A mi parecer, sin embargo, más que la muerte, es la sangre la que se encuentra en México por todos lados. Tanto en el cancionero sentimental, el cine, las artes visuales y, por supuesto, en la violencia incrementada en México a partir de la Guerra contra el Narcotráfico, la sangre constituye un elemento ubicuo, que se nombra una y otra vez, que es citado compulsivamente, metaforizándolo y en el presente artículo quisiera centrarme en su materialidad. ¿Qué plantea este exceso de sangre?

Al respecto, encuentro que el bolero ha sido fundamental para esta construcción contemporánea de la sangre. Rafael Castillo Zapata en un estudio pionero sobre este género musical comprende que el bolero constituye el más rico almacén simbólico del continente para entender y expresar el amor. De acuerdo con su fenomenología, el bolero funciona como tapiz y espejo: “es sus despliegues discursivos el hombre que se enamora en nuestro continente encuentra la posibilidad de reconocerse a sí mismo en la peculiaridad de su amor, como si en efecto, él fuera el motivo del tema pasional que desarrollan sus argumentos emblemáticos; como si, ciertamente, fuera él el modelo de esos diseños melódico-verbales en los que puede contemplarse y asumirse como ser que ama, sujeto sujetado al amor” (23). No obstante, Castillo Zapata también hace referencia a que más que el amor, y por lo tanto la dicha del amante, el género bolerístico está llamado a apuntar el despecho y a dispensar al despechado recurso de salvación causados por su desesperada demanda. Por lo tanto, agrego, la sangre funciona como metáfora de la pasión, pero más aún como metáfora del dolor que toda pasión implica. No obstante, aquí quiero proponer que la sangre del bolero no es únicamente metafórica, sino que da cuenta de una materialidad sobre la que se construye una gramática criminal/pasional que luego será utilizada por el necropoder contemporáneo o, para contextualizar esta historia de la sangre, el narcopoder transnacional. El bolero inscribe una gramática de la sangre que hará posible la perpetración de una silueta sangrienta a la que me referiré más adelante. Y a propósito de esto, quiero

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

comenzar esta *nueva historia de la sangre* analizando tres boleros de mucha popularidad en el siglo xx mexicano.



Fig. 1. Partitura del bolero “Nuestro juramento” publicada en México por la editorial Emmi. El color rojo parece fundir las categorías de sangre y amor.

Fig. 2. Afiche original del film mexicano *Nuestro juramento* (Alfredo Gurrola, 1980). El título está circulado en rojo, como si se tratara de un charco de sangre.



El título de este artículo proviene del bolero “Nuestro juramento”, letra y música del puertorriqueño Benito de Jesús y popularizado por uno de los cantantes de bolero más reconocidos del continente: el ecuatoriano Julio Jaramillo. El mencionado bolero circuló ampliamente en Hispanoamérica, pero fue en México donde logró un éxito sin precedentes. Demostración de esto puede hallarse no solo en la publicación de su partitura en México (Fig. 1) y en las múltiples presentaciones de Jaramillo, quien incluso se residencia en el país y desde allí graba numerosos discos, sino en la filmación de una película homenaje al “Rruiseñor de América” basada en su vida, dirigida por Alfredo Gurrola y estrenada en 1980 con el título del exitoso bolero: *Nuestro Juramento* (Fig. 2).²

Una vez más, la letra de este bolero produce una separación entre muerte y sangre. El pacto amoroso constituye un trato que va más allá de la muerte. Si bien la muerte es una catástrofe, el amor “verdadero” es aquel que logra superarla. Si en

² Julio Jaramillo también hizo cine en México. Tuvo una participación especial en el film *Fiebre de juventud* dirigido por Alfonso Corona Blake y estrenado en 1966. El film también es conocido como Romance en Ecuador y fue protagonizado por el popular cantante mexicano Enrique Guzmán en una coproducción ecuatoriana-mexicana.

“Sombras nada más” la muerte funciona como consecuencia de la expresión superlativa del amor, en “Nuestro juramento” la muerte constituye el comienzo de la narrativa amorosa. Al respecto, la canción hipotetiza sobre el fallecimiento de los amantes quienes, luego de la muerte, seguirán cultivando su indestructible amor. No obstante, el aporte de los mismos difiere; el bolero produce una distinción entre el yo masculino y el de la amada:

No puedo verte triste porque me mata
tu carita de pena; mi dulce amor,
me duele tanto el llanto que tú derramas
que se llena de angustia mi corazón.

Yo sufro lo increíble si tu entristeces,
no quiero que la duda te haga llorar,
hemos jurado amarnos hasta la muerte
y si los muertos aman,
después de muertos amarnos más.

Si yo muero primero, es tu promesa,
sobre de mi cadáver dejar caer
todo el llanto que brote de tu tristeza
y que todos se enteren de tu querer.

Si tú mueres primero, yo te prometo,
escribiré la historia de nuestro amor
con toda el alma llena de sentimiento;
la escribiré con sangre,
con tinta sangre del corazón.

(“Nuestro juramento”, Benito de Jesús)

Claramente, esta distinción se perpetra en el uso de la sangre. El bolero afirma que, si el yo masculino muere antes, la amada deberá dejar caer sobre su cadáver las lágrimas que delaten lo que pareciera ser una relación clandestina. El bolero propone la muerte como un acto de confesión pública del amor “y que todos se enteren de tu querer”. Sin embargo, de producirse primero la muerte del hombre, el yo promete escribir la historia de los amantes y este relato lo escribirá “con tinta sangre del corazón”. Por supuesto, aunque como ya he subrayado antes, se trate de una metáfora, insisto que este uso de la sangre no es del todo metafórico ni tampoco inofensivo. La sangre resulta necesaria para escribir la historia amorosa y perpetrar toda una pedagogía del amor. Y aunque resulta ambiguo el origen de la misma, la sangre parece provenir metafórica e incluso materialmente del cuerpo de la mujer o, por lo menos, aparece tras su fallecimiento. Es decir, en esta gramática del amor, la mujer pone la sangre.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura



Fig. 3. *Hambre*, álbum de Blanca Rosa Gil producido por el sello Velvet. La propia carátula del disco sugiere la posibilidad de quemarse: la intérprete bebe una copa en una imagen enmarcada por dos velas encendidas.

Asimismo, el bolero funda una masculinidad sentimental, una masculinidad basada en una visión melodramática de la vida que además controla el relato amoroso. El alma, tradicionalmente relacionada con el hombre, parece impregnada o casi ahogada de sentimiento. Por lo tanto, “con toda el alma llena de sentimiento”, como agencia feminizada a causa de la hipotética muerte de la amada, el hombre/ el intérprete del bolero únicamente podrá deshacerse de la carga sentimental si la escribe, es decir, si logra escribir esta historia de amor. Y este amor, una vez más, se escribe con sangre. En este acto de escritura, la mujer se reduce a la sangre con la que este novel ‘historiador’ del amor inscribe tanto el relato como su pedagogía. En cierto sentido, la mujer reducida a su sangre funda descorporalizada, con su sangre, el relato amoroso.

A pesar de que el bolero es un género que consolida lo que he denominado como masculinidad sentimental, las mujeres han producido un gran repertorio en el que, sin duda, el performance ha sido fundamental para este *almacén simbólico* del amor. Aunque cantantes de boleros compuestos mayoritariamente por hombres, intérpretes como Blanca Rosa Gil, Toña La Negra, La Lupe, Carmen Delia Dipini, Elvira Ríos, Estelita del Llano, María Luisa Landín y Olga Gillot, entre muchas otras, le han provisto al bolero de una gramática específicamente gestual en la que el exceso y el cuerpo devienen fundamentales.³ La interpretación constituye un ele-

3 Esta gestualidad excesiva ha hecho que el performance de las boleristas sea icónico para una cultura *queer* latinoamericana. Asimismo, estas figuras han funcionado transnacionalmente figurando en las comunidades desplazadas.

mento intrínseco para el género bolerístico. El sentimiento no puede comunicarse sin el cuerpo. De este repertorio, quiero destacar el bolero “Hambre” compuesto por el mexicano Rosendo Montiel Álvarez en 1966 que fuera popularizado por la cantante cubana Blanca Rosa Gil,⁴ quien luego de su salida de Cuba vivió temporadas en Venezuela, Puerto Rico, México y Estados Unidos y perteneció al muy influyente sello discográfico Velvet. “Hambre” es un bolero desgarrador que apuesta por un amor capaz de hacer arder el cuerpo:

Dentro de mi alma oigo el grito
de un corazón anhelante,
que repite a cada instante
su deseo de querer
y en mis noches de delirio,
siento correr por mis venas
un deseo que me quema
y que me obliga a gritar.

Hambre
de sentir el fuego ardiente,
de un amor que sea inclemente,
que me queme las entrañas,
hambre
de besar con ansia loca,
que me muerdan en la boca,
hasta hacérmela sangrar.
Sí, hambre
de un amor que me calcine,
que con besos asesine
mi deseo y mi ansiedad,
hambre de un amor desesperado,
que me lleve hasta el pecado
aunque tenga que llorar.

Sí, hambre de sentir el fuego ardiente.
de un amor que sea inclemente
que me queme las entrañas,
ay hambre de besar con ansia loca
y que me muerdan en la boca
hasta hacérmela sangrar,
yo tengo hambre de un amor que me calcine

4 Aunque efectivamente Blanca Rosa Gil hizo de “Hambre” un éxito internacional, fue la intérprete mexicana Magda Franco quien grabó el tema por primera vez.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

y que con besos asesine mi deseo y mi ansiedad
hambre, hambre, de un amor desesperado
que me lleve hasta el pecado
aunque tenga que llorar

Aunque yo tenga que llorar,
aunque tenga que llorar,
aunque tenga que llorar.

(“Hambre”, Rosendo Montiel Álvarez)

Como queda constatado, en este bolero la experiencia de amar se relaciona con el fuego. El amor hace del cuerpo una brasa. La mujer clama por una combustión total. Esto se presenta incluso en la propia carátula del álbum (Fig. 3), en la que se sugiere la posibilidad de quemarse: Blanca Rosa Gil bebe una copa en una imagen enmarcada por dos velas encendidas, velas que de por sí construyen un imaginario indiscutiblemente fálico. La expansión del fuego entonces parece inevitable. Y ya desde la primera estrofa de la canción hace referencia implícita a la sangre. La intérprete dice sentir correr por sus venas un deseo que la quema y que la obliga a gritar. La operación es entonces producir una equivalencia entre la sangre y el deseo de amar. Tal deseo sangriento, entonces, pide a gritos –lo cual ocurre ya en la segunda estrofa de la pieza– un amor inclemente que le queme las entrañas. En este sentido, la experiencia del amor está intrínsecamente relacionada con el dolor y su inclemencia. Amar es sufrir. O, por lo menos, el acto amar –y esta pieza contiene una carga sexual de la que otros boleros carecen– conlleva inevitablemente al sufrimiento. Y aquí se produce una operación interesante para los fines de este trabajo. Más adelante en el bolero, la intérprete desea besar “con ansias locas” y pide: “que me muerdan en la boca/ hasta hacérmela sangrar”. La sangre que es también el deseo debe exceder el cuerpo y precisamente es en este exceso, la capacidad de romper sus propias fronteras materiales, donde se consume el amor. La sangre entonces debe brotar para dar cuenta de la perpetración amorosa. Y el bolero acompaña este devenir sangriento, *devenir sangriento* que interpretaré más adelante, con palabras relacionadas con las acciones de quemar, asesinar, calcinar, llorar.

Al final, una vez más, las lágrimas aparecen. El sufrimiento tras este amor calcinante se enfatiza en una repetición que cierra con contundencia la pieza: “Y que tenga que llorar”. Al igual que la sangre, el llanto como índice del dolor acarreado por el amor inclemente debe brotar del cuerpo de la mujer. En este aspecto, la interpretación de Blanca Rosa Gil está acompañada por toda una gestualidad excesiva, una teatralización que actúa con grandilocuencia su “deseo de querer”. Como sucede con otras cantantes como La Lupe, cuyo performance consistía en dar la sensación de salirse del cuerpo –rascándose y rasgándose los brazos, tirándose de los cabellos, abriendo desmesuradamente los ojos, tensando hasta el hieratismo su

cuerpo–, la intérprete exagera su gestualidad y su voz vibra como si el *hambre* la obligara a tragarse con dolor el deseo de amar.

El bolero construye una gramática del amor y la sangre se vuelve uno de sus sintagmas favoritos. Si como en “Sombras nada más”, el espectáculo sangriento se torna indispensable para demostrar la pasión por la amada que se ha marchado o que responde con indiferencia y en “Nuestro juramento”, la sangre funciona para inscribir y escribir la historia de amor; en “Hambre”, la sangre es consecuencia directa de la pasión, de la dolorosa decisión de amar. El cuerpo amado es el cuerpo sangrante, quemado, asesinado, calcinado de tanta pasión. Resulta interesante notar la manera en que incluso la sangre, como metáfora o materialidad, constituye un vehículo del sentimiento. Tanto en la partitura de “Nuestro juramento” publicada en México (Fig. 1) como en el afiche de la película de 1980 inspirada en la vida de Jaramillo (Fig. 2), el color rojo fusiona el amor con la sangre. En el primero, los corazones vuelan como índice del amor, pero lo que parecen ser las líneas del mar, trazadas en rojo como el resto de la ilustración, se asemejan a trazos de sangre. De manera similar ocurre con el afiche del film, el título está circulado en rojo para destacarlo, pero también en cierto sentido produce un charco de sangre sobre el que se escribe *Nuestro juramento*. Asimismo, en la carátula del disco que recopila los más grandes éxitos de Javier Solís, el cual por cierto comienza con el que quizá sea el bolero más reconocido del cantante mexicano “Sombras nada más”, en este rojo profundo –posiblemente de la sangre que brota para hacer público el amor, para demostrarlo o como pago por haber amado– se escribe una silueta masculina y, como sucede con el *cine sangriento* mexicano, el cual abordaré a continuación, la sangre funciona en una dirección más siniestra.

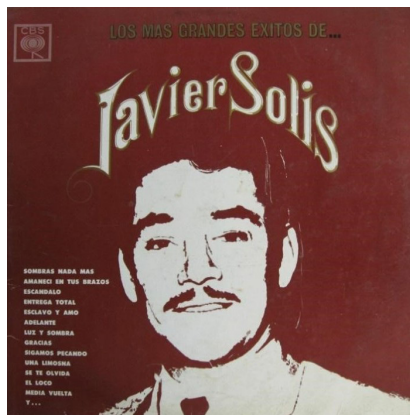


Fig. 4. El disco que recopila los más grandes éxitos de Javier Solís comienza con el que quizá sea el bolero más reconocido del cantante mexicano “Sombras nada más”. La carátula destaca la silueta del intérprete en un fondo de color sangre.

2. Cine sangriento

Alejandro Jodorowsky, cineasta, dramaturgo, performer y escritor chileno desarrolla su filmografía y su muy sofisticado y extravagante trabajo en México. Creador de un sistema de terapia curativa basado en la magia, la Psicomagia, es también experto en cábala y en el tarot. Durante los años sesenta, fundó en México el grupo Pánico, integrado por personas entusiastas –nunca actores profesionales– interesados en indagar en maneras alternas y “auténticas” de expresión. Jodorowsky, en su libro *Psicomagia*, recuerda los diversos *happenings* que tienen lugar en México. Entre ellos, describe la puesta en escena del pintor Manuel Felguérez, quien decide “ejecutar una gallina públicamente con el fin de confeccionar un cuadro abstracto con las tripas y sangre del animal, mientras a su lado su esposa, vestida con un uniforme nazi, [devora] una docena de tacos de pollo” (54). Relata también otra representación en la que un muchacho, vestido con smoking, empuja una tina de baño al centro del escenario para luego traer en brazos a una mujer vestida de novia. La tina está llena de sangre, “Sin dejar de sujetar a la novia, [comienza] a acariciarle los senos, el pubis y las piernas, para acabar [...] por sumergerla en sangre” (55). Luego, se dispone a frotarla con una víbora viva mientras ella canta un aria de ópera. Pero, entre los *happenings* más extremos, el cineasta narra uno en el que participa a petición de un grupo de seguidoras. Jodorowsky comenta: “Las señoritas subieron al escenario a ofrecerme una botella de tequila, pidiéndome que bebiera de ella. Una vez que lo hube hecho, vino un médico y le extrajo un poco de sangre a cada una. Esa sangre fue vertida en un vaso que me presentaron diciendo ‘Ahora bebe la sangrita de tus discípulas’ [...] cuando finalmente me decidí a beber la sangre, estaba coagulada [...] no bebí, sino que me comí la sangre de mis seguidoras” (58-59).

Este *happening* de Jodorowsky resulta, para mis intereses, revelador. La sangre que ofrecen las discípulas al cineasta, por supuesto, evoca una bebida tradicional. La sangrita, a base de tomate y con un toque picante, acompaña la muy conocida bebida mexicana. La sangrita, metáfora de la sangre, está presente en la mesa nacional. La sangrita y el tequila, unidas, se vuelven una pareja fundacional. Pero el *happening* que narra Jodorowsky, al que es sometido como extranjero por las mujeres mexicanas, sustituye y cancela la metáfora y la vuelve materia. Jodorowsky bebe el tequila y come la sangre mexicana. Quizá debido a este *happening* “iniciático” el último film del chileno en México se titule *Santa Sangre*. La sangre sustituye a la muerte en esta boda nacional.

Como también podemos advertir en este *happening*, la sangre es un elemento independiente de la muerte, la sangre marca los cuerpos que importan o que intentan importar. Quiero, entonces, pensar cómo algunos films mexicanos, concretamente en tres escenas provenientes de los films *Holy Mountain* (La montaña sagrada), *Principio y fin*, *Batalla en el cielo* y *Profundo carmesí* han utilizado la sangre para marcar

problemas de representación, de ingreso al imaginario mexicano. Arturo Ripstein, Alejandro Jodorowsky y Carlos Reygadas, entre muchos otros cineastas mexicanos, han recurrido a la sangre para problematizar estos cuerpos.

La sangre constituye un fluido independiente que, en todo caso, funciona como pórtico capaz de conducir a la muerte pero que marca política, sensibilidades, cuerpos. Y la cultura visual es clave para trazar esta historia de la sangre. La predilección del cine mexicano por el melodrama —la visión del mundo a partir de la desventura (Monsiváis, “Las mitologías” 13)— así como por el tópico de la Revolución Mexicana, hacen que la sangre esté presente desde los inicios, pasando por la Edad de Oro del Cine Mexicano, hasta las películas del Nuevo Cine y de la contemporaneidad cinematográfica. Sería imposible, sin embargo, enumerar las escenas sangrientas del cine mexicano e incluso tan solo citar aquellas en las que la sangre es un elemento protagónico constituiría una tarea dificultosa. Destaco a continuación algunos casos relevantes para puntualizar la versatilidad y ubicuidad de la sangre en el cine mexicano reciente.

Una de las primeras escenas de *Holy Mountain*, e incluso esta nueva historia de la sangre podría haber comenzado por ella, recrea una escena colonial en una feria con sapos que culmina con una explosión violenta. La explosión conlleva restos de los animales y sangre de color verde. El color de la sangre no solo enfatiza la relevancia de la sustancia como índice de la violencia, sino que ironiza sobre la sangría que constituyó la Conquista. La sangre abre, ya que es una de las escenas, una película que, a mi modo de ver, propone una reflexión sobre la materialidad del cuerpo. En *Así es la vida*, la versión de Arturo Ripstein de la tragedia griega de Medea, hasta la meticulosa extracción de sangre que se practica Uxbal (Javier Bardem) en *Beautiful* de Alejandro González Iñárritu.

En cierto sentido, como sugiere Tomás Pérez Turrent, Arturo Ripstein retoma ciertos procedimientos del cine de Buñuel, quien en sus mejores melodramas levanta una casa para al final destruirla y hacer ver que en la construcción misma ya se encontraba el germen de la destrucción. Considero, no obstante, que las películas de Ripstein, y esto funciona perfectamente para *Principio y fin*, parten justamente del momento en el que la casa comienza a desmoronarse (en esta última película, la muerte de la figura del padre) y el film es entonces la narración magistral de su demolición y, por lo tanto, del vacío que deja; la sangre se encarga de marcar este camino. Tal como propone Ángel Fernández-Santos, el tramo que podríamos denominar Ripstein-García Diego (el cual, como ya mencioné, se inaugura con *El imperio de la fortuna* y, por cierto, está lleno de boleros), se basa en una zona común: la conciencia del subsuelo movedizo sobre el que se edifican estas historias: “Es una especie de acuerdo o de complicidad en el tendido de las reglas del juego que jerarquizan, escalonan y mueven las tripas del relato; y de la estancia (indistintamente poética e histórica, pues en estas películas poesía e historia coinciden al chocar brutalmente; y el choque mana sangre) donde este horada el cauce sobre

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

el que transcurre” (60). La familia tradicional, retratada en la primera escena del film, deviene irrecuperable, monstruosa, sangrienta. La compulsiva aparición de la sangre abre las puertas a la familia que el melodrama cinematográfico ha castigado y censurado por décadas, a pesar de que también se ha fascinado por ella. Y para ello escenifica bodas de sangre improductivas, incestuosas, asesinas. Como ya sugerí anteriormente, Ripstein es “víctima” y “victimario” de su propia tradición y la sangre es prueba de ello.

El film de Ripstein *Principio y fin*, adaptación de la novela del premio nobel Maghib Mahfouz, es quizá uno de los más poderosos al respecto. La muerte del padre, y por lo tanto de la autoridad, abre el relato fílmico. Ante la pérdida del sostén familiar, Ignacia (la madre), y sus tres hijos han perdido el estatus económico –deben abandonar la casa, quedan en la pobreza absoluta– y toman una decisión. Eligen sacrificarse y apostar todo por uno de los hijos, Gabriel, quien debe ir a la universidad con la promesa de convertirse en abogado y pagar con creces el sacrificio de todos. Un romance es impulsado por la familia: Gabriel se compromete con una joven de clase alta, conservadora, joven que por supuesto desea llegar virgen al matrimonio. El problema que aborda Ripstein es justamente la asociación, a partir de la boda, de clases antagónicas en el México contemporáneo. La muerte del padre lleva a la ruina, el descenso de clase, a esta familia. La promesa de ascender radica en los estudios de Gabriel y en su romance. Justo esta boda es construida y a la vez destruida por la sangre.

Me centraré en una escena para explicar el punto que me interesa resaltar, la manera como la sangre literalmente baña los romances prohibidos. Tras el sacrificio, la familia comienza a derrumbarse. El hermano mayor está involucrado con el narcotráfico, la hermana se desempeña como prostituta, el mundo de sacrificios familiares –oculto para el círculo que ahora frecuenta Gabriel– comienza a ser un fantasma en su vida. Gabriel, entonces, se deja llevar por una pulsión autodestructiva que pone fin a las posibilidades de ascenso de esta familia mexicana, a la construcción del romance nacional. En la escena en cuestión, antes de casarse, David rompe el himen de su prometida con sus propios dedos. La sangre fluye y marca la imposibilidad del romance, evento que desencadena una serie de tragedias, otras bodas de sangre, en las cuales la sangre, ahora sí, y la muerte se asocian. El film de Arturo Ripstein marca con sangre –en este caso con sangre femenina– el fracaso de la pareja, la imposibilidad de construir una pareja nacional a partir de dos clases sociales antagónicas, el ascenso.

La escena final de la película, marcada por el plano secuencia, característico del cine de Ripstein, incluye la inmolación de la hermana, quien se prostituye por la familia y permite que Gabriel la ayude a consumir su muerte en un espacio abyecto y laberíntico, para así librarlo de su pasado de cara al nuevo entorno del joven. Por supuesto, la manera de morir escogida conlleva sangre. Mireya (Lucía Muñoz) se corta las venas, Gabriel la abandona dejando que se desangre. El melodrama

deviene tragedia y la sangre aparece para marcar este giro. Al respecto, tal como afirma Paulo Antonio Paranaguá, el cine de Ripstein funciona como si el cineasta atravesara el espejo del melodrama y descubriera lo que está más allá o, en palabras del propio Ripstein, presentara “el otro lado de la moneda, el lado oscuro del melodrama” (“Ripstein y el melodrama” 13).

Asimismo, de acuerdo con Monsiváis, en un estudio del melodrama como mitología del cine mexicano, con “la mujer que ha perdido sus escrúpulos y su fragancia virginal” (16), es decir la prostituta, se establecen las nuevas variantes del deseo y se afirma la institución que protege a la familia. En *Principio y fin*, la sangre y sus marcas, por el contrario, cancelan esta consideración del melodrama mexicano. La sangre no censura la transgresión, sino que remarca la destrucción —o la autodestrucción que va más allá del imperativo del destino inexpugnable—, denuncia los cuerpos desechables; en este caso la sangre no repone la moral, la familia, más bien remarca su imposibilidad, su falla, su monstruosidad intrínseca. Incluso, como Paranaguá advierte en *Arturo Ripstein*, el recurrente uso de planos secuencias, que además marca tanto el final como el comienzo de *Principio y fin*, resiste el melodrama; o más bien lo atraviesa, al oponerse a la estructura formal de la telenovela (género en el que hoy en día ha desembocado el melodrama en Latinoamérica), caracterizada por la fragmentación.

Por su parte, en *Profundo Carmese* Arturo Ripstein explora la relación entre Coral Fabre (Regina Orozco) y Nicolás Estrella (Daniel Giménez Cacho). Esta vez, Ripstein parece preguntarse por cuáles son los cuerpos que pueden ingresar al imaginario nacional. En este caso, Coral es una mujer gorda, enfermera cuyo aliento, por haber trabajado en la morgue con algunos químicos, huele a muerto. Nicolás es calvo, hijo de españoles, y se hace pasar por español para seducir a las señoras que visita. La película se apropia, mexicaniza si se quiere —como también sucede en el caso de *Principio y fin* con la novela de Mahfouz o en el bolero ranchero con el tango argentino— los conocidos *The Lonely Hearts Killers* (Martha Beck y Raymond Fernández), asesinos de mujeres solitarias en Estados Unidos a quienes en los años cuarenta se les atribuyeron diecisiete crímenes, para luego ser juzgados, condenados con la pena de muerte y, en 1951, ejecutados en la silla eléctrica. Ripstein hace con esta historia una versión muy diferente a la película de 1970: *The Honeymoon Killers* de Leonard Kastle. La pareja ha asesinado a varias mujeres, e incluso a una niña en una muy perturbadora escena, pero con el asesinato de la última mujer, ellos mismos deciden llamar a la policía. Ripstein, entonces, reinterpreta la pena de muerte, inexistente en México, con la escena final. Las autoridades deciden —ante la *monstruosidad* de los crímenes perpetrados por la pareja—, hacer como si Coral y Nicolás intentaran huir y la única manera de frenarlos es disparándoles.

La última escena del film de Ripstein no solamente le resta importancia a la imposición de la ley, sino que escenifica una boda, una boda sangrienta. Coral y Nicolás caminan como si se tratara del camino al altar, incluso Coral dice que se trata

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

del día más feliz de su vida. El charco de sangre que une a la pareja, charco que le da nombre al film, destaca dos problemas. En primer lugar, la sangre funciona para indicar, marcar, los cuerpos no oficiales, improductivos; cuerpos defectuosos a los que les está negado la representación nacional. En segundo lugar, la sangre se asocia con la muerte, pero marca la imposibilidad de convivir, su inhabitabilidad. La sangre baña los cuerpos que México decide esconder.



Fig. 5. Escena final de *Profundo carmesí*. Coral (Regina Orozco) y Nicolás (Daniel Giménez Cacho) unidos por un charco de sangre.

Antes me referí a una de las escenas más controversiales de *Profundo carmesí*. Se trata, sin duda alguna, del asesinato de la niña a manos de Coral, quien la mata para evitar que Nicolás tenga que hacer el trabajo sucio, abriendo, también, un espacio maternal problemático ya que la víctima es una niña. Por supuesto, con *Profundo carmesí*, Arturo Ripstein hace una exploración del amor loco, del exceso pasional, del amor desbordado capaz de lo que sea. No obstante, a mi modo de ver, más que una exploración de la crónica roja, el film reflexiona sobre esas historias y corporalidades no contadas y censuradas por la política homogeneizadora de cuerpos.

Carlos Reygadas ha sido uno de los cineastas mexicanos que más ha interesado a la crítica internacional. Tras su participación en festivales internacionales, *Japón*, su primer largometraje, causó revuelo y desconcierto en gran parte de la crítica especializada. En 2002 el film fue presentado en Rotterdam y pocos meses después premiado en el Festival de Cine de Cannes. Tras numerosos galardones en un sinfín de citas internacionales, la crítica comparaba al cineasta o encontraba influencias en él de autores tan diversos como Herzog, Kiarostami, Tarkovsky, Ozu, Bresson, Rossellini y Bela Tarr. La participación de su segunda película, *Batalla en el cielo*, nuevamente en el prestigioso festival francés del 2005 –aunque en esta ocasión sin premios– complicó aún más la percepción que se tenía de este artista mexicano. En

Batalla en el cielo se radicaliza el gesto que he estudiado en el cine de Ripstein. El deseo –secreto, oculto, más que todo alegórico– entre Marcos y Ana se revela. Marcos, hombre mestizo, de rasgos indígenas, es chofer del padre de Ana, un hombre poderoso del gobierno mexicano. Ana, por su parte, es una joven blanca, de clase alta. La raza, la clase y la generación los separan. El acto sexual entre Ana y Marcos no solo marca un antes y un después narrativos, sino que plantea claramente el romance fundacional de la nación mexicana. La escena en cuestión es destacada por una fanfarria de procesión religiosa –relacionada también al izamiento de la bandera mexicana en el zócalo de la ciudad– y llega a su fin con un plano cenital que los coloca como imágenes religiosas de una nación mestiza. Este cuadro religioso-sexual naufraga como fundación cuando Ana se levanta de la cama y Marcos queda solo. El romance nacional no solo es imposible, es cancelado por la sangre. Pero en la escena sobre la que quiero llamar la atención es justamente en la que Marcos –quien le ha confiado un grave secreto a Ana– termina matándola. La escena insiste en la sangre, en la manera pasional como la asesina.

La sangre, una vez más, marca la fragilidad de la pareja, ensangrienta el cuerpo de Ana, pero no solo señala la imposibilidad del romance –el cual ya de por sí, resulta inconcebible– sino la imposibilidad de convivir juntos. En cierto sentido, el propio Ripstein ha entendido cómo este final sangriento constituye la cancelación de la posibilidad de convivir cuando afirma: “Calculo que Reygadas encuentra su inspiración en el angélico espanto de Dreyer y en el poético de Tarkovsky. El infierno de Reygadas habla de finales. *Japón* sería el fin del mundo y el apocalipsis visto de lado. *Batalla en el cielo*, el fin furioso de las inocencias y la juventud. Luz silenciosa es el final de todo porque abarca la resurrección” (Ripstein, “El infernal Reygadas”).

Quiero, antes de continuar al problema final de este artículo, puntualizar dos elementos relevantes. Por una parte, en las tres escenas descritas, la sangre es femenina o, por lo menos, la sangre es feminizada –como sucede en *Profundo carmesí*, con el color del traje de Coral, además de su propio nombre–. Incluso, si detallamos el afiche original del film, advertimos que el color del traje coincide con la punta ensangrentada del cuchillo dibujado por la sombra de ambos. Es decir, en esta pareja reducida al cuchillo ensangrentado, como antes relaté en relación con el bolero “Nuestro juramento”, la mujer pone una vez más la sangre. Por otra parte, en las escenas que he nombrado, la sangre marca la imposibilidad de existir. Y en este punto vuelvo a separar los elementos sangre y muerte. La sangre enfatiza las contradicciones de la vida, los cuerpos que no sobreviven al imperativo de la nación o que son, como veremos más adelante, “corregidos”, mientras que la muerte pospone, a otro plano, las posibilidades de convivir. Podemos morir juntos, pero no vivir juntos y este postulado cancela el romance de la modernidad.

La muerte, entonces, abre otra dimensión. Lomnitz afirma que, a diferencia de otros casos latinoamericanos, como el caso de Venezuela y su culto a Bolívar, el

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

panteón mexicano está compuesto por caudillos –como Cuauhtémoc o Pancho Villa– que en muchos casos murieron los unos a manos de los otros y que representan proyectos nacionales distintos. Es decir, el panteón mexicano está lleno de figuras que, aunque adversarias, conviven después de la muerte. Al igual que en el bolero “Nuestro juramento”, luego de la muerte es posible amarse más. La muerte entonces es un evento que finalmente reúne a los mexicanos. La sangre es, por el contrario, el elemento que distingue, separa, los problemas de representación.

3. Pacto de sangre

La sangre transita un complejo recorrido por los regímenes visuales y su visibilidad. Luego de que en 2004 el grupo mexicano Los Tigres del Norte incluyera en su disco *Pacto de sangre* un corrido que aborda el tema de los homicidios de mujeres en Ciudad Juárez, el presidente del Congreso del Estado de Chihuahua, Víctor Valencia, solicitó a las distintas fracciones parlamentarias que no se comercialice tal canción. De acuerdo con el legislador, la letra de la misma hacía alusiones de “bajo gusto” respecto del problema de los homicidios de mujeres de Juárez, las cuales están cargadas de “morbo y descalificación”, lo que a futuro sembrará un ambiente de terror en la frontera y ahuyentará a las inversiones comerciales (“Piden censurar a Los Tigres del Norte”). El corrido en cuestión lleva por nombre “Las Mujeres de Juárez” y recoge en su letra el feminicidio en la principal ciudad fronteriza del estado: “humillante y abusiva/la intocable impunidad/los huesos en el desierto muestran la cruda verdad/ las muertas de Ciudad Juárez son vergüenza nacional”. El intento de censura viene a reafirmar el propio título del disco “Pacto de sangre”. El pacto neoliberal resulta un pacto de sangre.

La artista mexicana Teresa Margolles, por su parte, ha desarrollado una de las más controversiales obras del arte contemporáneo mexicano. Su trabajo con la materialidad de la muerte proviene de sus inicios ligados al colectivo Semefo, el cual se apropia del nombre del Servicio Médico Forense mexicano para proponer intervenciones rupturistas. Teresa Margolles, Arturo Angulo y Carlos López –los tres fundadores de Semefo– usan el performance para provocar al público. En principio, el colectivo se interesa por la música, el rock, y por intervenciones teatrales con gestos desenfadados tales como orinar a los espectadores o recibir golpes (David). No obstante, más adelante, a mediados de los noventa, el colectivo comienza su indagación en el cadáver. *Fluidos* de 1996, por ejemplo, consistió en una pecera que contenía 240 litros de agua usada en la morgue para lavar los cuerpos muertos después de la autopsia, agua que por supuesto contenía sangre y otros residuos corporales (Scott Bray). De acuerdo con Cuauhtémoc Medina, el trabajo de Margolles pasa de la morgue como atelier al espacio público ya que hoy día la morgue ha perdido su monopolio como depósito de cadáveres. Entonces, la artista

mexicana ha experimentado con todo tipo de materias relacionadas al cadáver. En su instalación *En el aire* del 2002, Margolles usa una máquina de hacer burbujas con la misma agua con la que lavan los cadáveres luego de la autopsia en la morgue. El público está, entonces, obligado a entrar en contacto con tales sustancias. Lo mismo sucede en su obra, *Vaporización* de 2001, en la cual usa los vaporizadores para esparcir tal sustancia en la sala de exhibición, lo cual crea un ambiente nebuloso. *Blood is in the air*.

Pero me interesa resaltar la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* presentada por la artista en la Bienal de Venecia del 2009. Margolles decide intervenir el Palacio Rota Ivanovich de Venecia con una instalación titulada *Limpieza* (Fig. 3), la cual consistió en limpiar el piso de las salas de exhibición con una mezcla de agua y sangre proveniente de las personas asesinadas en México. La acción tuvo lugar una vez al día durante el tiempo de la bienal y fue llevada a cabo por voluntarios. Asimismo, con *Sangre recuperada*, Margolles produce una instalación de telas impregnadas con lodo, las cuales fueron usadas para limpiar los lugares donde se encontraron los cuerpos de las personas asesinadas y con *Bordado y Narcomensajes*, la artista lleva a



Fig. 6. *Narcomensajes*, Teresa Margolles, 2009. Textos bordados en hilo de oro sobre telas impregnadas de sangre recogida en lugares donde ocurrieron asesinatos.

cabo acciones, junto a voluntarios, en las cuales bordan con hilo de oro telas con sangre recogidas en escenas de ejecuciones en la frontera norte de México.

La sangre se ubica en el centro de esta obra de Margolles, incluso el catálogo oficial que acompaña a la exposición está escrito en rojo, emulando la inscripción de la sangre. Margolles intenta contrastar el lujo y la arquitectónica suntuosidad del Palacio y de Venecia con los cuerpos caídos y desmembrados, víctimas de la

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

violencia mexicana. Asimismo, propone producir un contraste entre el arte como mercancía y los cuerpos desangrados de México y de la frontera. Margolles inscribe los crímenes no resueltos por la ley a otros sitios de enunciación que reconstruyen la evidencia de la violencia del México contemporáneo (Scott Bray). Al respecto, Rubén Gallo ha señalado que en la obra de Margolles, el cuerpo siempre está ausente; el cadáver se representa como índice, fotográficamente o como sinécdoque e incluso en ausencia. Y, añadido, en esta ausencia anatómica, la sangre funciona como la última materialidad del cuerpo; es decir, testimonia —y esto lo hace quizá con mayor contundencia que ningún otro— el último reducto del cuerpo. La sangre es el último residuo material de los cuerpos atrapados en estas *ciudadanías del miedo*.⁵

Por su parte, el trabajo de la artista Rosa María Robles también le ha dado sentido a la sangre. Una de las piezas presentadas en su exposición se tituló *La alfombra roja*. Robles usó mantas con sangre de encobijados para armar una especie de *red carpet* al mejor estilo de Hollywood (Villoro). No obstante, poco después de inaugurar su exposición en una galería de Culiacán, las mantas fueron retiradas ya que constituían pruebas periciales. Pero más que precisar sobre esta muestra, en la que Robles trabaja con la banalización del derramamiento de sangre, quiero centrarme en la respuesta de la artista ante la confiscación de partes de su pieza. Tras el retiro de las mantas ensangrentadas que había incorporado en su exposición, la artista decidió protestar escribiendo en una de las paredes de la galería una nota con su propia sangre (Fig. 7). Una vez más, como en el caso de Margolles, la artista da cuenta de la separación entre sangre y muerte. Al respecto, Juan Villoro ha propuesto que Robles logró una metáfora indeleble: “durante un tiempo recurrimos a una distracción defensiva, pensando que los narcos se mataban entre sí; ahora sabemos que la sangre puede ser nuestra” (“La alfombra roja”). No obstante, considero que más que la posibilidad de ser asesinado o del hecho de no estar exceptos de ser víctimas del narco, la propia sangre de la artista recalca el hecho de que la vida contemporánea opera bajo la misma lógica. Es decir, no es necesario estar muerto para estar incorporados en la máquina necropolítica. Asimismo, la confiscación de la sangre de las víctimas abre otro espacio de invisibilidad. La sangre de los asesinados está ausente y debe ser sustituida. La sangre derramada da cuenta de que en el cuerpo contemporáneo funciona un proyecto descorporalizador que nos despoja para constreñirnos a ser sangre.

5 Susana Rotker propone esta noción y entiende a la víctima en relación directa con su miedo: “La víctima-en-potencia se define como todo aquel que, en cualquier momento, puede ser asesinado porque se quiere cobrar un rescate, porque sus zapatos son de marca, porque al asaltante —que hizo una apuesta con los amigos— se le soltó el tiro. La víctima-en-potencia es de clase media, es de clase alta, es de clase baja: es todo aquel que sale a la calle y tiene miedo, porque todo está podrido y descontrolado, porque no hay control, porque nadie cree en nada” (9).

4. La escribiré con sangre

Sergio González es, quizá, uno de los primeros intelectuales en investigar y denunciar el feminicidio de Ciudad Juárez. Su libro, *Huesos en el desierto*, destaca la impunidad y las alianzas entre el poder, la delincuencia organizada y el narco en el México contemporáneo. La novela póstuma del escritor chileno Roberto Bolaño coincide con González en la “primera” víctima de esta serie de crímenes, la cual González ubica en 1993. Bolaño narra la manera en que fue encontrado el primer cuerpo de esta serie de asesinatos ocurridos en Santa Teresa, nombre ficcional que le da a Ciudad Juárez. La sangre está presente: “La identificación de Esperanza Gómez Saldaña fue relativamente fácil. [...] Esperanza Gómez Saldaña había muerto estrangulada. Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginal y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente” (444).

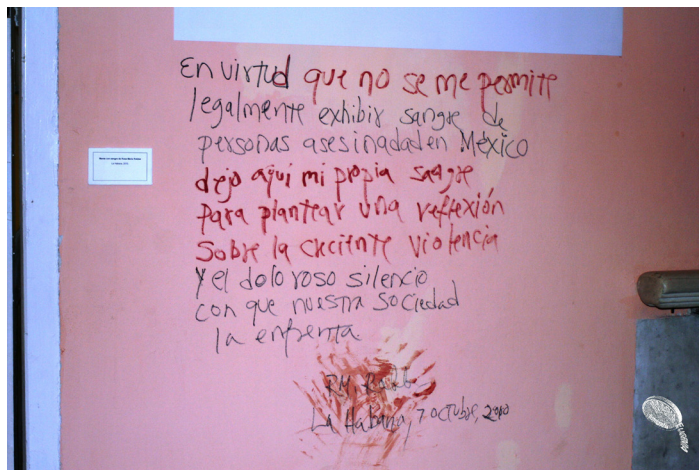


Fig. 7. La artista Rosa María Robles escribe una nota con su propia sangre tras el retiro de las mantas ensangrentadas que la artista había incorporado en su exposición.

Las muertas de Juárez, como se le conoce a estas mujeres –casi todas obreras, maquiladoras, pobres, que llegan a la frontera para beneficiarse de las oportunidades de empleo generadas por las políticas del neoliberalismo–, pese a las múltiples denuncias internacionales, han aumentado con el paso del tiempo. De acuerdo con la abogada Andrea Medina Rosas, activista de la Red Mexicana de Mujeres de Ciudad Juárez, en audiencia ante el Comité de Derechos de la Mujer e Igualdad de Género del Parlamento Europeo, entre 1993 y 2010, se registraron 214 asesinatos

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

de mujeres en Juárez, mientras que, solo en 2010, se registraron 304 homicidios de ese tipo en la misma entidad, y entre enero y abril de 2011 se contabilizaron 89 casos. Las versiones más moderadas hablan de casi 500 cadáveres y de más de 600 mujeres desaparecidas.

El Informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de 2002 sobre el caso de Ciudad Juárez señala que casi al mismo tiempo que aumentaba la tasa de homicidios, los funcionarios encargados de la investigación de esos hechos comenzaron a emplear un discurso que, en definitiva, culpaba a la víctima por el delito, “De acuerdo a declaraciones públicas de autoridades de alto rango, las víctimas utilizaban minifaldas, salían a bailar, eran “fáciles” o prostitutas, y la respuesta de las autoridades pertinentes frente a familiares de las víctimas osciló entre indiferencia y hostilidad” (cidh). Información aportada por la organización “Nuestras hijas de regreso a casa”, el 26 de octubre de 2011, en un acto de venganza, varios hombres golpearon a una mujer embarazada, le sacaron el producto y con su sangre —o, de acuerdo a otras versiones del asesinato, con lápiz labial⁶— dejaron un mensaje escrito a su esposo que decía “Santiago, estamos a mano”. Posteriormente la quemaron viva. Rossana Reguillo considera que cada uno de estos cadáveres representa el triunfo de las políticas del miedo en la producción del cuerpo ciudadano contemporáneo, debido a que ellos parecen obturar la politicidad necesaria para encarar la degradación acelerada de los derechos humanos. “Al ubicarse en un ‘más allá’ de los límites de lo pensable, al encarnar situaciones límites, su visibilidad en el espacio público amplía los rangos de la ‘anomalía’ monstruosa, episódica, anónima, inerte, y disminuye el espacio de la diferencia y del derecho” (“Condensaciones y desplazamientos”).

México ha escenificado diversas protestas en contra del feminicidio y la violencia. Entre ellas, destacan las campañas “Ni una más” y “No + sangre”, las cuales intentan denunciar la violencia contra el cuerpo femenino y cómo ha sido despojado de sus derechos. Sin embargo, como último punto, me referiré a cómo se intenta “reparar”, “corregir” si se quiere, estos cuerpos “defectuosos”, cómo el Estado mediático mexicano —incapaz de lidiar con la tragedia de estos cuerpos, en el caso de las muertas de Juárez, o de los cuerpos, razas, géneros o romances no oficiales— se propone normalizar, banalizar y, en cierto sentido, restaurar las lógicas heteronormativas y masculinistas que dominan las representaciones de los cuerpos femeninos. Como propone Rita Segato, no es la mujer ni incluso la misoginia las que dominan la escena de este teatro criminal —la mujer más bien representa el desecho del proceso, su papel es ser apropiada, ingerida—, en cambio, el varón resulta central por responder a la demanda de sus pares. Por su *constitución cultural* de residuo, resto de la globalización, el cuerpo de la mujer es, sin duda, el cuerpo

6 Los reportajes de la noticia varían en cuanto a la sustancia con la que se escribió el mensaje junto al cadáver. Se sugiere que pudo haber sido sangre, lápiz labial o algún otro material indescifrable.

más vulnerable de esta época de políticas criminales. Más que el resultado de la impunidad, los crímenes se vuelven un modo de producción y reproducción de la propia impunidad y de su lógica, “un pacto de sangre en la sangre de las víctimas” (Segato 28).

En junio de 2008, caminaba por Ciudad de México cuando una zona cercada por bandas amarillas de seguridad me impidió proseguir. No se trataba de un asesinato. No había cuerpos heridos ni muertos. Era, por el contrario, una instalación promocional de una nueva serie de televisión titulada *Mujeres asesinas*. Enseguida reconocí el cartel. México estaba completamente empapelado con las imágenes de estas ‘asesinas’. La serie televisiva consta de diferentes episodios en los que las mujeres —engañadas, traicionadas, humilladas— toman la justicia en sus propias manos. *Mujeres Asesinas* es una producción entre Mediamates y Televisa, adaptación de la serie homónima argentina. Su formato presenta en cada capítulo un caso diferente acerca de una o varias mujeres que cometen un asesinato de manera cruel. Para el momento de la escritura de este artículo, la serie cuenta con tres temporadas al aire.

La sangre, nuevamente, salta a la vista. Me interesa pensar cómo en un momento en el que México atraviesa por una violencia, producto de la narcocultura neoliberal y en el que el cuerpo de la mujer resulta más vulnerable que nunca, despojada de sus marcas de pertenencia, una serie televisiva trata de “corregir” el cuerpo de las mujeres a partir de una operación en exceso problemática. Esta serie, además, cuenta con las actrices más populares de México, las caras femeninas más reconocibles del *star system* televisivo. Todas ellas, ahora, son caras ‘asesinas’. El video promocional funciona de una manera peculiar: las actrices se presentan confundiendo con el personaje (por ejemplo, “Soy Verónica Castro y soy asesina”). Los cuerpos femeninos asesinados, ensangrentados, devienen ahora cuerpos asesinos. Empapado de la sangre de su víctima, el cuerpo víctima se transforma en cuerpo victimario. Si las autoridades de Ciudad Juárez justifican los crímenes diciendo que las mujeres los han provocado —por usar minifaldas, por ser prostitutas, etc.—, *Mujeres asesinas* reproduce el mismo gesto transformando a los cuerpos asesinados en cuerpos asesinos. El imaginario vuelve a culparlas, las despoja una vez más de sus derechos, las vuelve vida desnuda. La sangre viene, asimismo, a instaurar la política del miedo. En el video promocional de *Mujeres asesinas*, la sangre marca estos cuerpos y, todos de blanco, en cierto sentido uniformado, parecen perder sus marcas individuales. El hecho de usar los nombres de las actrices y volverlas “asesinas”, las envía a un espacio no representable, totalmente desnudo, a una zona de “incertidumbre”. De acuerdo con Reguillo, si coincidimos con los filósofos del miedo de que el miedo instaura sus dominios en las zonas de incertidumbre, “es posible afirmar que el triunfo de las políticas del miedo, propias del neoliberalismo, opera como espacio de la imaginación desatada: todos podemos ser [...] terroristas, víctimas u operadores del narco, cuerpos-coartada, cuerpos-desechables, cuerpos-incómodos y [...] ciudadanos sospechosos, especialmente frente a uno mismo,

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

es decir, la política del miedo triunfa ahí donde logra producir desidentificación, mecanismos a través de los cuales los cuerpos tratan de borrar las marcas de sus –peligrosas– pertenencias” (“Condensaciones y desplazamientos”).

Al igual que los muertos de México, *Mujeres asesinas* continúa en ascenso. La serie se ha convertido en un éxito de público. La segunda temporada, sin embargo, sofisticó aún más la operación visual y, así, la construcción del cuerpo femenino como abyecto. Las mujeres ya no aparecen ensangrentadas, ni meramente actúan como asesinas, en esta temporada se vuelven sangre. Un video musical titulado “Qué emane” a cargo de una famosa cantante pop mexicana, Gloria Trevi, –cantante que, por cierto, estuvo involucrada en el caso, nunca suficientemente aclarado, de una red de prostitución de menores de edad e incluso en la muerte de una niña menor, su propia hija– marca la nueva temporada. Por su parte, la tercera temporada lanza un nuevo eslogan: “El corazón habla con sangre”, el cual sin duda establece una relación entre sangre y amor que, tal como planteé al principio de este artículo, parece estar ya sustentada en el propio género sentimental del bolero.



Fig. 8. La actriz mexicana Verónica Castro en el afiche promocional de la primera temporada de la serie *Mujeres asesinas*.

La feminización de la sangre se une a la apología del feminicidio, sostenida en la ambigüedad de la canción promocional “Qué emane”. Incluso, las primeras imágenes violentas del videoclip se producen entre las mujeres mismas. Actúan, a su vez, una fantasía masculinista. Son sangre derramada que complace a los ojos del telespectador masculino, a quien paradójicamente la sangre termina feminizando, haciéndolo también participar de su textura de sangre. La política del miedo sella, así, un peligroso pacto de sangre.



Fig. 9. Gloria Trevi interpreta la canción promocional de la segunda temporada de la serie *Mujeres asesinas*, “¡Qué emane!”. En video clip la sangre flota alrededor de las protagonistas.

Fig. 10. La segunda temporada de la serie *Mujeres asesinas* transforma a sus protagonistas en sangre.



Finalmente, como último punto de esta breve y nunca exhaustiva incursión en la sangre, me adentro en la banalización de la sangre o, más precisamente, a cómo se inscribe la sangre dentro de la mercantilización de la vida que produce esta narcocultura como desarrollo más radical del neoliberalismo contemporáneo. Al respecto, en 2010, la compañía estadounidense MAC lanzó una nueva colección en colaboración con la marca de ropa Rodarte cuyo nombre fue *Juárez*. En pasarela se presentaron modelos en los que los cuerpos pálidos, fantasmales, fueron ataviados con tejidos que emulaban la presencia de sangre, entre otras marcas de violencia contra el cuerpo femenino, por ejemplo, moretones. Las empresas intentaron incorporar la estética de la muerte y de la sangre como parte de su colección con el fin de hacer ingresar el *glamour* o la *belleza* del cuerpo asesinado a la moda contemporánea. Entre los productos de la colección *Juárez* de la marca MAC, se presentaron: un labial llamado “Del Norte”, una colección de sombras que parecía tener restos de sangre con el nombre de “Bordertown” (Pueblo fronterizo) y un esmalte de uñas llamado “Factory” (Fábrica). Como puede advertirse, a partir de los nombres seleccionados, las empresas no ocultaron la causa neoliberal de la mortandad y, por el contrario, propusieron la inscripción estetizada de la sangre en el cuerpo impenetrable del primer mundo. Las mujeres metropolitanas podrían

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

entonces incorporar a su silueta el residuo de la violencia que paradójicamente sustenta su posibilidad de vivir. Tras la polémica que suscitó la propuesta, la colección fue retirada del mercado y ambas empresas emitieron una disculpa pública. No obstante, esta incursión da cuenta de cómo la silueta femenina, que en este caso más que en otro constituye el proyecto central de la moda, experimenta un *devenir sangriento* para proponerse como último residuo biológico de la necrópolis contemporánea. En este sentido, la confusión entre la escritura con sangre o con labial en el asesinato de la mujer embarazada, al que antes me referí, cobra especial relevancia. La sangre deja en claro la desaparición forzada del cuerpo.



Fig. 11. En 2010, la compañía MAC lanzó una nueva colección en colaboración con la marca de alta costura Rodarte cuyo nombre fue *Juárez*. En pasarela se presentaron modelos en los que los cuerpos pálidos, fantasmales, se ataviaron con tejidos que emulaban la sangre. Tras la polémica pública, la colección fue retirada y las empresas se disculparon públicamente.



Fig. 12. Entre los productos de la colección *Juárez* de la marca MAC, se presentaron: un labial llamado “Del Norte”, una colección de sombras que pareciera tener restos de sangre “Bordertown” (Frontera) y un producto para pulir las uñas con el nombre de “Factory” (Fábrica).

5. Una nueva historia de la sangre

En este artículo he planteado las diversas maneras en las que la sangre devela la desechabilidad de cuerpos, romances y sensibilidades problemáticos e imposibles del México contemporáneo. Seguir su rastro me permite proponer una nueva historia de la sangre que reflexione, critique y desnude las políticas del miedo y, en especial, las estrategias que operan sobre la materialidad del cuerpo. Estas nuevas ciudadanías de la sangre son modeladas a partir de una silueta que no constituye un más allá de los límites de lo pensable, como acertadamente piensa Reguillo en torno a las prácticas del crimen organizado mexicano, sino que por el contrario se ubica en una especie de más acá, una reducción espectacular del cuerpo a su mínima expresión. La sangre constituye el peso mínimo de la ciudadanía contemporánea. Asimismo, la modelización del cuerpo a partir de la sangre lo vuelve contagioso. En cierto sentido, el bache entre el cancionero sentimental latinoamericano, el melodrama o incluso la novela romántica, –todos regímenes de representación en los que aún la sangre se reserva el lugar de la pureza–, y la razón necropolítica contemporánea está mediado por la sospecha de la sangre. Esta sospecha opera en el propio corazón del régimen farmacopornográfico (Preciado), donde la sangre es ahora capaz de contaminar: la sangre constituye un fluido sospechoso con el que se dibuja esta nueva silueta *ciudadana*. Todos podemos portar *el mal*.

En cierto sentido, esta vuelta de la sangre, este *devenir sangriento*, desestabiliza la dicotomía propuesta por Roger Bartra, quien a finales del siglo xx hace una diferencia entre culturas de la tinta y de la sangre. Bartra liga la cultura de la sangre a la exaltación de identidades, luchas revolucionaria y patriótica, mientras que entiende por cultura de la tinta, la pluralidad de escrituras sobre el papel. Aunque son categorías que el propio Bartra matiza, ni siquiera las acciones del Ejército Zapatista le hacen anticipar la violencia y el papel que la sangre cobraría en el más reciente entresiglo mexicano. “El Ejército Zapatista amenazaba con bañar el país en sangre, pero en realidad lo que produjo fue una gran mancha de tinta: de Chiapas, afortunadamente, salieron más cartas que balas” (*La sangre y la tinta*). En cierto sentido, el régimen narcofarmacopornográfico en el que vivimos entiende con claridad la distinción entre tinta y sangre y, por lo tanto, propone una fusión en las que estas *nuevas ciudadanías* son escritas con material sanguíneo, *con tinta sangre del corazón*. Si coincidimos en que la violencia constituida en forma de sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y se comporta como cualquier otro idioma, como Rita Segato ha propuesto, la transformación de estas nuevas ciudadanías en sangre constituye su reducción a la mínima significación. La escritura queda desmantelada y el cuerpo se reduce a un residuo incorpóreo. Este archivo sangriento da cuenta de la injerencia directa de los nuevos regímenes sobre la materialidad del cuerpo contemporáneo.

Obras citadas

- Appel, Marco. “Feminicidios en México: Audiencia en el Parlamento Europeo”. Proceso.com.mx. 7 octubre 2011, <http://www.proceso.com.mx/?p=283458>
- Avila Dueñas, Iván. “Profundo carmesí: Diario de rodaje”. *Nosferatu*, no. 22, 1996, pp. 66-67.
- Bartra, Roger. *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. Debolsillo, 2013.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Vintage Español, 2009.
- Castillo Zapata, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos, Organización de los Estados Americanos. *Situación de los derechos de la mujer en Ciudad Juárez, México. El derecho a no ser objeto de violencia y discriminación. En Informe Anual de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos*. 24 enero 2002, <http://www.cidh.org/annualrep/2002sp/cap.vi.juarez.htm>
- Corona Blake, Alonso, director. *Fiebre de juventud*. Filmadora Ecuatoriana, 1966.
- David, Mariana. “Necropsia: historiando al colectivo Semefo”. *SEMEFO 1990-1999 de la morgue al museo*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- Fernández-Santos, Angel. “Penúltimo tramo”. *Nosferatu*, no. 22, 1996, pp. 58-65.
- Gallo, Rubén. *New Tendencias in Mexican Art*. Palgrave Macmillan, 2004.
- García Agraz, Carlos, director. *Mujeres asesinas*. Televisa S.A., 2008.
- González Iñárritu, Alejandro, director. *Bautiful*. LD Entertainment, 2010.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Anagrama, 2002.
- Jodorowsky, Alejandro. *Psicomagia*. Siruela, 2004.
- Jodorowsky, Alejandro, director. *Santa sangre*. Republic Pictures, 1989.
- _____. *Holy Mountain*. ABKCO Music and Records, 1973.
- Kastle, Leonard, director. *The Honeymoon*. Killers, 1969.
- Lomnitz, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. MIT P, 2005.
- Medina, Cuauhtémoc. “Espectralidad materialista”. *Teresa Margolles ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, editado por Cuauhtémoc Medina. La Biennale de Venezia. Esposizione Internazionale D’Arte, 2009, pp. 15-30.
- Monsiváis, Carlos. “Las mitologías del cine mexicano”. *Intermedios*, no. 2, 1992, pp. 12-23.
- _____. “Introduction”. *The Life of the Dead in Mexican Folk Art*, editado por María Teresa Pomar. Fort Worth Art Museum, 1987, pp. 9-16.
- Nuestras hijas de regreso a casa. “Le sacan bebé y queman viva a una embarazada”. *Nuestras hijas de regreso a casa Blogspot*. 27 octubre 2011, <http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.com/2011/10/le-sacan-bebe-y-queman-viva-una.html>
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Arturo Ripstein*. Cátedra /Filmoteca Española, 1997.
- _____. “Ripstein y el melodrama: a través del espejo”. *Nosferatu*, no. 22, 1996, pp. 10-13.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1950.

- Pérez Turrent, Tomás. “Buñuel-Ripstein: ¿vasos comunicantes?”. *Nosferatu*, no. 22, 1996, pp. 14-19.
- Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Espasa Calpe, 2008.
- Reguillo, Rossana. “Condensaciones y desplazamientos: Las políticas del miedo en los cuerpos contemporáneos”. *E-Misférica*, no. 4.2, 5 noviembre 2007, http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_reguillo.html
- Reygadas, Carlos, director. *Batalla en el cielo*. AmaFilms, 2005.
- _____. *Japón*. NoDream Cinema, 2002.
- Ripstein, Arturo, director. *Las razones del corazón*. Wanda Films, 2011.
- _____. “El infernal Reygadas”. *Nexos*, 1 enero 2009, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=36>
- _____. *La virgen de la lujuria*. Fado Filmes, 2002.
- _____. *Así es la vida*. Wanda Visión S.A, 2000.
- _____. *La reina de la noche*. Ultra Films, 1994.
- _____. *Principio y fin*. Alameda Film, 1993.
- _____. *El imperio de la fortuna*. Azteca Films, 1986.
- Rotker, Susana. “Ciudades escritas por la violencia”. *Ciudadanías del miedo*, editado por Susana Rotker. Nueva Sociedad, 2000, pp. 7-22.
- Schafer, Claudia. “Crimes of Passion: Arturo Ripstein’s Profundo carmesí and the Terrors of Melodrama”. *Latin American Literary Review* vol. 29, no. 57, 2001, pp. 87-103.
- Scott Bray, R. “En piel ajena: The work of Teresa Margolles”. *Law Text Culture*, no. 11, 2007, pp. 13-50.
- Segato, Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón, 2013.
- Villoro, Juan. “La alfombra roja del terror narco”. *Ñ Revista de Cultura*, 29 noviembre 2008, http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/29/_-01811480.htm

Reggaetón, trap y masculinidades: dinámicas sociales al ritmo del perreo combativo en Puerto Rico

R. Sánchez-Rivera
Universidad de Cambridge
rs3491@columbia.edu

La creación del *reggaetón* tiene sus raíces en diferentes elementos musicales que lo hacen un género transnacional –ya que proviene del hip-hop estadounidense, el *reggae* jamaicano, rap panameño, cubano, y puertorriqueño, así como una infinidad de ritmos caribeños–; sin embargo, este se desarrolla mayormente en Puerto Rico (Marshall et al.; Rivera-Rideau). Este trabajo se dedica a investigar las intersecciones entre género, clase, y “raza” en el imaginario puertorriqueño. Aunque este trabajo es una mirada hacia estos elementos, no propone crear un imaginario o versión unitaria de la identidad puertorriqueña en el *reggaetón* o el trap en español, sino que provee una visión variada de elementos y cantantes que dan a relucir una perspectiva multidireccional de los roles de género con relación a cuestiones de “raza”, política, cultura, sociedad, y contexto.

Existe una infinidad de trabajos que presentan la masculinidad en *reggaetón* como violento, misógino, y patriarcal (Caraballo Villagra; Nieves Moreno; Vázquez). Aunque en algunos casos esto puede ser correcto, es importante mencionar que estos elementos han estado presentes en la producción musical mucho antes que el *reggaetón* (Rivera-Rideau 17). Sin embargo, siguiendo los argumentos de Petra Rivera-Rideau es importante mencionar que estas consideraciones en contra contienen presuposiciones racistas que dan paso a estereotipos que suponen una inherente hipersexualidad negra (Rivera-Rideau 17). Es decir, muchos de estos supuestos se encuentran fundados en presuposiciones racistas y clasistas que no toman en consideración el contexto o la eliminación de distintos grupos dentro del imaginario nacional puertorriqueño.¹ Por ejemplo, se menciona que el referente de la masculinidad del *reggaetón* produce un hombre “promiscuo, absolutamente heterosexual por supuesto, violento, y provisto de bienes materiales como referente de éxito” (Caraballo Villagra 95). Antes que nada, Caraballo Villagra propone crear una identidad general que confluye con la especificidad de cada uno de los cantantes de *reggaetón* y que, de ninguna manera, se deben estudiar como un todo homo-

1 Esta eliminación puede ser interpretada como simbólica o literal. Desde las experimentaciones de la píldora anticonceptiva con mujeres de clase trabajadora, la eliminación de “indeseables” con políticas eugenésicas durante el siglo XIX y XX, persecución de grupos políticos por la ley de mordaza al énfasis de un imaginario nacional en donde el cuerpo deseado responde a lógicas racistas, clasistas, y misóginas. Por ejemplo, el puertorriqueño de siglo XX pensado como un jíbaro (campesino/hombre) blanco.

géneo. Es por lo que en el presente trabajo exploraré distintos ejes de producción musical para poner en cuestión argumentos generales de una identidad meramente machista en el *reggaetón* y el trap en español. Es decir, en este trabajo exploraré las intersecciones que tiene el *reggaetón* entre género, raza, clase, e identidad.

El reggaetón y la interseccionalidad

El *reggaetón* es “un género, relativamente nuevo que contiene una serie de prácticas culturales marcadas por diferentes estilos musicales (como el dancehall’s boom-ch-boom-chick) que es reconfigurado por sensibilidades urbanas puertorriqueñas; informado por una fusión con el hip-hop y que se relaciona con el mercado para acaparar una audiencia más amplia” (Marshall et al. 188). Aunque esta definición es un punto de partida, es importante cuestionar el aspecto “urbano” de esta dilucidación, ya que supone ciertas vertientes racializantes que son centrales a esta discusión. En Puerto Rico, el *reggaetón* ha sido “asociado con las comunidades de clases trabajadoras, urbanas, y no-blancas” (Rivera-Rideau 2). Estas comunidades han sido sujetas, de manera sistemática, a malos tratos, discriminación, y racismo a pesar de que los puertorriqueños viven bajo la impresión de que el archipiélago es una “democracia racial” (Rivera-Rideau 4). Sin embargo, estas contradicciones sirven de base para un ensamblaje que define al puertorriqueño como no-blanco (dentro del mito nacional que sostiene que el puertorriqueño es una mezcla entre blanco, negro, e indígena) y simultáneamente privilegia la blancura como tropo nacional (Wade; Weheliye; Rivera-Rideau). En este sentido, el *reggaetón* ha servido para cuestionar esta supuesta democracia racial y, a su vez, encontrar espacios para expresar nuevas políticas culturales basadas en la visibilidad de cuerpos sistemáticamente invisibilizados y relegados a un espacio de no-humanos (Rivera-Rideau; Weheliye).

La producción de elementos culturales, entre ellos la música popular, se ha vuelto significativa para la construcción del imaginario de la nación puertorriqueña. La obsesión de lo nacional siempre ha estado casi sistemáticamente desarticulada con la identificación –nacional e internacional– de Puerto Rico con el *reggaetón*. Es decir, esa obsesión de lo nacional dentro de la música popular y los elementos culturales es privilegiada cuando se habla de Ricky Martin, Héctor Lavoe, o Jennifer López, entre otros; sin embargo, cuando se habla de Daddy Yankee, Tego Calderón, Wisin y Yandel, o Arcangel, entre otros, muchos de los puertorriqueños tienden a pensarlo como un elemento de “mal gusto” ya que atenta con su concepción imaginada de nación en el contexto puertorriqueño. Esta negación sistemática proviene de la ansiedad de blanqueamiento del puertorriqueño. Es el amor al imaginario de lo que supone ser el sujeto blanco nacional –independiente de su estatus político– lo que hace a muchos de los puertorriqueños negar al trap

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

en español y al *reggaetón* (Ahmed). Con esto, se sustenta la negación sistemática de la negociación de la cultura negra en Puerto Rico a la que responden estos géneros musicales. Por ejemplo, Tego Calderón en su canción titulada “Robin Hood” hace alusión a la cultura negra de Puerto Rico y las subjetividades migrantes de República Dominicana en un intento de desmitificar el mero “folclor negro” y cuestionar el racismo estructural en este contexto (Rivera-Rideau).

A pesar del mito de “democracia racial”, la segregación racial en Puerto Rico se observa a través de la clase, el acceso a la educación, la movilidad social, entre muchos otros elementos (Rivera-Rideau). Entre las dinámicas internas de raza y clase, también existen problemas externos “por el mismo sistema colonial de Puerto Rico” que coartan la movilidad social y el movimiento entre clases. El *reggaetón* presenta una crónica y una posible solución a las inequidades sociales producidas por el sistema local y colonial por medio de convertirse en un cantante de *reggaetón* a nivel internacional. Por ejemplo, en el video musical titulado “Las nenas lindas” de Jowell y Randy podemos observar diferentes subjetividades masculinas dentro del contexto puertorriqueño que apuntan a la pluralidad cultural dentro de las identidades que existen en este contexto. El video comienza con unos jóvenes trabajando como mecánicos de motoras (motocicletas); un trabajo considerado como de clase trabajadora en Puerto Rico. Luego observamos que entran lo que supone ser unos millonarios —pueden ser narcotraficantes o no—, en este caso actuados por Jowell y Randy, en motora con mujeres sentadas atrás. Ellos llegan con pacas de dinero y ordenan que las motoras queden “bien arregladitas”. Cuando la canción comienza, escuchamos la queja principal de la canción que dice: “La mayoría de las nenas lindas, se mueren por los nenes malos; y yo loco por una de ellas, pero yo no se cómo ser malo”. Por ello es importante mencionar que para Jowell y Randy las mujeres prefieren dinero antes que “buen trato”. Esto representa la misoginia de la historia presentando a la mujer como un factor necesario para el entretenimiento. El video musical presenta a los ricos como hombres que maltratan a las mujeres y que manifiestan una indiferencia por el dinero ya que lo malgastan y lo utilizan para controlar a la sociedad. Sin embargo, al final del video podemos observar como los millonarios en motora no son Jowell y Randy, sino que son dos hombres blancos. Asimismo, el video presenta otra figura masculina; el hombre blanco de negocios que actúa como dueño del taller de mecánica. No obstante, durante la mayoría del video este es intimidado y controlado por los millonarios. Esto representa una cierta complicidad entre la clase media y la clase alta que mantiene a la clase trabajadora segregada. Por otro lado, se encarna la figura de la clase alta y clase media por medio de cuerpos blancos.

Es importante mencionar que no todos los cantantes de *reggaetón* se identifican como afro-puertorriqueños. Sin embargo, la mayoría de estos “denotan una posición en medio del imaginario entre blanco/negro” o adoptan una identidad “puertorriqueña” (Rivera-Rideau 13). Sin embargo, adoptar una identidad “puer-

torriqueña” es sumamente problemático ya que es una identificación con la sistematización blanca y el racismo estructural del imaginario nacional. Es por la existencia del mito de “democracia racial” que es importante explorar las contradicciones que surgen a partir de esto y la anulación de lo que significa ser no-blanco en el contexto de *reggaetón*. Por ejemplo, Residente –quién antes formaba parte del grupo Calle 13–, es considerado un “blanquito de clase media”. Residente ha indicado que “la clase media sufre más que la clase trabajadora” (Nieves Moreno Kindle 3332). En este sentido, Residente apunta a su sentido de superioridad al contar con una Maestría precisando que “la educación es gratis” (Nieves Moreno Kindle 3337), sin ponderar que su acceso a una buena educación proviene de un sentido de privilegio que está cegado ante las inequidades sociales y estructurales que existen en Puerto Rico. En el 2017, durante una entrevista en los *Billboard Latin Music*, Residente argumentaba que todas las canciones que suenan en la radio son lo mismo y agrega que “si tú me das 30 minutos, te preparo un hit de lo que está sonando”. Hubo muchos cantantes de *reggaetón* que criticaron a Residente; entre ellos Tempo que luego de haber pasado 11 años en cárcel por narcotráfico salió de prisión en 2013. Esto resulta en una “tiraera” –una canción que con las letras ahí vertidas se presenta quién es el mejor *reggaetonero*, estas canciones se pueden hacer por publicidad o riñas internas entre cantantes– entre Tempo y Residente.

Esta tiraera es importante para entender el contexto político, social, y cultural de Puerto Rico en 2017; así como las divisiones entre los cantantes de *reggaetón*. Tempo inicia su tiraera titulada “Calle sin salida” con una grabación de las expresiones de Residente acerca del *reggaetón* y el trap en español. Luego comienza a criticar a Residente por sus posturas políticas que, según Tempo, son contradictorias diciendo que:

Calle 13 estás en una calle sin salida
exponiéndote a que en tus luchas te encuentren sin vida
en el paro nacional viniste a robar cámara
y te fuiste usando tu psicología imperialista y te moriste
Hipócrita, pensé que eras de aquí y eres de Miami
y en vez de comprar residencia, compraste los Grammys
que aportaste según tú a la música en este tiempo
esperando 11 años, Che Guevara aquí esta Tempo

Tempo hace alusión a las veces que Residente viene a Puerto Rico, pero en realidad vive fuera del archipiélago, haciéndolo (según Tempo) igual de imperialista que esos a quienes critica –refiriendo a canciones como “Querido FBI”– como Estados Unidos y su control colonial en Puerto Rico. Para Tempo, Residente no es un *reggaetonero* sino un “roquero” con problemas de impotencia “por eso te las pegó Denise Quiñones” –reseñando la separación de Residente y la ex Miss Universo

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

en el 2009” y poniendo en cuestión su masculinidad. Luego termina cuestionando su masculinidad otra vez cuando menciona:

¿Varón eres o no eres?

Eres nacionalista, independentista, americano,

usted lo que es tremendo hipócrita,

usted no tiene identidad propia

Te le viraste a Tego [Calderón], lo que haces es lucrarte del género

el género te hizo, te dio de comer

te dio un techo, una casa,

cuando usted lo que hacía es comerse los mocos

alguien se te tenía que parar de frente

Cabrón

Así termina la tiraera de Tempo, a la cual, Residente no se tardó en responder. Residente contesta con un tono humorístico y un tanto molesto a expensas de personas con discapacidad. Por ejemplo, Residente comienza su tiraera diciendo:

Antes de empezar te voy a dar un par de puntos válidos

Tirarte a ti es como abusar de un inválido

Tirarte a ti es como dejar sin aire a un anciano

Es como jugar veo veo contra José Feliciano

De la misma manera, utiliza expresiones como “[l]os tengo cabeceando como niños autistas” y “[mis] rimas son síndrome de Down, son anormales; dejando a los MC’s en coma como vegetales”. Sin embargo, Residente también toma la oportunidad para hablar del sistema colonial de Puerto Rico, la Reforma Laboral, el cierre de escuelas, La Junta De Control Fiscal, y la represión de los movimientos de independencia en Puerto Rico. De esta manera, éste convierte su tiraera en una declaración política que, en cierto modo, reafirma la identidad puertorriqueña alejada del *reggaetón* tradicional y los “pendejos” –como éste les llama a los *reggaetneros* con baja escolaridad– que, a su vez, reafirma el mito de la democracia racial puertorriqueña como una forma exclusiva de inclusión. Sin embargo, esta no es la primera vez que Residente hace el llamado a este mito de la democracia racial. Por ejemplo, éste se hizo una prueba de ADN para verificar de dónde “provenían” sus ancestros. Luego viajó a todos los países mencionados en su prueba para capitalizar en sus ritmos y, a su vez, sustentar el mito de democracia racial puertorriqueña como se puede observar en su canción titulada “Somos Anormales”. En ella se exhiben, al final, unos supuestos de insensibilidad al cuestionamiento de la discapacidad, preceptos que aluden a una supuesta post-racialidad, y a su vez preceptos de “pureza racial” que muestran la contrariedad de las dinámicas racistas en Latinoamérica. Sin embargo, Tempo ve la inconsciencia de Residente –cuando habla

de manera peyorativa de las personas con discapacidad— como una oportunidad y así comienza diciendo “podías tirar sin mencionar autismo ni el síndrome de Down”. Asimismo, Tempo indica “[p]ara ti todo el mundo es bruto, siempre estás con los prejuicios” y continúa mencionando que el “egocentrismo y egoísmo, [de Residente] está [matándolo] a [si] mismo; están esperando una disculpa, las alianzas de autismo”. Luego, Tempo se separa de Residente revelando que “habemos(sic) muchos que no tuvimos oportunidad, pero tenemos algo más grande que tú y es la humildad”. Aquí Tempo se posiciona como clase trabajadora y se distancia del “blanquito de clase media” que, según Tempo, se apropia de retóricas subalternas para formar una plataforma político-social hipócrita y oportunista. Finalmente, Residente termina este capítulo de la tiraera con su tema titulado “La Cátedra”. En respuesta a Tempo, Residente decide romper el record de MC británico, Harry Shotta, quien apareció en el libro de record Guinness por más palabras en un single. Con 1900 palabras en su canción de aproximadamente 12 minutos, Residente se defiende de Tempo diciendo que:

Nunca antes visto en una batalla
El primer rapero que llora porque dizque me pasé de la raya
De niño fui diagnosticado con autismo
Y mientras cabeceo escribo rimas que la parten en cualquier tipo de ritmo
Y me tiró hasta una persona ciega invidente
Que rapea más que tú con rimas muchos más inteligentes
Y si me equivoqué con los estereotipos
Ahora estoy con el comité de olimpiadas especiales trabajando en equipo
¿Pero qué tú estás haciendo compañero?

En “la Cátedra” Residente cubre sus comentarios mofándose de los cuerpos discapacitados de manera en que no tiene que pedir disculpas —ya que no va en acorde con *records* de masculinidad— y a la vez se presenta él como un sujeto discapacitado sin cuestionar preceptos de normalidad y patologización.

La nueva escuela y el trap en español

Cantantes de la “nueva escuela” utilizan esta tiraera como plataforma para demostrar su poderío en el manejo de líricas. Por ejemplo, Jon-Z, exponente del trap en español, toma la canción de Residente como un reto y se posiciona como a-político a su vez que presenta posiciones políticas. Por ejemplo, Jon-Z expresa que él es “de barrio y [está] orgulloso” y que, aunque es de barrio,

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

El arma que carg[a], es el lápiz y la libreta
[él] no asalt[a] con máscara, pistola, escopeta
Ya no vend[e] coca, pastillas, ni media zeta

Jon-Z se presenta como un artista de clase trabajadora que prefiere concentrarse en su alrededor próximo antes de hablar de política. Por ejemplo,

No prometan lo que no tienen pa' dar
Hablan de países y no se ponen a ayudar
Sean reales con lo que vayan a hablar
A ustedes les importa un carajo lo que vaya a pasar
En el mundo, PR y en Venezuela
Por qué no se preocupan por su abuela
Lírica es real, quizás te duela
Como la verdad, un dolor de muela, yeah

El cantante –viniendo de clase trabajadora– presenta como, para él, existen problemas más importantes que una discusión banal acerca de comunismo/capitalismo o dictaduras/democracias. Jon-Z prefiere preocuparse por las necesidades próximas a su precariedad como afro-puertorriqueño de clase trabajadora proveniente del área rural de Puerto Rico. Sin embargo, éste mantiene una posición crítica acerca de la política puertorriqueña cuando indica “pa'l carajo los partidos, partido rojo y el azul. Tienen jodio' a PR, en un ataúd”. Aquí Jon-Z critica a los partidos mayoritarios del siglo XX, el Partido Popular Democrático –el rojo, que usa a la figura del jíbaro blanco como el tropo de la nación puertorriqueña para abogar por el Estado Libre Asociado– y el Partido Nuevo Progresista –el azul, que patrocina el cambio de estatus de Puerto Rico a constituir parte de los estados de Estados Unidos.

La nueva escuela, se caracteriza por su preferencia por el trap en español. Sin embargo, estos intérpretes también cantan *reggaetón*. Su principal cantante es Bad Bunny y ha tenido una acogida local e internacional a partir de 2016. Bad Bunny se caracteriza por su sentido de vestir histriónico y sus líricas de crítica social y política. Este cuestiona roles de género usando pinta uñas, uñas postizas, ropa de colores brillantes, entre otras. Sin embargo, también replica ideas de movimiento social cuando en su canción “Original” con Arcangel menciona que “to' lo que me pongo es original; mi piquete, mi flow es original” y luego continúa diciendo “dile que eso no es Gucci, que ese tigre está bizco”. Asimismo, en su canción titulada “Caro” del 2019 y con Ricky Martin, Bad Bunny usa su plataforma para decir que su “flow es caro” pero, el video se crea para dar espacio a sexualidades, subjetividades, y cuerpos alternativos a lo “normal”. Esto provee un cuestionamiento a los roles de género y sexualidad. Por lo que él dice “vive tu vida, yo vivo la mía; criticar sin dar ejemplo que jodía manía”. Por otro lado, Bad Bunny también ha usado su



Fig. 1. Bad Bunny, videoclip “Solo de Mi” (2018).

plataforma para criticar la violencia de género. Un ejemplo de esto es su canción titulada “Solo de Mi”.

El video de esta canción presenta a una mujer cantando su canción con el coro

No me vuelvas a decir “Bebé”
Yo no soy tuyo ni de nadie, yo soy sólo de mí
No me vuelvas a decir “Bebé”
Ya tú lo sabe’ que yo no estoy ni un poquito pa’ ti



Fig. 2. Farruko, videoclip “Don’t Let Go” (2017).

En cada *beat* aparece la mujer con un golpe marcado y, con esto, se presenta una mujer que decide romper con una relación tóxica como manera de representar la violencia de género que se da en Puerto Rico.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Otros cantantes de la nueva escuela también comienzan a evidenciar malos tratos y violaciones de derechos humanos que rompen con los estereotipos de masculinidad. Por ejemplo, como se presenta en la Figura 2 la canción titulada “Don’t Let Go” (No me sueltes) de Farruko presenta una grabación de Donald Trump en la que éste habla de construir el muro, extraditar migrantes ilegales, y los presenta como violadores. En este video Farruko, puertorriqueño, dice

Cuando me des, la mano no me sueltes
Recuerda no corro ya con la misma suerte
No sé si después yo podré volver a verte

Aquí Farruko presenta su “privilegio” como ciudadano americano, pero también evidencia las violaciones de derechos humanos y la extradición sistemática de comunidades latinx en Estados Unidos. Al final del video éste tiene una nota que dice así: “Somos una nación de inmigrantes. Muchos venimos en busca del famoso ‘American Dream’, pero cada día, muchas familias son destruidas por la intolerancia migratoria. No más odio ni discriminación, UNÁMONOS”. Farruko utiliza su música como plataforma política para cuestionar y discutir los eventos políticos en Estados Unidos y cómo esto afecta a las comunidades latinx.

El 20 de septiembre de 2017 el Huracán María azotó la isla de Puerto Rico. Este huracán ha sido el evento sísmico más fuerte de la historia del Atlántico. En Puerto Rico más de 4,000 personas murieron por culpa del mal manejo de la situación por parte del gobierno local e imperial. Por ejemplo, dos semanas luego del devastador paso del huracán el presidente Donald Trump llegó a Puerto Rico e indicó que “hicieron excelente trabajo” y que esto “no fue una emergencia real como Katrina y sólo unas 16 personas murieron” (The Guardian). Dos años después, y luego de muchos alegatos de corrupción por parte del gobierno, se filtraron unas 900 páginas de información de un chat privado que el gobernador Ricardo Roselló tenía con miembros de su gabinete en el cual se hacían comentarios y “bromas de contenido racista, homofóbico, misógino, clasista, corrupto, entre otros, como burlarse de la obesidad y la discapacidad. En esta conversación se señalaba el mal manejo de fondos y la corrupción del gobierno local en cuestión, no solo sobre el huracán, sino también respecto a otras esferas gubernamentales. Por esta razón, el pueblo de Puerto Rico decidió salir a la calle a protestar y pedir la renuncia de Ricardo Roselló. Entre ellos se encontraban Ricky Martin, Bad Bunny, Residente, Danny Rivera, Kani García entre otros. Bad Bunny estuvo sumamente activo en sus redes sociales haciendo un llamado a las personas que “salieran a la calle”. De igual manera Ricky Martin (a quien mencionaron por nombre para hacer comentarios homofóbicos) publicó un video haciendo un llamado a Puerto Rico. Varios días después, Residente, iLe y Bad Bunny publicaron una canción en

las redes titulada “Afilando los cuchillos”. En ella, Residente muestra cómo los *reggaetoneros* son presentados como malandros, pero:

Ninguno de nosotros, los supuestos bandoleros
Está acusado de fraude, robo o lavado de dinero
Con todo lo que han robado estos politiqueros
Pintamos las paredes del Caribe entero

Asimismo, éste demuestra que las marchas en las cuales más de 200,000 personas se mostraron

Exigiendo tu renuncia, pa’ que nadie salga herido
To’ el mundo unido, no importa el color de tu partido
Esto salió temprano, pa’ que te lo desayunes
La furia es el único partido que nos une

Luego del coro de ¡Le, en que hace un llamado a todos los puertorriqueños a salir a la calle a protestar y “afilarse los cuchillos [...] pa’ que ninguno se aproveche de lo mío”, Bad Bunny comienza su verso en el cual indica que:

El pueblo no aguanta más injusticias
Se cansó de tus mentiras y de que manipules las noticias
Ey, ey, todos los combos, los caseríos somos nuestra milicia
Ya no nos coges de pendejo
Eres un corrupto que de corruptos coges consejos
Arranca pa’l carajo y vete lejos
Y denle la bienvenida a la generación del: Yo no me deajo

“Yo no me deajo” y “Somos más y no tenemos miedo” eran los lemas que más se veían en las redes sociales y en las marchas. Estos representan un país que, en las palabras de Bad Bunny, “está encabronao”. Aquí Bad Bunny hace una invitación directa a Puerto Rico a:

Que se enteren to’s los continentes
Que Ricardo Rosselló es un incompetente
Homofóbico, embustero, delincuente
A ti nadie te quiere, ni tu propia gente
Vamo’ a prender en fuego a tu gabinete
Los títeres, guarden las cortas y saquen los machetes

La última línea de este verso alude a guardar las cortas (como se conocen popularmente las pistolas en Puerto Rico), mejor dicho, que cesen los conflictos internos y que “se saque el machete”. El uso del machete hace referencia al grupo

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

nacionalista de Puerto Rico “los macheteros” que aboga por la independencia de Puerto Rico del imperialismo estadounidense.



Fig. 3. Residente - Ondas/Waves (2019).

Sin embargo, además de los movimientos de resistencia, tanto Residente como Bad Bunny, presentan argumentos contradictorios al movimiento social en cuestión de género y racismo. Por ejemplo, es muy difícil encontrar cuerpos leídos como “no-blancos” en videos de Bad Bunny. Esto resulta en una invisibilización de un sector mayoritario en Puerto Rico al reforzar la idea que vivimos en una “democracia racial”. Por otro lado, Residente decidió comenzar un proyecto publicado en YouTube el 13 de agosto de 2019 en el cuál narra que va a utilizar frecuencias cerebrales para crear canciones. Residente decide reclutar a Bad Bunny para crear este proyecto ya que este es una persona que “piensa distinto a [él]”. Sin embargo el punto de este experimento es aventurarse a buscar momentos en donde sus frecuencias se combinan para crear música (Como se observa en la Figura 3). Para esto usan un artefacto colocado por una lingüista y neuro-científica que se llama “electroencefalografía” o EEG. Para sincronizar los cerebros de Bad Bunny y Residente, crean situaciones que son “naturales” o “comunes”, por ejemplo, el consumo de alcohol, y luego traen a dos mujeres con poca ropa para que les bailen. La narración de Residente dice que –en esta situación– (refiriéndose a cuando las mujeres les bailan) no tienen que pensar porque “todos somos seres sexuales y nuestro instinto es reproducirnos”. En este caso, las mujeres se usan como un objeto para la creación musical relegándola a una condición de menos-que-humana (Weheliye). Por otro lado, presenta la normalización y hegemonía de la heterosexualidad como instintivo y natural que invisibiliza todo aquello que se aleje de estas prácticas y subjetividades. ¿Por lo tanto, hasta qué punto la comercialización de tecnologías post-humanas y la producción musical refuerzan patrones hegemónicos de la heterosexualidad y simultáneamente capitalizan en subjetividades alternativas?



Fig. 4. Perreo Combativo, Viejo San Juan (2019).

Durante las manifestaciones en Puerto Rico durante el verano de 2019, los reclamantes performaron “perreo combativo” para exigir la renuncia de Ricardo Roselló. Esto ocurre en frente a la catedral de denominación Católica del Viejo San Juan. Aquí se reunieron personas de sexualidades alternas, diferentes géneros, clases, y colores. Esta manifestación se puede leer de dos maneras. Primero, se hace frente a la iglesia católica que representa un elemento colonizador y controlador por medio de herramientas civilizatorias pero que, sin embargo, identifica a la mayoría de los puertorriqueños. Segundo, los elementos del *reggaetón*, como algo misógino y patriarcal, se ven cuestionados y utilizados como herramientas de resistencia. Así que, a pesar de los elementos contradictorios detrás de la producción musical del *reggaetón* y el trap, es importante observar cómo las personas utilizan estos géneros musicales como una herramienta de resistencia.

Conclusiones

En este artículo podemos observar cómo el *reggaetón* y el trap en español contienen muchas contradicciones que reflejan un contexto disímil e imposible de totalizar. Por lo tanto, explorar el *reggaetón* y el trap como un elemento homogéneo no es pertinente en el desarrollo de esta investigación ya que estos géneros musicales, a la vez que parecen restrictivos, se pueden observar como una crítica directa a las estructuras de poder y un cuestionamiento a las desigualdades sociales que se vive bajo el estatus político de Puerto Rico, sus dinámicas de género, clase, y estructuras de racialización que llevan a prácticas excluyentes. Por lo tanto, la producción musical se debe ver en conjunto con las dinámicas que se dan en cada contexto de manera tal que tratemos de escapar de las lógicas que llevan a la homogeneidad de eventos y de las subjetividades.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

La masculinidad de muchos de los cantantes se puede presentar como tóxica, sin embargo, es importante recalcar que la importancia subyace en la especificidad de los casos. Muchas veces, en la producción musical del *reggaetón* y el trap en español, los cantantes –así como sus seguidores– tienen distintas maneras de interpretar el género desde una buena forma de pasar un viernes en la noche como una crítica directa a las estructuras de poder. De esta manera pueden ocurrir –y como hemos podido observar–; dentro de estos géneros musicales ha habido distintas críticas a comportamientos patriarcales y hetero-normativos. Por lo tanto, el contexto y las subjetividades que interactúan con estos géneros musicales requieren nuestra atención a la hora de estudiar todos sus aspectos. De tal manera nos alejamos de las lógicas racistas, clasistas, y de género que nos hacen catalogar elementos de manera tajante.

Obras citadas

- A., Sandoval. *Residente vs Tempo: Tiraera*. 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=adpon9IH-MA>.
- Ahmed, Sara. "Affective Economies". *Social Text*, vol. 22, no. 2, 2004, pp. 117–139.
- _____. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.
- Bad Bunny. *Caro*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=bg64AFnRnk>.
- _____. *Solo de Mi*. 2018, https://www.youtube.com/watch?v=7rbprAR_Reg.
- Bad Bunny, and Arcangel. *Original*. 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=zkfyNvdMyYI>.
- Billboards Latino. *Residente- Q&A Billboards Latino*. 2017, <https://www.billboard.com/video/iconic-singer-songwriter-qa-residente-billboard-latin-music-conference-2017-7775283>.
- Carballo Villagra, Priscila. "Reggaetón e identidad masculina". *Inter.c.a.mbio*, vol. 3, no. 4, 2006, pp. 87-101.
- Farruko. *Don't Let Go*. 2017, https://www.youtube.com/watch?v=C7rDpeyDR_Q.
- Flores, Juan. "Foreword: What's All the Noise About?" *Reggaeton*, editado por Wayne Marshall, et al. Duke University Press, 2010.
- Jon Z. *Super Jon.Z (Residente Challenge) Prod by Duran The Coach X Young Hollywood*. 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=J-WZG4xDO2g>.
- Jowell & Randy. *Las Nenas Lindas*. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=l5MqsZBKqQc>.
- Marshall, Wayne, et al. "Introduction: Reggaeton's Socio-Sonic Circuitry". *Reggaeton*, editado por Wayne Marshall, et al. Duke University Press, 2010.
- Mujer Satánica. *Perreo Combativo*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Gx-G0txXEa>.
- Nieves Moreno, Alfredo. "A Man Lives Here: Reggaeton's Hypermasculine Resident". *Reggaeton*, editado por Wayne Marshall, et al. Duke University Press, 2010.
- "Puerto Rico: Trump Appears to Complain about Cost of Relief Effort." *The Guardian*, 4 octubre 2017, <https://www.theguardian.com/world/2017/oct/03/puerto-rico-donald-trump-visit-hurricane-maria>.
- Residente, et al. *Afilando los Cuchillos (Cover Audio)*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=RSh7HH2pvg>.
- _____. *Ondas/Waves*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=kJBISIZmGNA>.
- Rivera, Raquel Z., et al. *Reggaeton*. Duke University Press, 2010.
- Rivera-Rideau, Petra R. "If I Were You". *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, vol. 22, no. 1, 2018, pp. 55–69.
- _____. *Remixing Reggaeton: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Duke University Press, 2015.
- Vázquez, Alexandra. "Salon Philosophers: Ivy Queen and Surprise Guests Take Reggaeton Aside". *Reggaeton*, editado por Wayne Marshall, et al. Duke University Press, 2010.
- Wade, Peter. *Degrees of Mixture, Degrees of Freedom: Genomics, Multiculturalism, and Race in Latin America*. Duke University Press, 2017.
- Weheliye, Alexander G. *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human*. Duke University Press, 2014.

Masculinidades en el rap. Por una construcción del rap chileno actual

Germán Alcalde
Pontificia Universidad Católica de Chile
galcalde2@uc.cl

Hace algún tiempo Snoop Dog, famoso rapero estadounidense, dijo que su compatriota Frank Ocean no era rapero sino cantante debido a que era homosexual, argumentando que el rap era necesariamente masculino (Radio Bío-bío). En Chile, La Celda de Bob, blog periodístico relacionado con el mundo del hip-hop, recogió la historia de Moises (La celda de Bob, “SIGMUND KROYS”), una persona que en su juventud perteneció a esta cultura urbana pero que luego se desligó de la misma, en parte por sentirse excluido por su homosexualidad. Estas historias hacen necesaria una pregunta ¿Qué relación hay entre la cultura hip-hop, incluyendo al rap, y la masculinidad? Este breve trabajo intentará dar una posible respuesta en el contexto del rap santiaguino de la novísima escuela —la generación que está en la cumbre hoy— con el fin de conocer cómo una de las sub-culturas juveniles urbanas más influyentes en nuestros tiempos se posiciona frente a este tema para construir su identidad.

Para este trabajo se tomará como base la novísima escuela debido a que, al ser heredera de las otras escuelas más antiguas y, en cierta medida, del rap estadounidense, el rap chileno de la novísima escuela es, a pesar de sus particularidades, el perfecto ejemplo del rap en general, por lo que los análisis y conclusiones de este trabajo pueden ser fácilmente tomadas como base para ampliar la investigación a otras escuelas de rap en otros países u otros tiempos. Para el desarrollo de la investigación revisaré, a modo general, el contexto y las prácticas del hip-hop nacional, con el fin de entender la forma en que este se construye, para luego analizar distintas canciones buscando entender, a través de la voz de los propios raperos, cómo se construyen las masculinidades dentro del hip-hop.

Las preguntas necesarias que nacen a partir de lo anterior tienen que ver con las razones y las consecuencias de las masculinidades dentro de la identidad del hip-hop; hay que preguntarse el por qué son importantes para la construcción del movimiento y que función cumplen —si es que cumplen alguna— para lo que tenemos que comprender cómo se articulan. Además, es necesario preguntarse por las consecuencias que traen las masculinidades en el rap, con reflexiones relacionadas con el machismo y la homofobia que puede existir en el hip-hop, o con la forma en la que las raperas femeninas se instauran dentro de este esquema.

¿Qué es el rap?

1. Contexto de creación y expansión

Para adentrarse en el mundo del hip-hop lo primero que hay que hacer es conocer el contexto¹ en el cual este se creó, ya que “saber de hip hop, de sus orígenes y su historia es muy importante para la mayoría de los hiphoperos” (Codocedo 127), lo que se traduce de forma evidente en las propias poéticas de los artistas, pues estos se ven reflejados en sus antecesores.² El hip-hop es una cultura urbana creada “a comienzos de la década del 70 en los barrios pobres de Nueva York” (Asfura 10-11) en un contexto de “ilegalidad, falta de empleo, un creciente mercado de drogas, abandono municipal y la floración de cientos de ‘pandillas juveniles’ que solucio- naban sus problemas o ajustes de cuentas a través de la violencia” (Poch Plá 74).

Dentro de esta cultura urbana, que es “una especie de recipiente cultural en que entran y salen diversas expresiones artísticas, sociales y valóricas” (Poch Plá 103), se encuentran los llamados “*cuatro* elementos” o “ramas”: manifestaciones artísti- cas relacionadas con la cultura.³ Estas son: el *break dance* –baile callejero–, el *graffiti* –arte pictórico en las paredes de las ciudades–, el *disk jockey* o Dj –composición musical del rap– y el *Mcing* –líricas del rap. Es por lo anterior que, cuando hable de hip-hop será en referencia a toda la cultura urbana mencionada, mientras que, cuando hable de rap, me centraré únicamente a la música escrita por un *Mc* o rape- ro –persona que practica el *Mcing*– y compuesta por un Dj o *Disk jockey*, tomándola como parte del hip-hop.

Siguiendo con la creación del hip-hop; en este contexto de desigualdad so- cio-económica-racial se creó “la necesidad de buscar nuevos espacios de socializa- ción” (Espita 21) lo que dio paso a las llamadas *block parties*; “eventos constituidos no solo como espacios de dispersión, sino como procesos de relación entre iguales” (Espita 21). En estos eventos se buscó un “espíritu transformador que [...] llevaría a organizarse para cambiar este entorno viciado” (Poch Plá 327), lo que sentó las bases para la conformación de “una comunidad propia, basada en un nuevo tipo de sentimiento y energía” (Quitow). Así los primeros hiphoperos “comenzaron a buscar soluciones a sus problemas en un lugar que no fueran las políticas de go- bierno ni los programas asistenciales de las fundaciones de beneficencia” (Poch Plá

1 Hablo de contexto y no de historia ya que este trabajo busca centrarse en un análisis textual del rap y no en una revisión historiográfica del hip-hop. Para una revisión más completa revisar Poch Plá, Codocedo, Asfura y Quitow.

2 Esto se da porque, a pesar de las diferencias culturales, los estigmas vividos por los primeros raperos en los años 70 se homologan con las realidades de los raperos chilenos actuales; como menciona Codocedo, para ser raperos hay que “saber que los primeros hiphoperos fueron negros oprimidos, [y hay que tener] una cierta identificación con esta condición” (129).

3 Para más información revisar Poch Plá o Codocedo.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

74), lo que transformó al hip-hop en “una alternativa al círculo de la violencia, y en una expresión cultural que se comenzó a reproducir socialmente” (Poch Plá 75).

Durante las siguientes décadas el hip-hop se expandió fuera de Estados Unidos, hasta que, a finales de los 80 y principios de los 90, llegó a Chile, siendo las primeras canciones de rap grabadas profesionalmente producidas hacia finales de la dictadura.⁴ Fue en este contexto “con la sociedad alejándose de las ideologías del pasado, y con un Santiago progresivamente marcado por la segregación económica y una mentalidad individualista y consumista, [que] el hip hop representó una aproximación fresca y novedosa a las cambiantes realidades de Chile” (Quitow). Es necesario recalcar que, en nuestro país, el hip-hop se arraigó “no debido a alguna poderosa estrategia de marketing, sino gracias a su atractivo para una juventud deprivada en las poblaciones de Santiago” (Quitow) gracias a la identificación que sentían los jóvenes urbanos populares con este movimiento y sus cultores originales.

2. Contexto actual

Ya han pasado dos décadas y tres generaciones –conocidas como la Vieja Escuela (con grupos como De Kiruza y los Panteras Negras), la Nueva Escuela (liderada por Tiro de gracias y Makiza) y la Novísima, que considera “producciones y registros desde el año 2000” (Asfura 19)– desde la llegada del hip-hop a Chile. Actualmente el hip-hop “es un fenómeno ampliamente extendido por muchas poblaciones y comunas de Santiago” (Codocedo 4) e incluso en otras ciudades de nuestro país. Es gracias a lo anterior que han variado los estilos y que, hoy en día, existan tantas formas de hacer rap como raperos en la calle. Sin embargo, a pesar de la variedad de propuestas, todos los raperos y hiphoperos parecen mantener cierto sistema valórico, estudiado por la antropóloga Paula Codocedo, el cual se analizará a continuación.

Codocedo, a partir de entrevistas realizadas a jóvenes hiphoperos de Santiago, afirma que existe un sistema valórico hip-hop y divide los valores en dos grupos; los compartidos por todos y los no compartidos por todos. Según los resultados se encuentran entre los valores compartidos el carácter lúdico del hip-hop (es para pasarlo bien), la competencia –con uno mismo y los demás– como una forma de superarse, la originalidad, la práctica, cierto tipo de medida (ser “piola” no “alumbado”), la valoración de la historia del hip-hop, y el rechazo a la visión del hip-hop como moda. Por su parte, entre los valores no compartidos por todos se encuen-

4 “Algo está pasando” del grupo De Kiruza, considerada la primera canción de rap grabada profesionalmente, fue lanzada en 1988, poco antes del final de la dictadura militar.

tran ser anti-sistémico, anti-comercial, contestatario, la idea de ver al hip-hop como un estilo de vida y la necesidad de ser artista profesional.

A partir de estos resultados, que intentan ser un fiel reflejo de la imagen propia que tienen los hiphoperos santiaguinos, se pueden sacar algunas conclusiones: primero, es notable que no esté entre los valores la necesidad de pertenecer a cierto estrato socio-económico, como podría pensarse, sino que parece ser más importante respetar su historia, desde donde se desprende el respeto a los sectores que viven una situación similar a la de los primeros hiphoperos. Segundo, destaca que los valores compartidos por todos se enfoquen en la propia imagen y en la relación con los demás hiphoperos, mientras que los compartidos por algunos sean valores relacionados con la sociedad, dando la idea de que hay más de un hip-hop y, por lo tanto, más de un rap, como se verá en el siguiente apartado. Por último, me gustaría recalcar la idea de la competencia como forma de superación, punto que será esencial para comprender cierto tipo de rap.

3. Comunidad y competencia, hacia una posible clasificación del rap

Ya entendiendo un poco desde donde se posiciona el hip-hop nacional quisiera detenerme en el rap y sus distintas formas. Como mencioné existen tantas maneras de hacer rap como raperos, pero se pueden englobar todos estos “estilos” en dos grandes secciones: el rap *hardcore* y el rap consciente. El rap *hardcore* se entiende como “lo que representa el vacile, la calle, la competi[ción] [mientras que al rap consciente] se le ha dado un contexto frontalmente político más que de interés social global” (La celda de Bob, “Mamá, Papá, soy rapero”). Las definiciones anteriores parecen no convencer al entrevistador debido a que estas se usan de formas “radicales, determinantes, y a la vez tan alejadas de la realidad” (La celda de Bob, “Mamá, Papá, soy rapero”), haciendo que los cultores tomen partido por una de ellas y renieguen de la otra. En este sentido es que haré algunas consideraciones para dar cuenta de estos conceptos sin, como dice Güissario Patiño, alejarme de lo que realmente sucede en el rap chileno.

Como ya se ha mencionado, el hip-hop nació en un contexto de búsqueda de comunidad entre la violencia; una violencia que venía tanto desde afuera de la comunidad, por parte de los sectores hegemónicos, como desde adentro, de la mano de las llamadas “pandillas juveniles”. Es por lo anterior que, entre las propuestas dadas en el hip-hop original, los primeros Dj’s “comenzaron a plantear que los problemas de apropiación territorial y de índole personal debían resolverse mediante batallas de carácter artístico y no en enfrentamientos con armas o golpes que pudieran causar daño” (Poch Plá 75). Esto creó un doble espíritu que se manifiesta en estos dos estilos; por un lado, el rap consciente se creó debido a que se concibió al conocimiento (político, social, moral) como la base necesaria para la

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

creación de una comunidad y, por el otro, el rap *hardcore* nació de la sublimación de la violencia, ejercida por los mismos hiphoperos, que se vivía en el contexto ya explicado.

Estos dos estilos, que parecen ser opuestos, no lo son completamente (de ahí la crítica de Patiño a que no representa la realidad). Lo anterior porque: en primer lugar, la mayoría de los raperos no son ni *hardcore* ni conscientes, sino que mezclan elementos de ambos espíritus en sus poéticas, incluso complementándolos en ciertas ocasiones.⁵ En segundo lugar, hay elementos *hardcore* que nacen de la necesidad de comunidad, como lo es el “vacile” (fiesta) y elementos del rap consciente que nacen de la competencia. Por último, existen características de los raperos que son imposibles de encasillar en solo un estilo, como lo es la superación, mencionada anteriormente como valor, que puede verse como *hardcore* al haber otro al cual superar o como consciente al ser auto superación. Es por las razones anteriores que, en lugar de subgéneros, me refiero a ellos como estilos o espíritus, haciendo referencia a que, a pesar de su posible contradicción, pueden coexistir e incluso complementarse dentro de las poéticas de los artistas.

Masculinidades en el rap

1. Rap masculino

¿Cómo entra entonces la masculinidad en el hip-hop y su historia? debido a su pasado y a su identidad es necesario entender que no solo el género está en juego cuando se habla de la masculinidad rapera, sino que también se deben tomar en cuenta otros ejes de la identidad como son la raza y la clase social. Con base a lo anterior se puede posicionar la masculinidad rapera dentro de la masculinidad marginal descrita por Connell, ya que, en la configuración del rap la posición de marginados juega un rol fundamental.

Ahora, cabe preguntarse ¿por qué debe ser masculino el rap? Tentativamente se puede pensar que esto es para equilibrar su carencia de poder socio-económico aprovechándose del dividendo patriarcal que rige nuestra cultura, es decir, al estar en desventaja por su posición marginal, el raperos suple esa falta con un exceso de masculinidad. Lo anterior, sin dejar de ser cierto, no alcanza a vislumbrar la profundidad del fenómeno, por lo que es necesario ahondar en la forma en la que los raperos buscan manifestar sus masculinidades, tanto en el rap consciente como en el rap *hardcore*.

5 Destaca la frase de Gran Rah “¿Querí rap *hardcore*? ¿Querían consciencia social? La vida es *hardcore* hermano” (Gran Rah, “Vida Hardcore”).

Para comprender la identidad rapera, y, por lo tanto, su masculinidad, se debe conocer su posición dentro de la cultura, ya no histórica, sino que espacial y metafóricamente. Los propios “hiphoperos se consideran a sí mismos como artistas populares, artistas que desarrollan su arte en las calles de las ciudades, en las poblaciones” (Codocedo 108), por lo que la construcción del sujeto rapero debe verse en esta doble vertiente de marginalidad y urbanidad como una sola característica, pues la marginalidad ejercida en los sujetos es la propia de la ciudad y, a la vez, la urbanidad y sus representaciones llevan consigo la concepción de un sector marginado dentro de la ciudad más que una simple bohemia.

Como señalé anteriormente, el rap nació en una cuna de marginalidad y exclusión, lo que ha marcado profundamente a sus sujetos. Teniendo en cuenta que para ser rapero hay que “saber que los primeros hiphoperos fueron negros oprimidos, [y hay que ligarse] a una cierta identificación con esta condición” (Codocedo 129), se puede entender que hoy el rap pertenezca principalmente a los marginados, que son precisamente los mencionados por Connell cuando da cuenta de las masculinidades marginales en Estados Unidos, siendo entonces sus mayores ejemplos los negros y los pobres. Es necesario recalcar que dentro de esta definición se excluye a otros tipos de marginación como los homosexuales que pasan a ser parte de los subordinados, ya que están ligados con el imaginario femenino (Connell). En Chile esta identificación con el sujeto marginal estadounidense se transforma para dar cuenta de nuestra propia realidad; “lo negro en EEUU se asimila a lo indígena, a la pobreza y a la juventud en Chile y en las poblaciones” (Codocedo 131).

Pero la marginalidad no es la única característica que marcó los inicios y el desarrollo del hip-hop; los primeros raperos fueron sujetos altamente urbanos sumergidos en la modernidad capitalista presente en Estados Unidos. Lo anterior lleva a que la identificación con los primeros raperos mencionada anteriormente se vincule “con la identificación con el territorio: el barrio, la población” (Codocedo 129), es decir, los espacios del hip-hop son los lugares de la ciudad que se encuentran marginados; no es una urbe prometedora llena de luces, sino el espacio de la urbe en donde los marginados viven excluidos del resto de la población urbana.

En este contexto podemos entender uno de los lugares más simbólicos del rap; la calle, que es la metáfora de la dureza y frialdad de la urbanidad-marginal, que, sin embargo, se llena de luz pues es el lugar de los raperos –dice Hordatoj “vi raperos en la calle, en el cielo las estrellas” (Hordatoj, “Un segundo”). Esta identificación también inunda otros lugares urbanos como el barrio y la comuna, los cuales están a la vez dotados de una relación personal con el rapero pues es el lugar “que me vio crecer” (Chyste Mc en Da Killtros, “Uno punto nueve barrio”). Pero ¿qué significa ser parte de esta urbanidad-marginal? representa por una parte un conocimiento especial sobre la realidad –Jonas Sanche dice “la educación que tengo la dio la calle y mi abuela” (Jonas Sanche, “Estar así”)– y por otra, una fuerza singular que permite al sujeto rapero sobrevivir a las adversidades que trae la marginalidad, tanto

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

visto en el riesgo que la calle representa –Gran rah dice de su barrio; “puente alto es la ciudad del homicidio” (Gran Rah, “Perro”)– como en el dolor de ser marginado –Dous Mc dedica una canción sobre la exclusión al “que aguanta la presión/ el clásico prejuicio luego discriminación” (Dous Mc en Adickta Sinfonía, “Bicho raro”).

Dentro de esta concepción de fuerza por pertenecer y ser sobreviviente de la calle encontramos la primera muestra de masculinidad; la marginalidad da fuerza al sujeto –“salir del barrio, me empuja a ser más fuerte” (Malcriaoh en Dania Neko, “Casquillos”)– lo que lo transforma en un *Soldado del ghetto* como asegura Movimiento original, dando así al ser marginal una serie de connotaciones, que podrían asimilarse a lo militar, las cuales forman parte del imaginario masculino debido a su frialdad y su agresividad. Entonces, bajo esta concepción se llega a la idea de que mientras más marginal y resistente se sea, se es más masculino.

Siguiendo con lo anterior, el imaginario masculino frío y agresivo lleva ineludiblemente a la violencia, característica esencial del rap chileno y punto fundamental para entender las masculinidades raperas. La violencia en el rap se manifiesta principalmente mediante dos estrategias; el ataque hacia un tú y la propia proyección de una imagen violenta. Cuando se ataca a un tú, este se ve como un oyente imaginario que no se corresponde con el oyente ideal, sino que parece ser más el objeto lírico de las canciones –por ejemplo, al decir “no quiero saber más de ti/ aquí nadie es aprendiz de tus mentiras” (ARB en Adickta Sinfonía, “Vete ya”) no se intenta atacar al que escucha la canción, sino que se le habla a un tú imaginario con dichas características. Este “tú” imaginario se construye como representante de ciertas personas (dentro del rap consciente podrían ser la clase política, los “cuicos” –personas de clase alta– o los “pacos” –carabineros–, mientras que en el rap *hardcore* se suele atacar a los raperos “falsos”) contras las cuales se quiere ejercer la violencia.

Por su parte, cuando se busca resaltar la propia imagen violenta, esta se proyecta en algún rasgo que justifique la violencia –“como no hay respeto voy a darle por donde les duela” (Massibo en Bascur, “Resentidos sin gloria”)– o que la demuestre dentro del raperero –“Voy a estrangular el *track*, con rimas sobre el *clap* [...] machucando al micro, escupiendo al anti-pop” (Jano A en Adickta Sinfonía, “Identidad propia”). También, al ser la calle símbolo de dureza y violencia, y al proyectarse dichas características en sus habitantes (los raperos), se potencia la imagen propia violenta, construyendo así la ultra-masculinidad característica de la masculinidad marginal presente en el rap santiaguino.

Una forma que se utiliza comúnmente para invalidar al otro y auto validarse, es decir, de atacar a un tú y de incrementar la propia imagen, es por medio del insulto homofóbico. Las masculinidades suelen construirse en un esquema diferencial con otras formas de construir el género, tomando distancia e incluso marginando a todo rasgo que se acerque a la femineidad, atacando entonces a la llamada mas-

culinidad subordinada (Connell). Esto ocurre también en el rap chileno, pues los raperos suelen marcar su diferencia con estas otras masculinidades utilizando palabras como gay, maricón o poco hombre entre sus insultos –“no discrimino pero no soporto un gay en el equipo” (Aerstame, “Escupo ácido”), “el rec hip hop es mi pasión / la tuya sería enamorarme y casarte con un maricón” (Estrellas del porno, “Estilo sudaca represento”). Lo anterior tiene como consecuencia que el “tú” sea invalidado al estar excluido en el paradigma patriarcal y que el “yo” se vea validado pues, al insultar al otro por no ser lo suficientemente hombre, el raperero marca una diferencia que lo posiciona dentro de la masculinidad. Esto ha llevado a que a los homosexuales se les discrimine y exilie del hip-hop nacional, como se observa en el mencionado caso de Moisés relatado en el artículo “Mamá, Papá, soy raperero” de La celda de Bob.

Por otro lado, se puede notar que la violencia no solo se encuentra en el contenido del rap, sino que también en su forma; muchos raperos *hardcore* utilizan una voz rasposa y forzada (Como Omega el ctm o chr) la cual dota al raperero de una imagen monstruosa apoyando su agresividad. Esto también ocurre en las instrumentales, ya que muchas de estas son toscas y agresivas, con bajos y baterías golpeadas como principal componente (como se puede ver en las pistas de Adickta Sinfonía o De Killtros). Asimismo, el vocabulario utilizado en las canciones se funda en esta violencia siendo el garabato, muchas veces cómo insulto, parte fundamental del léxico del rap chileno.

Por último, me gustaría recalcar otra de las características clásicas de la masculinidad que está presente en el rap chileno, específicamente en la corriente *hardcore*. Dentro de las masculinidades podemos notar que “la bebida es un identificador de hombría” (Navarro) pues los hombres deben beber para demostrar su masculinidad frente a los amigos; el que no bebe no es hombre. Los raperos a partir de esto hacen constantes referencias a esta característica de la masculinidad por medio de la imagen del piante (vago, alcohólico, drogadicto, etc.), pues los propios raperos admiten y divulgan su consumo de alcohol y, dentro del mismo concepto, otras drogas como la mariguana, lo que lleva a muchos raperos a definirse como “chicha y drogo” (chr en Bascur, “El que la hace la paga”) y a asegurar que no toman “alcohol pa’ chiquillas” (Leviatán en Estrellas del porno, “Soy un borracho”). Lo anterior lleva a otra forma de construir la masculinidad, que es fácilmente homologable con el imaginario del hombre que llega tarde y ebrio a su casa después de ir de fiesta con los amigos, mientras la mujer se queda esperando sumisamente en la casa –dice chr “mi destreza es tremenda como la paciencia de mi vieja” (chr en Gran Rah, “Palabras mayores”).

2. Función de las masculinidades

Como se vio, dentro del rap, la masculinidad ultra-agresiva y marginal se impone como un rasgo fundamental para la construcción de los sujetos, por lo que ahora toca preguntarse ¿qué sentido o utilidad tiene esto? Como dije anteriormente, se podría pensar que esto es para aprovecharse del dividendo patriarcal que la cultura ofrece para equilibrar la falta de otro motor de poder; el socio-económico-racial, pero esta respuesta peca de no estar completa, pues no responde el para qué sirve dicho poder ganado. Generalmente las masculinidades utilizan este poder para perpetuar su poder en la llamada lucha de géneros, pero en el rap sucede algo diferente; la masculinidad se utiliza como un instrumento que da poder para la lucha contra la discriminación y la aceptación de los sujetos marginales, es decir, es un arma para la lucha contra su exclusión (quizás podríamos decir, lucha de clases).

Ya mencioné que la violencia generalmente se utiliza para atacar a ciertos personajes que caracterizan a personas reales tales como los carabineros, los políticos, los de la clase alta –representantes de la masculinidad hegemónica–, así como también se ataca a los raperos falsos, los cuales son representados como mentiroso, poco confiables, influenciados por la masa y malos raperos (esto se representa en canciones como “Vete ya” de Adickta Sinfonía con Chyste Mc y “Falsos” de Gran Rah con Ley 20mil). Es fácil notar que todos los atacados son simbólicamente masculinos, por lo que la masculinidad parece ser un arma contra ellos más que un fin en sí mismo o una forma de opresión hacia la mujer.

En relación con lo anterior, es interesante ver que cuando se habla de lo femenino en el rap chileno consciente en general no se hace con agresividad; la mujer aparece en canciones de amor o comprensión (como “Amiga” de Gran rah o “Dentro de ti” de Hordatoj) y, cuando se busca atacarlas, no se le habla al tú imaginario mencionado arriba sino que se cuenta una historia (como en “Femme fatale” de Borderline) o se habla de ellas en tercera persona (como en “Las niñas blancas no tan blancas” de Chyste Mc con Cronelnegro). Además, en estos casos, es claro que no se hace una generalización hacia las mujeres, sino que se ataca a cierto sector de estas o a una en particular. Por su parte, dentro de lo *hardcore* ocurre que la mujer es utilizada como forma de atacar a otro hombre –“mientras me escuchas a tu mina le hacen el orto los otros seis” (Omega el CTM en Estrellas del porno, “Un CTM”)–; en estos casos también se le trata como a una tercera persona y el rol parece ser más de objeto para atacar a un hombre que de objetivo en sí.

También es posible notar que dentro de las canciones, cuando se utilizan palabras que hacen referencia a la supuesta falta de hombría, como nena o maricón, estas nunca van dirigidas a mujeres u homosexuales, pues no se busca atacarlos a ellos, sino a otros hombres heterosexuales, tal y como sucede en esta cita “la hombría trajo de vuelta a patá’ en la raja al que dejó a su mujer sola y embarazá’”

(Dibujo Mc en Adickta Sinfonía, “Un nuevo día”), en donde se pone en duda la masculinidad de una persona que abandona a un hijo como metáfora de su cobardía y su falta de fuerza, todo esto considerando el imaginario patriarcal.

Lo anterior demuestra que las mujeres y los homosexuales no son a los que se busca oprimir en el rap chileno, sino que su presencia corresponde más a una imagen lírica utilizada para atacar a otros hombres que cumplen con la masculinidad rapera heterosexual. Esto sucede porque la masculinidad funciona como la metáfora del poder, la cual se utiliza como una forma de empoderar a los sujetos marginales. Por lo que, se puede decir, que en las letras del rap no se busca una lucha de géneros, sino una lucha de clases o lucha contra otros raperos. Incluso muchas canciones, que intentan dar un mensaje que ayude a la sociedad, entregan su apoyo a las mujeres –“otra odisea, de la que el pueblo quiere dar respeto a la mujeres/ y no por serlo, sino porque también lo eres” (arb en Adickta Sinfonía, “Un nuevo día”)– y a los homosexuales –“punkys, metaleros,/anarcos y raperos/ universitarios, delincuentes y extranjeros/ homosexuales y minorías en general/ podemos transformar la mierda en un bello lugar” (El tipo en Borderline, “Fuck you”)–, lo que demuestra que el objetivo no es la opresión patriarcal sino que es una lucha desesperada por el poder negado, lo que no exenta al rap de ser un movimiento patriarcal.

3. ¿Y qué hacer sin masculinidad? Rap femenino

El rap chileno es una cultura muy amplia, por lo que es imposible estudiarlo cabalmente en un breve trabajo como este, aunque sea con foco en una de sus características. Por esto es que, hasta ahora, me he referido a él como si fuera un conjunto donde ciertos mecanismos masculinos ejercen una gran influencia, cayendo en una generalización que, espero se entienda, es solo una forma de acercarse, pero que no encasilla a toda la cultura. Prueba de esto es que hay muchas canciones y raperos que no proyectan esta imagen de la masculinidad mencionada, siendo el mayor ejemplo el rap femenino, por lo que veo necesario hacer una breve descripción de qué ocurre en los casos donde la masculinidad no representa una influencia tan grande como la que he expuesto.

Dentro de los raperos más famosos e influyentes podemos encontrar en su mayoría hombres, pero también encontramos mujeres, las cuales son respetadas por toda la cultura; el caso más emblemático es Ana Tijoux, rapera que perteneció a Makiza, un grupo de la segunda generación de raperos, también llamada época de oro del hip-hop chileno, que continuó haciendo música como solista luego de que el grupo se separara, siendo entonces parte también de la tercera generación o novísima escuela. Esta rapera, me aventuro a decir, es la más famosa y respetada en Chile, siendo considerada, tanto dentro como fuera de la cultura, como la persona

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

(sin género) que mejor carrera ha hecho, y sin duda, de las mejores voces raperas (de nuevo, sin género) que ha tenido nuestro país. Vivo ejemplo de esto son sus presentaciones en importantes festivales como el Planeta rock 2010 o el Lollapalooza 2014 y sus nominaciones a importantes premios como el Grammy.

Además de Ana Tijoux también encontramos otras voces como Dania Neko y Michu Mc, ambas activas y respetadas en la cultura. Estas tres raperas, no siendo las únicas dentro del rap chileno, son perfectos ejemplos de cómo el rap femenino se articula sin masculinidades. Dije que las masculinidades en el rap sirven principalmente para dar poder a los raperos, el cual se usa contra la hegemonía o contra los raperos falsos. En el rap femenino, en general, no se suele atacar a los raperos falsos, sino que se enfoca en la hegemonía, adquiriendo su fuerza de la teoría feminista (como en “Antipatriarca” de Ana Tijoux) o de la teoría crítica social, muchas veces marxista (Como en “La bala” de Ana Tijoux, “Oveja negra” de Dania Neko y “Revelación revolucionadora” de Michu Mc).

La utilización de la teoría crítica social va acompañada del mismo concepto que utilizan los raperos masculinos al mostrar la dureza de la calle, pues también las raperas son hijas y sobrevivientes de esta. Es necesario recalcar que la teoría crítica social no es exclusiva del rap femenino, pues muchos raperos hombres también la usan como fuente de poder, a veces incluso complementándola con su masculinidad agresiva (como Portavoz y Adickta Sinfonía). Es importante señalar que, como se puede ver por sus características, el rap femenino está relacionado con el rap consciente y no con el *hardcore*, ya que el segundo no cuestiona la sociedad ni el patriarcado en ningún caso.

En relación con la estética agresiva y violenta, podemos notar que Dania Neko y Ana Tijoux no suelen utilizarla en sus canciones (lo que no quita que a veces también sean agresivas), sino que se valen de un tono más “femenino” con menos insultos y ritmos más suaves y cercanos al canto, dejando de lado toda posible masculinidad y entregando otro tipo de fuerza a sus letras. Por su parte Michu Mc sí se vale de la agresividad y la violencia, acercándose mucho al rap masculino, pero no dejando de lado su género, lo que rompe completamente los supuestos sobre ella dentro de la sociedad por ser mujer y hace que esta rapera pueda utilizar una estrategia “masculina” sin ser hombre ni aparentarlo.

Todo esto hace pensar que, a pesar de la masculinidad evidente del rap, este no es exclusivamente de los hombres ni tampoco es únicamente masculino, sino que las masculinidades son solo una estrategia para adquirir poder, es decir, una forma de empoderarse, que no desliga esencialmente a nadie, sino que, dependiendo de las circunstancias, se apodera de ciertos lenguajes que puedan ser propicios para el empoderamiento.

Conclusiones

En nuestro país hay dos Chiles, como dice Portavoz en *el otro Chile*; el primero es un Chile repleto de oportunidades y luz que pertenece al poder hegemónico, pero el segundo es un Chile oculto, lleno de marginación y de pobreza; este segundo Chile vive buscando una forma de escapar del asedio constante que el primero le impone para mantener su poder, y una de las formas que ha encontrado el segundo Chile para escapar es el hip-hop, exponiendo su voz a través del rap. Sin embargo, el hip-hop es solo un medio que se le ofrece al segundo Chile, ya que no entrega herramientas para escapar y luchar contra el primer Chile, sino que se muestra como una forma de expresión. En este contexto entran las masculinidades en el rap, pues, gracias a estas, el rapero puede adquirir una de las armas usadas por la hegemonía (patriarcal) para luchar contra esta.

Cuando expongo las razones por las que el rap chileno utiliza las masculinidades como armas de poder no busco defenderlo; el rap chileno es machista y, utilizando su ultra masculinidad para adquirir poder, le da poder al patriarcado y logra que se cree más discriminación, contradiciendo su lucha contra la hegemonía. Sin embargo, tampoco creo que sea oportuno juzgarlo tajantemente y encasillarlo únicamente como un movimiento machista y patriarcal; el rap chileno es amplio y llamativo y las masculinidades son solo uno de los ejes (aunque sea un eje importante) que ayuda al rap a formarse. Incluso, como vimos, podemos encontrar rap que no es ultra masculino, sino que se basa en las llamadas teorías críticas y entrega otras herramientas de poder. En relación con lo anterior creo necesario recalcar la necesidad de estudiar más al rap y al hip-hop, no solo en el ámbito de las masculinidades sino también en la concepción de su labor social y sus posibilidades para entregar voz y poder a los sujetos marginales.

A partir de lo anterior, este estudio podría servir como puerta de entrada para que las temáticas de género puedan ser estudiadas dentro del hip-hop en otros contextos (otras escuelas en distintos espacios o tiempos) e incluso, se podría estudiar según estos preceptos a otros movimientos cercanos al rap como el trap o el *reggaetón*. Por otro lado, es posible continuar este trabajo reflexionando sobre otras formas de poder y empoderamiento presentes en el hip-hop y las implicancias que estas podrían tener en cuanto a la configuración de las identidades dentro de nuestra cultura. Por último, podría tomarse la idea de la masculinidad como un arma para luchar contra cierto tipo de marginación para conocer otros movimientos igualmente masculinos como el punk o el metal.

Para concluir me gustaría recalcar una idea; el rap es una fuente de creación e investigación amplia y en constante movimiento, además de un reflejo fiel de ciertas visiones y voces de la sociedad actual que necesitan ser escuchadas, en este sentido, puede el rap ser un gran constructor del cambio si se le mira con más ojo crítico y

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

se le da más importancia (esto dirigido tanto a los estudiosos de la sociedad como a los propios raperos), por lo que, si queremos una sociedad más igualitaria se debe prestar más atención a las voces y ser más cuidadoso en lo que exponen estas, y esto no solo en lo referente al hip-hop, sino que puede incluir a todas las culturas urbanas de nuestra sociedad.

Obras citadas

- Adickta sinfonía. “Identidad propia”, *Larga vida al rap*, Texastudio, 2012.
- _____. “Bicho raro”, *Larga vida al rap*, Texastudio, 2012.
- _____. “Un nuevo día”, *Larga vida al rap*, Texastudio, 2012.
- _____. “Vete ya”, *Nacidos para esto*, Texastudio, 2009.
- Aerstame. “Escupo ácido”, *Aéreo 27*, Aerstame, 2009.
- Asfura, Eduardo. *Cultura popular y contrabegemonía en las líricas del rap chileno independiente*. Universidad de Chile, 2011.
- Bascur. “Resentidos sin gloria”, *Piano, Piano*, Bascur, 2014.
- _____. “El que la hace la paga”, *Piano, Piano*, Bascur, 2014.
- Borderline. “Femme fatale”, *Cortocircuito*, Borderline, 2013.
- _____. “Fuck you”, *Morir joven*, Borderline, 2011.
- Chyste Mc. “Las niñas blancas no tan blancas”, *La paranoia del Psycho Joke Fu*, Indajausman, 2010.
- Codocedo, Paula. *Hip Hop en Santiago de Chile. Estilo subcultural, arte y vida. Un acercamiento desde el estudio de casos de jóvenes hiphoperos*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2006.
- Connell, R.W. “La organización social de la masculinidad”. *Masculinidad/es. Poder y crisis*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, Isis Internacional, 1997, pp. 31-48.
- Da Killtros. “Uno punto nueve barrio”, *Maapakn*, Indajausman, 2010.
- De Kiruza. “Algo está pasando”, *De kiruza*, Feria Music S.A., 1988.
- Espitia, Juana Alexandra. “El rap es mi nación”: *De representaciones y marginalidad, el barrio las cruces escenario de confluencia de conflictos*. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Estrellas del porno. “Estilo sudaca represento”, *Todo un clásico*, El sur es Hardcore, 2011.
- _____. “Soy un borracho”, *Todo un clásico*, El sur es Hardcore, 2011.
- _____. “Un CTM”, *Todo un clásico*, El sur es Hardcore, 2011.
- Gran Rah. “Palabras mayores”, *Titan*, Gran Rah, 2014.
- _____. “Falsos”, *The end*, Gran Rah, 2015.
- _____. “Vida Hardcore”, *Lenguaje vivo*, Gran Rah, 2012.
- _____. “Perro”, *The real shit*, Gran Rah, 2008.
- _____. “Amiga”, *The real shit*, Gran Rah, 2008.
- Hordatoj. “Dentro de ti”, *El tintero*, Potoco Discos, 2012.
- _____. “Un segundo”, *Entre lo habitual y lo desconocido*, Potoco Discos, 2007.
- Jonas Sanche. *Estar así en Verdades: la voz de la avenida*, Jonas Sanche, 2012.
- La Celda de Bob. “Mamá, Papá, soy rapero”. *La Celda de Bob*, 18 julio 2015, <http://www.laceldadebob.cl/2015/07/mama-papa-soy-rapero.html>
- La celda de Bob. “SIGMUND KROYS | Entrevista + Descarga | Estreno videoclip

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

- SUBEN”. *La Celda de Bob*, 18 octubre 2012, <http://www.laceldadebob.cl/2012/10/sigmund-kroys-entrevista-descarga.html>
- Michu Mc. “Revelación revolucionadora”, *De mi mente a tu parlante*, Michu Mc, 2011.
- Movimiento Original. *Soldados del ghetto*, Movimiento Original, 2008.
- Neko, Dania. “Casquillos”, *Depura*, Dania Neko, 2015.
- _____. “Oveja negra”, *Depura*, Dania Neko, 2015.
- Omega el CTM. *Bienvenido al inframundo*, Omega, 2012.
- Poch Plá, Pedro. *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento hip hop en Chile. 1984-2004 y más allá*. Quinto elemento, 2011.
- Portavoz. *Escribo rap con R de revolución*, Portavoz, 2012.
- Quitow, Rainer. “Lejos de NYC: El hip hop en Chile”. *Bifurcaciones*, no. 2, 2005, www.bifurcaciones.cl/002/Quitow.htm
- Radio Bío-bío. “Snoop Dogg afirma que la homosexualidad nunca será aceptable en el Rap” *Radio Bío-bío*, 7 abril 2013, <http://www.biobiochile.cl/noticias/2013/04/07/snoop-dogg-afirma-que-la-homosexualidad-nunca-sera-aceptable-en-el-rap.shtml><http://www.biobiochile.cl/noticias/2013/04/07/snoop-dogg-afirma-que-la-homosexualidad-nunca-sera-aceptable-en-el-rap.shtml>
- Solorzano Navarro, Héctor y Moraga González, Mario. “Cultura urbana hip-hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique”. *Última Década*, no 23, 2005, pp. 77-111.
- Tijoux, Ana. “Antipatriarca”, *Vengo*, Nacional Records, 2014.
- _____. “La bala”, *La bala*, Nacional Records, 2011.

El músico errante: masculinidades de artistas

Rubí Carreño Bolívar
Pontificia Universidad Católica de Chile
rcarrenb@uc.cl

En este ensayo pretendo explorar las relaciones entre masculinidades hegemónicas globalizadas y las masculinidades de artistas, a partir de su relación con el dinero. Nuestra hipótesis es que el género masculino entabla estéticas, afectos, formas de vivir la intimidad y diversos mercados, en la relación que tiene con el capital. Desde el espejeo entre los hombres de negocios y los artistas, fundamentalmente cantantes y escritores, se establecen fisuras y alianzas entre estos distintos tipos de masculinidades y el patriarcado.

Las relaciones entre arte y subsistencia son más viejas que el hilo negro. Así de simple. Lo saben quienes se allegaron a las iglesias, a los reyes y poderosos de todos los pueblos y recientemente, los que año tras año postulamos a los concursos estatales para tener algún dinero que permita sostener el hábito de comer, mientras se escribe. Con el trabajo artístico pasa algo similar que con el trabajo doméstico: no precisaría casi salario, pues su recompensa radicaría en la realización o placer que daría el ejecutarlo. De este modo, se engruesan las páginas de esa ley no escrita que castiga a los creadores con menos-precio hasta que la muerte encarece la obra convertida finalmente, en fetiche. ¿Entonces qué y cómo hacer? ¿Apegarse al nopalito con tunas o morir de cirrosis en la pobreza? ¿Ser una guitarra de ricos o una guitarra trabajadora? Imagino que hay una distancia enorme entre recibir un pago, ojalá justo, por tu trabajo, que perderlo junto con una cuarta de libra de tu corazón y del de los que creyeron en ti. En la cultura popular chilena, en el día de mayor oscuridad, el de San Juan, hay que ofrecerle la guitarra al diablo debajo de una higuera y este te dará a cambio fama y fortuna. No se dice, pero se adivina, que la flor de la higuera que aparecería también en la misma fecha solo se revela en su belleza imposible a quien no hace tratos con el Malo. “Yo no canto por cantar, ni por tener buena voz” es un tópico de los poetas populares chilenos del canto a lo humano que expresa una relación entre el trabajo artístico y un compromiso con algo más trascendente que la entretención o el talento. Víctor Jara recogió estos versos en su “Manifiesto” agregando lo que constituirá la exigencia de un canto comprometido: “canto porque la guitarra tiene sentido y razón”. Conocí muchos payadores que se sentían orgullosos de no vivir de la poesía sino que tener otro oficio que les diera el sustento. Para ellos, ser albañil o profesor era garantía de que esa poesía siempre podría ver la flor de la higuera. Una deformación de esta premisa efectuada por las hegemonías, es que morirse de hambre, o simplemente, morirse joven, serían la

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

prueba de que se es un verdadero artista y no un “vendido”. Habría que rechazar el dinero, los premios y la fama detrás de la llama de la belleza legítima. No creo, sinceramente, que sea un trato posible, ni necesario.

Pasan los años, y sigue la creencia de que mujeres y artistas deberían hacer todo “por amor”, al mismo tiempo, la acumulación excesiva de dinero y de armas, “plata y plomo” se ha extremado en las llamadas masculinidades hegemónicas globalizadas, ya sea en los grandes empresarios como en sus dobles, los jefes narcotraficantes. Así mismo, se ha constituido en uno de los puntos centrales de la agenda popular del Chile del siglo XXI bajo el lema de “no al lucro” (2011) o “evadir” (2019), ¿cómo se están construyendo las masculinidades entre estas dos posiciones? ¿Qué papel asumen los artistas al momento de autorepresentarse?

La relación entre música, literatura y conformación de las masculinidades, tanto individuales como generacionales, no es un hecho aleatorio o extraño. Así lo vemos por ejemplo, claramente, en “Hotel de las nostalgias” de Oscar Hahn: “Nosotros los adolescentes de los años 50/los del jopo en la frente/y el pucho en la comisura los bailarines de rock and roll/al compás del reloj/los jóvenes coléricos/maníacos disco maníacos”. Y es que cuando cantamos, leemos o consumimos las imágenes de la industria cultural, “escribimos”, de algún modo, lo que somos y sobre todo, lo que deseamos ser. Este modelo de los jóvenes “rockeros” no solo está cruzado por la fiesta, sino por un Estado que cercena su baile y los hace desaparecer: “enterrados, en qué cementerio clandestino” (Hahn). La identidad, entonces, no solo pasa por los consumos culturales sino por un sistema más amplio y complejo que da un destino, también, más o menos “escrito” a los cuerpos masculinos. El peligro, los placeres llevados al límite, así como la guerra, forman una “economía del gasto” (Bataille) que se ha extremado, acelerado y pervertido en el capitalismo globalizado, al punto de que el único deseo es el hiperconsumista que “naturaliza la violencia e incluso la legítima (tácitamente) como herramienta para satisfacer dicho deseo” (Valencia).

¿Cómo están respondiendo los escritores de la narrativa reciente latinoamericana a lo que Sayak Valencia ha llamado el “mercado-gore”, es decir, el arte del hiperconsumo asociado a la violencia, toda vez que esta literatura se ha calificado de posautónoma (Ludmer), es decir, casi en calce perfecto con el mercado y en que se ha tendido a privilegiar la producción, consumo y exotización de la violencia que se dice latinoamericana? ¿Es posible que la música popular solo exalte el hiperconsumo y abandone otras funciones artísticas y sociales? Finalmente, ¿cuál es el vínculo entre la narrativa reciente y la música popular en cuanto a mercado y masculinidades?

Como muchos otros jóvenes, los novelistas del dos mil han forjado su subjetividad en una tensión con, o en franca oposición, a las masculinidades hegemónicas

y en un vínculo estrecho con los modelos masculinos presentes en los cantantes y las canciones que han escuchado desde la infancia. En la voz de Alejandro Zambra:

Casi todos los niños de los años ochenta, mucho antes de desear ser poetas o narradores, quisimos fervientemente ser como Charly García, como Jorge González, como Ella Fitzgerald, como Janis Joplin, como Violeta Parra [...] Y que solo cuando estuvimos seguros de que no teníamos dedos para el piano, nos conformamos con ser solamente los letristas de esas canciones (“Alejandro Zambra presenta *An. Independencia* de Rubí Carreño”).

Washington Cucurto escribe a ritmo de cumbia. Yuri Herrera reproduce y rompe las reglas del narcocorrido al anunciar la verdad del rey narco: el hombre más rico del reino no va desnudo, pero es estéril y cornudo. Luis Humberto Crosthwaite sigue siendo mexicano en cuanto cruza fronteras y grita su destierro con Acevez Mejías, el hombre que le permite “rajarse” en cada canción. Fabián Casas y Juan Diego Incardona encuentran su poética en el rock clásico y barrial, los personajes de Álvaro Bisama se forman como escritores prestando atención al ruido, al *death metal* y las culturas que muchos llamarían bastardas o, como ocurre en *Camanchaca* de Diego Zúñiga, ponerse audífonos permite al protagonista dejar de escuchar la violencia familiar. Las narrativas de Alberto Fuguet, Pablo Toro, Marcelo Leonart, Carlos Velásquez y Alejandro Zambra dialogan con los cantantes o los estilos de la música popular, para desde este lugar, hablar de sus poéticas, de sus subjetividades como artistas, y para establecer vínculos horizontales con lo popular en los que el narrador y los personajes cantan la misma música.

Cuando Bryce Echeñique se refería a la narrativa de su generación decía que podía ser que estos personajes no tuvieran casa, pero que todos, sin duda, tenían tocadiscos (213). Para los jóvenes novísimos, los lucidos sones y pasos de boleros, rancheras, tangos y valsecitos le daban un movimiento diferente a la narrativa del *boom*: “si el *boom* nos explicó lo distinto que podía ser el mundo andino del mundo caribeño o lo distinto que podía ser el mundo rioplatense del mundo mexicano, la música rompió todas las fronteras, por eso estos textos están llenos de canción” (Bryce Echeñique 213). La gran colección de música latinoamericana presente en las novelas de Bryce Echeñique, Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez, José Emilio Pacheco, Cabrera Infante, entre otros, no solo difuminaba los límites entre lo culto y lo popular “ambos tratados con el mismo cuidado y rigor” sino que también desarticulaba lo nacional en pro de una comunidad panamericana que sentía y leía en español.

La música funcionaba como utopía de la complicidad inmediata entre quienes escribían y leían, en cuanto todos escuchaban las mismas canciones. Era una forma de democratizar los textos literarios al hacer accesibles sus referencias culturales. La música popular con sus amores desafiantes, despechos sin maquillaje, encuen-

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

tros y despedidas extremas, ofrecía un contexto público, cultural, un lenguaje, a los sentimientos y emociones que, por lo general, se quedaban replegados en el armario de las cosas imposibles. La narrativa ofrecía un filtro irónico que permitía llorar y reírse, a la vez, la promesa de la *cebolla*, que alimenta y hace llorar, y aprender, cantando, el arte de amar latinoamericano, porque, definitivamente, en materia de expresión de los sentimientos, “si esto es escandaloso, es más vergonzoso, no saber amar”. Para gran parte de los novísimos, la literatura era el lugar de una fiesta en la que convivían erotismo, humor, juego, música y letra. Incluso, la experimentación literaria tenía mucho que ver con estos aspectos, así como con la incorporación de la música y de la cultura de masas, en un acercamiento cálido y joven hacia los lectores. La llegada de las diversas dictaduras a los países del Cono Sur no solo trajo las destempladas marchas militares, sino también los gritos de horror. La literatura como placer y fiesta dio paso a la denuncia. Los vínculos intertextuales entre las narrativas de diferentes países se limitan a aquellos que han compartido el dudoso honor de haber experimentado las dictaduras militares o más recientemente, la violencia de los carteles narco o de las grandes familias o corporaciones.

El escritor del nuevo siglo se ha alejado de los caminos del escritor comprometido de los años sesenta, sobre todo, de aquellos que lo conciben como una figura redentora. De hecho, las representaciones de escritores son precarias: un profesor de lunes a viernes y escritor de fin de semana (Zambra); un joven huérfano, cantante de narcocorridos (Herrera); un bailarín de cumbias villeras que no canta, solo baila (Cucurto), un joven desempleado y deprimido (Casas), casi todos, orgullosamente “muertos de hambre”. Muchos de los personajes-escritores de las novelas de estos años dos mil escriben libretas o cuadernos, se roban libros, hablan de las diferentes formas de leer y escribir (las “formas de volver a casa”). Así mismo tienen sus “biblias vaqueras” más o menos explícitas que reescriben y citan en sus textos y que, por lo general, son libros o canciones fundacionales que actúan como un sustrato de lo nacional en textos bastante globalizados. Siguiendo una idea de Josefina Ludmer, la lengua de los grandes autores nacionales se vuelve la lengua patria en los novelistas de nuestro corpus: Rulfo en Yuri Herrera, Borges en Cucurto, Violeta Parra en Zambra.

Si a los novísimos la música les permitía generar un sentimiento panamericano a través de la inclusión de boleros y tangos, esto es, la alta cultura de la música popular, para los narradores de la narrativa reciente la baja música popular (*reggaetones*, narcocorridos y cumbias villeras) posibilita trazar un mapa resistente que señala rutas de tráfico humanos, artísticos y delictuales que escapan a las lógicas de la Guerra Fría y a las maneras en que se ha estado estudiando la narrativa del Cono Sur, es decir, preferentemente, compartiendo el escaso honor de la bota militar y, dejando en segundo plano, las otras masculinidades que la calzaron.

La música popular y la industria cultural han sido una fuente inagotable para la conformación de lo que llamamos “juventud” (Sarlo), así como para subjetividades

masculinas que pueden bailar al ritmo del “tecno-trance” del mercado y al mismo tiempo mantener, e incluso exacerbar, rasgos de la masculinidad hegemónica como ocurre en el *reggaetón*, el narcocorrido y el *narcorreggaetón*. Sin embargo, la música popular no solo reproduce: también ha contribuido a la desarticulación y rearticulación de las masculinidades heterosexuales patriarcales (Echevarren) y a cuestionar la afectividad, prácticas y estereotipos asociados a ella (Madrid). En esta faceta más liberadora de la música popular, baste pensar, por ejemplo, en la producción musical de Charly García, quien desarrolla un proyecto musical en el que cruza la democratización de Argentina con una democratización de las sexualidades y del género. Así, en “Nos siguen pegando abajo”, el título de la canción expresa tanto una represión política como sexual; en “No soy un extraño”, el “exilio” es asociado al deseo homoerótico; en “Raros peinados nuevos”, irse “a la izquierda” también significa dejar el papel del “aviador” como expresión de la masculinidad hegemónica y tomar el rol de enfermero: “de chiquito fui aviador, ahora solo soy un enfermero”. En tiempos oscuros, Charly García otorgó un sol mayor para los jóvenes que no querían “volverse tan locos”.

Cabe hacer notar que la narrativa de Zambra exhibe el mismo desplazamiento: de la novela de los padres a la de los hijos, de los héroes (fallidos) a los “actores secundarios”. El cronista del horror (Promis) de los ochenta da paso al jardinero o al enfermero. Así mismo, los héroes que rescatan las marchas de Octubre del 2019 son parodias de los grandes super héroes: Nalcaman un hombre vendedor de nalcas que, armado de sus frondosas hojas, derrota a un Piñera de cartón, Picachú bailarín, animado por una mujer, Giovanna Grandón, y el kiltro, Matapacos.

En el ámbito del *pop*, Gustavo Cerati en “Mi novia tiene bíceps” le advierte a un supuesto auditor masculino que la correlación de fuerzas está cambiando, así que “ojo, con lo que le dices”. Al mismo tiempo, el argentino presenta una masculinidad frágil que solicita, como condición de la relación, “quiero que me trates suavemente”. Esta canción es parte de la banda sonora de la película *Se arrienda*, de Alberto Fuguet, la que también desarrolla el tema de las masculinidades de artistas y su relación con el mercado como su mismo título expresa. Por otro lado, Manuel García válida en “Alfil”, canción relevante para el movimiento estudiantil del 2011 chileno, un modelo de masculinidad alternativa cuyas referencias son “el amor”, “las flores”, “los estudiantes” que finalmente se queda con “la reina”. En “Mango con Petazetas” del grupo de salsa chileno, La Moral Distraída, el cantante no es una estrella amatoria, por el contrario, es salvado por una ella que lo saca de la apatía:

Quiero que comprendas, que entiendas
 Que vengo como un perro con la cola entre las piernas
 Y toda la mierda con la que yo cargo acá arriba
 Yo me la he ganao’, yo me la he buscao’

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Y cómo me habré equivocado'
Si hasta en unos meses mi gente me dejó botao'
Yo quiero que tú a mí me sepas y así que tú sepas como la he cagao'
Que estoy cansado, que estoy herido, que estoy dolido
Repito lo del coro es que yo vengo medio perdido

Pero ¿qué pasa con expresiones como el *narcorrengaetón* o el narcocorrido? Estas producciones le quitan el ropaje elegante a las “masculinidades globalizadas” y las desnudan en su deseo: riqueza que se exhibe a través de la posesión de mujeres hipertéticas intervenidas quirúrgicamente, de autos de lujo, joyas y drogas en que el principal significado es el dinero y por ende, poder, incluso el de decir: “y si ella se porta mal, dale con el látigo” (Toby Toon). Como ya mostró Bertolt Brecht, el elegante hombre de negocios y el delincuente, en este caso el narcotraficante, comparten mucho más de lo que el primero quisiera. Solo se distinguen en la estética de cómo mostrar/ocultar lo acumulado, asunto que se condice con la posibilidad de hacer lo mismo con la legalidad/ilegalidad de sus negocios.

En el video del narcocorrido “Cuernito Armani”, Komander muestra a los narcotraficantes en una sala de conferencias de una multinacional hablando alternativamente en inglés y español del “negocio” que se expande por California y Colombia, condensando a ambas masculinidades, el narco y el hombre de negocios. *El lobo de Wall Street* de Scorsese muestra precisamente a las masculinidades hegemónicas globalizadas y deseadas por excelencia, los hombres de las grandes compañías, como “adictos”, “lobos”, animalizados por su deseo de dinero. En una de las escenas, el protagonista inhala cocaína desde las perfectas y redondas nalgas de una mujer, que es lo único que vemos de ella. Tanto para el cantante de narcocorridos que exhibe sus anillos y relojes sin pudor, como para el elegante corredor de la bolsa encarnado por Di Caprio, la cadena del goce es obtener dinero y exhibir, poseer y comprar, lo que ellos llaman “las perras”, las *bitches*, y también a los policías, los hombres en armas. La estética es la que cambia: Armani es un arma, en el narcocorrido y en el film es el uniforme de los corredores de bolsa, en ambos casos la marca posibilita las estafas. En “Cuernito Armani” se exhibe el origen del dinero como una muestra de poderío masculino, de necropoder que escandaliza, mientras que en *El lobo de Wall Street* la especulación y la estafa están naturalizadas y se justifican por la riqueza. La cinta *Spring Breakers* pone en bikini y código amoroso esta relación entre traficantes latinos y respetables ciudadanos norteamericanos al incluir a ex actrices de Disney, como Selena Gómez, representando a jóvenes universitarias norteamericanas que ven en un traficante a su alma gemela. El romance expresa la relación entre *dealers* mexicanos y respetables ciudadanas: son tal para cual. La banda sonora de ambas películas, en especial la de *El lobo de Wall Street*, insiste en las relaciones clásicas entre sexualidad y dinero elaboradas por Marx y

Engels y sintetizadas en la siguiente vulgata musical: “you pretty thing / let me buy you a wedding ring” (Bo Diddley).

En la novela de Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, inspirada en la vida del cantante de narcocorridos Chalino Sánchez, el erotismo y el amor son la forma necesaria para salir del castillo y reunir la fuerza para morder la mano que le da de comer. El texto ralentiza los tiempos del narcocorrido y ofrece la procreación como una forma de contestar al necropoder del rey narco. Mientras que el narcocorrido reitera los clisés sexistas, la novela ofrece relaciones más democráticas entre el artista y el mundo femenino. Sin embargo, el narcocorrido enfrenta a las masculinidades hegemónicas globalizadas al demostrar su faz delictual. Si bien, glorifica la violencia y el machismo, desde este mismo lugar indica la alianza interclase e internacional del patriarcado y su soporte en dineros mal habidos, robados por un escaso porcentaje de sujetos a casi toda la población mundial.

Las películas que hemos citado refuerzan la dependencia de la sociedad norteamericana con las drogas, las literales y las simbólicas, entendidas como la necesidad de la euforia, las vacaciones permanentes y el poder sobre los demás. El corrido y el narcocorrido expresan no solo las glorias de los narcos sino que una “relación” respecto a los clientes, adictos, consumidores norteamericanos. En el caso de las películas no solo representan la adicción desde la primera juventud, sino que la exhibición de una cierta superioridad y poder con respecto a sus proveedores. La práctica sexual ampliamente representada del porno, consistente en dos mujeres haciendo un *blonjob* a un hombre, se invierte en el film. Es el *dealer* quien debe chupar las pistolas de las jovencitas norteamericanas.

Como se observa en la canción de Juana Fe “Cuidado con el yankee man” el hombre de negocios globalizado no solo arrasa con el dinero sino también con los recursos naturales. *El lobo de Wall Street* y las adolescentes adictas de *Spring Breakers* inhalan, en su deseo de goce, casi todas las riquezas de la tierra:

Cuidado con el yankee man
Money Money Money man
fanático de la gaseosa y asesino internacional
van por el agua van por el oro van por la selva van por esclavos
por el petróleo y destruyen todo lo que amenace el libre mercado
póngale ojo tenga cuidao
póngale ojo tenga cuidao

La elección presidencial de Estados Unidos del 2016 presentó en sus candidatos la cara y el sello de las masculinidades hegemónicas globalizadas: por el lado de Hillary Clinton, militarización y por el de Trump, capital. En el debate final, Hillary Clinton anunció que no quería la guerra, pero que sí estaba dispuesta al uso de Fuerzas Especiales y Trump, no necesitó exhibir lo que anuncia desde las mag-

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

nificentes Torres Trump con su apellido dispuesto en panorámica a sus elecciones amorosas. Trump no solo habla por su dinero, habla con su dinero. El triunfo de Donald Trump y la resistencia masiva por parte de hombres y mujeres profeministas en “La Marcha de las mujeres” en enero del 2017 otorga uno de los supuestos de este artículo que es la estrecha relación existente entre la globalización neoliberal y el género. El neoliberalismo no solo afectaría a la economía y a los mercados sino que también las estéticas, las eróticas y el modo de vivir las relaciones. No es banal que el lugar de resistencia a Trump se haya recusado en la palabra pussy. En la marcha se expresarían, entonces, dos concepciones antagónicas: estar abiertos a los otros, a sus cuerpos, a sus lenguas y procrear la cultura o simplemente, poner, una vez más, a todos aquellos, percibidos como femeninos respecto a su poder, contra un muro construido, además, a costa del propio sudor y trabajo. Esta contienda Trump/ mujeres exhibe el presupuesto de que la sexualidad, la naturaleza, los recursos, las mismas mujeres, existirían para ser “agarradas” (“grab by her pussy”, dijo Trump en un video) extraídas, explotadas, exhibidas y el retorno de las *pussies* (“pussies come back”, fue uno de los carteles de la marcha), es decir, de las mujeres y su resistencia biopolítica. El profundo rechazo que produjo la elección de Trump sugiere que lo que sostiene en el poder al patriarcado neoliberal son las armas y la acumulación de capital localizados, mayoritariamente, en un género y la gran desesperanza de la gente.

La globalización neoliberal, y la posición de los hombres respecto y dentro de ella, genera prácticas de la intimidad, modelos masculinos y estéticas. En palabras de José Olavarría: “La globalización transversaliza no solo a la economía y al comercio, sino también al conjunto de la sociedad y la cultura, en todos los ámbitos de la vida. La vida privada también está globalizada” (76). Para reforzar este vínculo entre Estado, sistema económico y masculinidad, basta pensar en las “palabras clave” del discurso neoliberal, que no son sino la exacerbación de los mandatos de la masculinidad hegemónica, es decir, esa que está en el poder y ejerce el poder (Connell) y que desde ahí cumple los mandatos (Mead) de “proveer” empleos y dinero, “proteger”, usando fuerzas especiales contra adolescentes y niños, y que promueve, como formas de regulación, la autonomía y la competencia, o sea, la “libre competencia”. La novela chilena que mejor representa la relación entre patriarcado y acumulación de armas y de dinero es *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit. Sobre ella ha escrito Patricia Espinosa: “El cuerpo ha sido intervenido por la figura masculina, pero en particular por el dinero que porta tal figura masculina. La transacción sexual avería su cuerpo, quien busca la alienación a través de imágenes en Internet. La chica mira con una apagada esperanza la luminosa pantalla del computador, intentando fallidamente evadir el dolor que lacera su vagina” (228).

La literatura elabora, resignifica y se apropia de las eróticas, del mundo afectivo, de los imaginarios, mitos y modelos de masculinidad presente en las canciones, y les otorga un espacio de “interpretación” más amplio y, a la vez, más personal.

Del mismo modo, la música popular y las apropiaciones que de ellas hace la gente otorgan casi instantáneamente sentidos a las experiencias de un colectivo. Los dinosaurios de Charly García vuelven a actualizarse con la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. La voz desgastada del *rockstar* argentino ofrece una visión: la persona que amas puede desaparecer, pero los dinosaurios van a desaparecer. Así mismo, y en consonancia con la agenda popular estudiantil, escritores como Zambra y Leonart han insistido en la existencia y transformación de la educación pública. En la narrativa de Alejandro Zambra el pasado despierta cada día cuando los escolares chilenos se forman para entrar a las salas. Según leemos en sus textos, la inequidad sería siempre una cuestión de clases. En el siglo XXI, Martín Rivas, el personaje de la novela fundacional de Blest Gana, se percibiría a sí mismo como un desclasado, alguien que perdió su origen al traspasar las puertas de la universidad. Con Charly y con Zambra pensamos que la profesión de los jóvenes normalistas no es banal, el necropoder señala con claridad a sus enemigos.

Sin embargo, desde el punto de vista del género, ni las maquiladoras, ni las mujeres violadas y desmembradas en Juárez han movilizado a la academia mundial como lo han hecho los jóvenes, quizás por la identificación que los profesores hacemos con nuestros propios estudiantes; con todo, no deja de ser significativo que el asesinato de niñas y mujeres esté completamente naturalizado. Según Spivak, el patriarcado es “un lugar de la acusación” (170), de hecho muy pocos hombres estarían dispuestos a defenderlo en la actualidad. Siguiendo a Žižek, la ideología, en este caso el patriarcado, es como la herradura que colgamos en la puerta: no somos supersticiosos, no creemos en ella, pero funciona: “La gran mayoría de los hombres somos cómplices del proyecto dominante de masculinidad aunque no logremos practicarlo totalmente, ya que a fin de cuentas todos los hombres nos ‘beneficiamos’ del machismo de otros hombres” (Colectivo de hombres contra la violencia de Managua 1991). Cualquier artista que considere su proyecto creativo contra el neoliberalismo o a quien, en las provocadoras palabras de Jorge González, “le paguen por ser rebelde”, debe considerar su posición y privilegios patriarcales para no experimentar, respecto ya no solo a las mujeres sino respecto a la coherencia de su propia obra, la sutil sentencia de “Corazones”: “soy un hombre y no te puedo mirar” (González).

Los cinco minutos de una canción se amplían a días, años, en el texto literario. El diálogo entre ambas artes, que son a su vez mercados, permite comprender las maneras en las que las masculinidades están resistiendo, representando, enfrentando, negociando y articulando, *quizás*, salidas creativas a la crisis entre los géneros en el contexto de la acumulación del capital. Es necesario atender a estas salidas alternativas a la crisis toda vez que la primera respuesta para afirmar un poder tambaleante es la violencia: la ley de la exclusión, de la doble o triple jornada, del abuso sexual nacional doméstico y global bajo la forma de “turismo sexual”, de la desaparición; en suma, en la forma de la “ley del cinturón”. De alguna manera,

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

atender a “las masculinidades inventadas” del siglo XXI permiten ver como en un “espejo invertido”, no solo las fisuras y crisis del patriarcado capitalista (Parrini), sino también las mellas en los propios cuerpos y subjetividades masculinas que intentan, con o sin ninguna complicidad feminista, encontrar formas nuevas de relación y acción en un presente en el que el capitalismo y sus masculinidades hegemónicas globalizadas (Kimmel) se han convertido en la norma sexista y homofóbica (Olavarría). Me parece que, precisamente, el carácter “inocuo”, casi “femenino” que se le atribuye a la literatura, la música y la crítica desde el punto de vista de las hegemonías, permite observar el poder con mayor precisión en sus movimientos no obvios.

En la escena literaria de este siglo, las posiciones respecto al dinero y al capital otorgan modelos masculinos reconocibles en el corpus, por ejemplo, “el rebelde” que se expone directamente contra las masculinidades globales hegemónicas históricas, al denunciarlos con nombre y apellido, como hace, por ejemplo, Jorge González en la música popular y Marcelo Leonart en la narrativa. También encontramos “el hijo melancólico” que se alía a la madre enferma o muerta, a través de la música y la poesía. No tiene hijos biológicos, propone familias plásticas y “mosaico”, elige trabajos de poco esfuerzo y remuneración y su estética se acerca al neofolk. Acá encontramos la obra de los poetas narradores Fabián Casas, Erlan y Alejandro Zambra en consonancia con los músicos Manuel García y Gepe. En estas narrativas las mujeres, tradicionalmente codificadoras de emociones, no están presentes. La desaparición de las mujeres –por estar recluidas en el fondo y transfondo de lo doméstico patriarcal como en *Formas de volver a casa* de Zambra, por desaparecer en la frontera, como en *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera, experimentar la muerte temprana en Casas o el asesinato como ocurre en Bolero del mexicano Padou– hace que los hombres se alíen melancólicamente a la música, la literatura a los ídolos maternos como Sandro o Raphael, y que también ocupen espacios que se asignan como femeninos.

En Alejandro Zambra, la alusión en distintos libros a la tonada de Violeta Parra, “La jardinera”, en especial de los versos: “las flores de mi jardín/ han de ser mis enfermeras”, dice relación con el vínculo estrecho entre literatura y duelo. En los dos primeros libros los duelos son personales, mientras que en *Formas de volver a casa*, este no solo es personal, sino nacional. La ficción es encargada de reparar en el pasado traumático desde los afectos familiares y la mirada al mundo de la infancia mediatizada por la escuela, la casa y la vuelta al barrio.

El protagonista de *La vida privada de los árboles* superpone su voz al leer los versos de Emily Dickinson que empieza a traducir y a leer nuevamenete, en voz alta, como si la poesía fuera el canto de los que no son demasiado alegres. Leer, traducir, releer, le va revelando los sentidos del poema. Leer es interpretar, en tanto escribir, es “escuchar todas las voces” y ser capaz de cantarlas. “La jardinera” no solo lo vincula con la cultura campesina y la izquierda sino también, con una tradición de

poetas mujeres de comienzos de siglos pasados que ven en el jardín una metáfora del trabajo literario. Son las “mujeres locas que hablan con las flores” las que servirán de modelo para el escritor ficcional de la narrativa que nos ocupa:

Mi persona loca favorita, piensa, es Emily Dickinson. Ya tengo a dos, dice, Violeta Parra y Emily Dickinson, ellas encabezan la lista de mujeres solas, ellas hablan con nadie en el jardín. Ve el rostro blanco y evasivo de Emily Dickinson: *Our share of night to bear / Our share of morning*, recita Julián, en voz alta, para nadie, para la niña que duerme. Y repite, de forma involuntaria, como encontrándose con su propia voz, los versos de Emily Dickinson: *Our share of night to bear / Our share of morning* (110).

¿Cómo se hace esto?, ¿cómo se sobrelleva la porción de oscuridad que a cada uno le toca? Violeta responde desde su tonada: “Para olvidarme de ti, voy a cultivar la tierra, en ella espero encontrar, remedio para mi pena”. La escritura es, entonces, como en la canción de Violeta Parra, la sutura que sanará una subjetividad personal y nacional para que vayan creciendo, como dice la tonada “los alegres pensamientos”. Sus personajes, desde la situación de duelo o de melancolía (Kristeva) elaboran la posibilidad de nuevas formas de leer y de escribir, de trabajar y de establecer otras maneras de paternidad no biológicas, y si no una pareja perdurable “los jardines son siempre ajenos” una complicidad con el mundo de las mujeres. La narrativa de Alejandro Zambra, como su modelo musical en *Formas de volver a casa*, da legitimidad al discurso amoroso enunciado desde una subjetividad masculina heterosexual, también a las nuevas maneras de interpretar el pasado doloroso chileno y regala una novela a la clase media excluida de la universidad y lo letrado. Profundamente enraizada en las tradiciones literarias vanguardistas, es al mismo tiempo, una literatura popular.

En otro lado del escenario encontramos al “gozador cumbianchero”. Este elabora un discurso que rompe con la perspectiva políticamente correcta de la crítica respecto a los sujetos populares, los géneros sexuales y la etnicidad, pensamos en Washington Cucurto y su “revolución cumbianchera” y en el chileno Rivera Letelier. La equidad con las mujeres se logra a partir de ser “negras laburantes” como el mismo Cucurto. Finalmente, podríamos decir que hay una masculinidad “pasafronteras” cuyo modelo musical es el corrido que “anuncia una noticia”, la del poder infértil, en el caso de Herrera, o la misa fronteriza en Crosthwaite que canta la buena nueva de la fe en la palabra. En ambas narrativas, narco y gabacho comparten el dinero mal habido, las armas, la prensa y el poder de destruir al otro, son hermanos, hijos de la Santa Muerte.

Los personajes de Herrera “trafican” palabras y saberes entre el norte y el sur, están en el centro del poder y desde ahí lo denuncian mediante un lenguaje vanguardista con fuertes elementos populares. Los cuerpos transmigran entre la vida

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

(a través del sexo) y la muerte (el necropoder), y el artista se mueve entre esos dos mundos, su palabra es, en verdad, el “cuerpo que transmigra” entre lo erótico y lo tanático. La literatura cumple la función de ser un “tráfico” no convencional de saberes que une espacios populares y cultos, latinoamericanos y norteamericanos, de poder y no poder. Son personajes “subalternos” que hablan varios idiomas, escriben, cantan, y leen constantemente la realidad, pues en ello radica su sobrevivencia. El padre le dice a Lobo que abraza el acordeón porque ese es su pan. Estar cerca del poder te alimenta, pero te mata, que es lo que le pasa a Makina, que deja los murmullos de Comala por un silencio que anuncia la muerte y en el que no hay lugar para las melodías. ¿Cuándo dejas de ser mexicano, chileno, venezolano? Cuando ya no te acuerdas de las canciones de tu infancia, ese es el momento en que en *Señales que preceden el final del mundo* llega la muerte. ¿Cómo puedes recuperar tu tierra siendo un escritor globalizado? pues poniendo como sustrato la literatura nacional, que es lo que hace Yuri Herrera con *Pedro Paramo* en *Señales*.

La música permite en estas narrativas una suerte de “emocionalidad lúcida” que surge, precisamente, a partir de los cruces entre un lenguaje que privilegia emociones y sentimientos, como es la música y otro, que releva la comprensión y el sentido, como es la literatura. Esta “emocionalidad lúcida” permite comprender y reparar simbólicamente los daños de la violencia a través de la recuperación del repertorio emocional secuestrado por el odio, la pena, el dolor o la vergüenza y abrirlo hacia el placer, la felicidad, la esperanza, la dignidad. La música y la literatura ofrecen un *continuum* sonoro, de música y palabras, que afirma la vida por sobre la muerte, la pluralidad de sentidos por sobre el lenguaje de la violencia y que permiten la expresión reflexiva de una emocionalidad que puede ser compartida y transmitida, porque aún podemos sobrellevar nuestra parte de la noche y escribir la luz del día.

El escenario de las masculinidades en la narrativa reciente muestra el ocaso de una masculinidad patriarcal que sigue diciendo “mientras vivas bajo mi techo”. Muestra hombres que desean intensamente el lenguaje de las mujeres que “hablan solas en el jardín”, que se alían con sus espacios, formas de resistir, sus destinos. Usan la música popular y los cantantes como el modelo (también adorado por las madres) para no parecerse a los padres, violentos o derrotados, siempre por lógicas guerreras. Solo narcos y reguetoneros siguen cantando al capital, los chicos de letras francamente prefieren ir de la cama al living, cantan el final de ese tipo de masculinidad al mismo tiempo que se incendia Chile y en que la paloma que traía el olivo sigue muchas veces ausente, en que las mujeres aparecen muertas en la frontera y en su casa, en que los hombres se enteran, que sus propios hijos ni siquiera los odian, son como computadores obsoletos, como ocurre en uno de los cuentos de Zambra. Los nuevos actores políticos y culturales, sean hombres o mujeres, son feministas, ecologistas, pacifistas, marchan con nosotras, no participan en paneles donde no se incluya a mujeres y abogan por la equidad de

salario, equidad y paridad y en este campo literario, cuando escriben, citan. Son hermanos, amigos, hijos, compañeros, que construyen el derecho de vivir en paz. Las canciones, las películas y las novelas escritas con esta mirada ayudarán, sin duda, a decir adiós a las armas.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Obras citadas

- Bataille, Georges. *La parte maldita: precedida de la noción de gasto*. CARIA, 1987.
- Bisama, Álvaro. *Ruido*. Alfaguara, 2012.
- Carreño, Rubí. *Av. Independencia*. Cuarto Propio, 2013.
- Casas, Fabián. *Ocio*. Libros de Tierra Firme, 2000.
- Connell, R.W; Ingeborg, Breines y Eide, Ingrid. *Male roles, masculinities and violence: a culture of peace perspective*. Unesco, 2000.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Misa Fronteriza*. Tusquets, 2002.
- Cucurto, Washington. *El rey de la cumbia contra los fuckin Estados Unidos de América*. Cuarto Propio, 2010.
- Echevarren Welker, Roberto. *Arte andrógino*. Colihue, 1998.
- El Komander. *Bélico*. Twiins Enterprises, 2012.
- _____. *Y seguimos la borrachera*. Twiins Enterprises, 2011.
- Espinosa, Patricia. “Fuerzas especiales de Daniela Eltit: la microhistoria de la derrota y la resistencia del sujeto menor”, *Taller de Letras*, no. 53, 2013, pp. 227-230.
- Fuguet, Alberto, director. *Se arrienda*. Cinépata Producciones, 2005.
- García, Charly. *Clics modernos*. SG Discos, 1983.
- _____. *Piano bar*. SG Discos, 1984.
- García, Manuel. “El viejo comunista”. *Pánico*, Sello Alerce, 2005.
- _____. “Alfil”. *S/T. Oveja Negra*, 2010.
- Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. Periférica, 2008.
- _____. *Señales que precederán al fin del mundo*. Periférica, 2009.
- _____. *La trans migración de los cuerpos*. Periférica, 2013.
- Incardona, Juan Diego. *Rock Barrial*. Norma, 2010.
- Kimmel, Michael. “Global Masculinities: Restoration and Resistance”. *A man’s world?: Changing Men’s Practices in a Globalized World*, editado por Bob Pease y Keith Pringle, Zed Books, 2001.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis*. Cuarto Propio, 1999.
- Leonart, Marcelo. *La patria*. Tajamar, 2012.
- Los Prisioneros. *Corazones*. EMI-Odeon, 1990.
- Ludmer, Josefina. *Aquí Latinoamérica: Una especulación*. Eterna Cadencia, 2011.
- Olavarría, José. “Globalización, género y masculinidades”, *Nueva Sociedad*, no. 218, 2008, pp. 72-86.
- Parrini, Rodrigo. “Un espejo invertido. Los usos del poder en los estudios de masculinidad: entre la dominación y la hegemonía”. *Sucede que me canso de ser hombre: relatos y reflexiones sobre hombres en México*, editado por Ana Amuchástegui e Ivonne Szasz Pianta, Colegio de México, 2007, pp. 95-117.
- Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. La Noria, 1993.

- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida postmoderna*. Ariel, 1994.
- Scorsese, Martin, director. *El lobo de Wall Street*. Paramount Pictures, 2013.
- Soda Stereo. *Soda Stereo*. CBS Argentina, 1984.
- Spivak, Gayatri. “El desplazamiento y el discurso de la mujer”. *Debate feminista*, vol. 9, no. 5, 1994, pp. 150-182.
- Toby Toon. “Dale con el látigo”. *El disco de reggaetón 01*. Vale Music, 2004.
- Toro, Pablo. *Hombres maravillosos y vulnerables*. La Calabaza del Diablo, 2010.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Melusina, 2010.
- Velásquez, Carlos. *La marrana negra de la literatura rosa*. Sexto piso, 2010.
- Zambra, Alejandro. “Alejandro Zambra presenta Av. Independencia de Rubí Carreño”. YouTube, 21 mayo 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=cTWI0OnYRdE>
- _____. *Bonsái*. Anagrama, 2006.
- _____. *La vida privada de los árboles*. Anagrama, 2009.
- _____. *Formas de volver a casa*. Anagrama, 2011.
- Zúñiga, Diego. *Camanchaca*. La Calabaza del Diablo, 2009.
- Žižek, Slavoj. *Primero como tragedia, después como farsa*. Akal, 2011.

*A mi negra le he dicho
Allá va si caigo en cana
Que me lleve la vianda
La sobrecama, ay morena
A mi negra le he dicho
Si caigo en cana, ay morena
La sobrecama ay sí
Yo soy monrero
Donde meto la punta
Saco dinero, ay morena.*

Raúl Gardy

PARTE II

El patrón del mal: subjetividades criminales

Sensibles machos narcos: deconstrucción de masculinidades en las narcoseries de Chava Cartas y Mauricio Cruz¹

Ainhoa Vásquez Mejías
Universidad Nacional Autónoma de México
ainhoavasquezm@gmail.com

Las narcoseries entre el amor y el odio

El boom de las narcoseries ha seducido a muchos, pero también ha provocado gran escozor en muchos otros. Mientras unos reconocen seguir las aventuras de estos narcotraficantes, sicarios y policías encubiertos, otros libran una batalla por prohibirlas. Desde que irrumpió en el mercado televisivo, hace más de diez años, la primera narcoserie colombiana: *Sin tetas no hay paraíso*, basada en el libro de Gustavo Bolívar y creación audiovisual de Caracol TV para Colombia, nadie ha quedado indiferente al impacto. Televisoras mexicanas como TV Azteca, Imagen TV, Televisa, así como estadounidenses como Telemundo, Univisión, Sony, TNT, HBO, han involucrado a sus guionistas en la creación de estas series o han adquirido el producto lanzándolo como hit de su parrilla programática. A pesar de ello, en estos años muchos han sido y siguen siendo detractores, argumentando que la violencia en la televisión incita las conductas antisociales de los jóvenes, que la televisión banaliza el sufrimiento cotidiano o que exalta, tomando como positivo, uno de los problemas más graves que enfrenta México actualmente.

La polémica no es nueva. Desde el surgimiento de la serie policial estadounidense, en que los policías eran los héroes y los delincuentes los villanos, se intentó desacreditar este tipo de producto. Educadores, orientadores y sicólogos manifestaron su molestia al considerar que estas series tendrían efectos nefastos, a corto y largo plazo, en la conducta de los jóvenes, ya que se les exponía a una visión continuada de violencia. La contraparte aseguraba la imposibilidad de atribuir a un solo medio tanto poder, puesto que se dejaba de lado otros factores fundamentales como las predisposiciones subjetivas, la pertenencia a un grupo, el nivel de frustración, el marco familiar, el nivel educacional, entre otros (Munizaga).

1 Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación Fondecyt N° 1190475 “A punta de balas y excesos: marginalidad social y literaria en la nación neoliberal en narcorrelatos chilenos del siglo XXI”, a cargo del Dr. Danilo Santos y del cual soy Investigadora externa asociada.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Un debate que hasta hoy no ha sido zanjado. Manuel Garrido Lora, siguiendo una línea reciente de estudios anglosajones que investigan la posible relación causal entre violencia y medios, ha analizado los tráileres de las películas de Walt Disney Pictures, señalando que, bajo la apariencia inocente de estas producciones, podría haber una influencia en ciertos comportamientos agresivos del público expuesto a estos mensajes. En la misma corriente, Donnerstein, indica que la forma más perjudicial de representación de la violencia en los medios, se daría a través de la construcción de personajes atractivos que se comportan de manera agresiva; la hipótesis es que el público querría identificarse con la personalidad de los malvados, principalmente, por su apariencia física. Admirarlos podría provocar la intención de imitarlos.

Una opinión similar manifiestan algunos políticos mexicanos. A fines del 2016 el senador Zoé Robledo y la diputada Lía Limón, presidentes de las Comisiones de Radio, Televisión y Cinematografía del Congreso de la Unión de México, en conjunto con la Asociación civil “A Favor de lo Mejor”, lanzaron la campaña “No a las narcoseries”, cuyo objetivo era eliminar este tipo de contenidos o, al menos, limitar su horario, argumentando que promueven la vida delictiva y, debido al horario en que se transmiten (entre las 20 y las 22 horas), muchos niños y jóvenes quedan expuestos.

En el ámbito académico, el debate tampoco cesa. Sayak Valencia en un artículo del año 2014, argumentaba que los productos audiovisuales en torno al narcotráfico reproducen masculinidades hegemónicas, por cuanto, exaltan la figura hetero-patriarcal del narcotraficante en términos de poder y violencia. Un punto que retoma en el artículo “Del *fascinante fascismo* a la *fascinante violencia*: psico/bio/necro/política y mercado gore”, en coautoría con Katia Sepúlveda y en el que denuncia la glamurización y rentabilización de la violencia visual en las producciones culturales que refieren al México contemporáneo. Para las autoras estaríamos ante una *fascinante violencia* en que la muerte televisada sería una técnica de seducción y control. A la vez, propiciaría la identificación con un modelo masculino destructivo: “sus códigos semiológicos, técnicos y visuales, pese a servirse de súper producciones y efectos especiales, siguen distribuyendo perspectivas heteropatriarcales, misóginas, racializadas, capacitistas y clasistas, en las cuales se exaltan las virtudes del necro-liberalismo, el machismo, la seducción ante la muerte y la incitación a vivir de manera extrema y acelerada” (84).

Una visión contraria a Valencia y Sepúlveda presenta el colombiano Omar Rincón, quien ve en las narcoseries un nuevo tipo de televisión testimonial, por cuanto documenta una forma de pensar y un gusto popular: “Para comprender la realidad hay que ir a ver la telenovela y no al noticiero [] Y es que la televisión es un espejo de la sociedad que la produce; nos dice mucho acerca de cómo somos, imaginamos y pensamos como comunidad” (47). Para el académico y comunicólogo, la ficción sería la mejor manera de acceder a nuestra realidad y a nuestra historia, puesto

que en ella nos vemos y reconocemos como somos: con ambigüedades, contradicciones, violencias y sentimentalidades, mientras también nos cuenta lo que nos interesa. La narcoserie, para Rincón, es un laboratorio de identidad nacional, un espacio de reflexión en el que la sociedad se ve y se piensa, una combinación entre memoria y contingencia.

Similar es la visión de Daniela Renjel, quien refuerza la idea de Rincón en el caso concreto de las narcoseries creadas por Gustavo Bolívar. El principal y pionero creador de producciones narco en Colombia buscaría mostrar una realidad nacional compleja, denunciar la injusticia social, la corrupción política y la lucha contra el narcotráfico, independiente del impacto económico del *rating*. Comprometido con un verdadero cambio social, las producciones de Bolívar buscarían crear un espectador emancipado, que cuestione, debata, polemice respecto a lo que está observando en la televisión. Una especie de catarsis mediática, en palabras de Aldona Bialowas Pobutsky, hecha para los televidentes que han vivido la realidad del narcotráfico, pero también, la “invitación a un debate sobre las consecuencias del susodicho fenómeno en la sociedad actual del consumismo” (“Deleitar denunciando”).

Peligrosas o inocentes, alabadas o censuradas, las narcoseries como fenómeno no consiguen un consenso ni en el mundo político ni en el académico. Tampoco existen muchos estudios etnográficos que difundan la percepción de los espectadores, sin embargo, una de las pocas investigaciones de campo, realizada en Colombia por las académicas Mireya Cisneros y Clarena Muñoz, desmiente su potencial perjudicial. Entre los años 2011 y 2012 entrevistaron a estudiantes, espectadores de *Sin tetas no hay paraíso*, *El capo*, *Rosario Tijeras* y *Las muñecas de la mafia*, narcoseries transmitidas a las 9 de la noche. Los jóvenes efectivamente admitieron que les gusta la ropa, las casas, las fiestas y hasta la forma de hablar de los capos, pero que: “más que una reivindicación de valores negativos, las narcotelenovelas ofrecen la posibilidad de identificar la corrupción de las instituciones, reconocer momentos específicos del pasado y encontrar los enlaces y explicaciones en la conformación de los cárteles recientes” (“Los imaginarios sociales”): corrupción, historia y entretención. La intención de volverse narco no fue mencionada.

Con tan pocos estudios de campo y tanta tradición audiovisual, literaria y artística centrada en la violencia, será siempre difícil llegar a un acuerdo sobre la influencia de los medios de comunicación en el comportamiento antisocial de los consumidores. En cambio, resultará más sencillo indagar en la intención manifiesta de los creadores de las narcoseries, quienes, aseguran, buscan deconstruir y subvertir lo que asociamos con el narcotráfico. Epigmenio Ibarra, director de la productora *Argos*, reconocido crítico del poder político en México y responsable de éxitos como *El Señor de los Cielos*, y actualmente *Ingobernable*, asegura que su intención es generar productos comerciales con contenidos profundos, utilizar la televisión y su influencia para cambiar el país: “Si las telenovelas sirven para idiotizar también

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

pueden servir para despertar a la gente [...] Esa es nuestra pretensión. Que después de cada episodio de una de nuestras series o telenovelas o películas, tú te preguntes y ¿yo qué? y le preguntes a tu pareja ¿y nosotros qué? y te preguntes por el país y te digas ¿dónde estamos?” (“Entrevista con Epigmenio Ibarra”).

Las narcoserias nos hacen cuestionarnos, enfrentarnos a una realidad difícil que no queremos ver. Los directores Chava Cartas y Mauricio Cruz, bajo el alero de la productora colombiana Teleset y con ayuda de los productores Daniel Ucrós y Gabriela Valentine, también lo están haciendo. En sus tres narcoserias, una especie de trilogía de amor en tiempo de narco, compuesta por *El Mariachi* del 2014, *Señorita Pólvora* del 2015 y *El Dandy* del 2016, nos presentan a tres protagonistas masculinos completamente diferentes: el joven inocente que se ve envuelto en el narcotráfico por ayudar a un desconocido; el hombre violento que ha crecido en el narcomundo y debe heredar el negocio; el padre de familia infiltrado que se involucra en el mundo criminal creyendo que está en sus manos realizar cambios sociales profundos. Tres hombres que, sin embargo, comparten características similares: sensibles, enamorados, dispuestos a dar su vida por lo que creen y quieren. Acostumbrados, como estamos, a pensar el narcomundo masculino como un lugar de ferviente machismo, con sujetos dominantes y sanguinarios, estas narcoserias desmontan el estereotipo.

A lo largo del presente trabajo, referiremos la representación tradicional de narcomundo, como un lugar violento, de machos sanguinarios e inescrupulosos, en el que solo hay cabida para la masculinidad hetero-patriarcal y mujeres trofeo, circunscritas en el ámbito doméstico. Posteriormente se analizará la deconstrucción que otorgan narcoserias como la de Chava Cartas y Mauricio Cruz, en la que se visibilizan masculinidades comprometidas, sensibles, a la vez que se debaten temas contingentes como son la violación, la homosexualidad, la eyaculación precoz, entre otros temas tabús en las series que refieren al narco. A la vez, reconoceremos también los cambios en las feminidades, ya que, de ser sujetos pasivos, las mujeres de estas series toman el control de sus vidas y se convierten en seres independientes e incluso salvadoras. Si bien, el análisis se centrará en las narcoserias escritas por Cartas-Cruz, realizaremos cruces con otras narcoserias cuando ello sea oportuno para confirmar o contrastar ciertos puntos mencionados.

El narcomundo como espacio masculino

México es considerado popularmente, y estereotípicamente, como uno de los países más machistas de Latinoamérica: “México es conocido como la patria de los machos, por excelencia, como el país donde esa patología social es parte del modo de ser, del carácter popular, del inconsciente colectivo, de la superestructura” (42), dice Carmen Lugo. Una construcción cultural con referentes concretos que nos

lleva a pensar en el “macho mexicano” reflejo de un Jesús Sánchez, el protagonista de *Los hijos de Sánchez*, el estudio antropológico de Oscar Lewis: un campesino que ha debido migrar a la ciudad, padre de familia, trabajador, pero también autoritario, violento, mujeriego, misógino.

Si a estas características le sumamos lo que Lugo denomina los atributos de “macho”: sombrero, pistola, automóvil, tenemos la imagen del narcotraficante por excelencia. Sujetos que ejercen dominio y lo demuestran en su tono de voz, con su vestimenta, con sus armas, en su desprecio a las mujeres. Se ven a sí mismos y buscan demostrarle al mundo su poder basado en su valentía, pero también en la violencia que ejercen sobre sus subalternos (Ovalle y Giacomello). Una violencia que, además, parecería estar legitimada por el Estado, en la lógica de masculinidad hegemónica del macho mexicano,² según indica Sayak Valencia (“Teoría transfeminista”):

El mantenimiento de una masculinidad violenta emparentada a la construcción de lo nacional tiene implicaciones políticas, económicas y sociales que cobran en la actualidad un alto número de vidas humanas, dada la lógica machista del desafío y de la lucha por el poder y que, de mantenerse, legitimará a la clase criminal como sujetos de pleno derecho en la ejecución de la violencia como una de las principales consignas a cumplir bajo las demandas de la masculinidad hegemónica y el machismo nacional (73).

Sujetos endriagos del Capitalismo Gore: violentos, feroces, que recrean un modelo de “masculinidad autoritaria, agresiva, heterosexual, valiente con cuerpos capaces de desafiar, a la cual se respeta más que a las demás” (Valencia, “Teoría transfeminista” 81). Un sistema narcopatriarcal basado en la superioridad masculina y en el que el sujeto femenino es otro subalterno: mujeres que acatan órdenes, que ponen en peligro su vida por amor o por necesidad y otras que simplemente funcionan como objetos de adorno, según Lilian Ovalle y Corina Giacomello, en el narcomundo: “la mujer es concebida como un bien más al que pueden acceder para manifestar en el espacio público su poder adquisitivo y social” (304). Burreras, prostitutas, madres, hermanas, hijas, siempre vistas como posesión de los hombres, parte del patrimonio narco, nunca como sujetos independientes y activos.³

2 Misma idea que refuerza Patricia Digón Regueiro, al señalar que el prototipo del héroe Disney y ese tipo de masculinidad sirvió durante mucho tiempo para los intereses de EE.UU.: “La idea del héroe, «masculino», cuyo destino es luchar, repitiendo de nuevo la vieja historia del «gran héroe americano» que representa algunos de los valores de la sociedad norteamericana basados en el poder individual y el logro personal, «el hombre hecho a sí mismo», el sometimiento al líder, así como las ideas imperialistas y la defensa de la necesidad de la resolución violenta de los conflictos debido al gran peso de la industria armamentística en la economía del país” (168).

3 Esta imagen estereotípica de hombres y mujeres en el narco no se diferencia para nada de la tradición de género en el cotidiano y en las mismas películas, algunas aparentemente inofensivas como las de los

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Sin embargo, tal como argumentan Sayak Valencia (“Teoría transfeminista”) y Guillermo Núñez Noriega, tanto lo femenino como lo masculino son construcciones culturales, dispositivos de género, ficciones sociales, convenciones que provocan determinados comportamientos y que terminan por considerarse naturales. Así, resulta natural que, si en la vida diaria la mujer es considerado un sujeto subalterno, en el narcomundo se la relegue a trabajos asociados a la domesticidad y en el que cumplen siempre roles periféricos; así, es natural que, si en la cotidianidad el macho mexicano intenta ejercer su dominio, el narco mexicano no solo quiera controlar su territorio, sino que también busque demostrar su autoridad a través del ejercicio de la violencia. Construcciones culturales naturalizadas que, no obstante, pueden ser deconstruidas, ya que, como indica Núñez Noriega, las concepciones sobre “ser hombres” o “hacerse hombres” no necesariamente coinciden siempre, lo que se traduce en distintas acepciones acerca de lo que significa ser hombre o ser mujer.

Las narcoseries, al contrario de los trabajos académicos, los noticieros y los trabajos de campo, son probablemente los únicos productos que están cuestionando la naturalización de los roles de género en el mundo del narcotráfico. Mientras se insiste en victimizar a las mujeres que ingresan en el narco, argumentando que siempre lo hacen por amor a sus parejas o a sus hijos y siempre desde posiciones de subalternidad, las narcoseries empoderan a las mujeres, las convierten en líderes de cárteles, a la vez que les otorgan la posibilidad de elegir.⁴ Otro tanto realizan con la imagen masculina, al deslindarlos de las construcciones tradicionales: sí son sujetos violentos pero que utilizan la violencia como medio de protección, no porque disfruten ejercerla, no son hombres poderosos, son fieles, no tienen miedo a demostrar sus sentimientos, son aliados de las mujeres no enemigos ni tiranos. En las narcoseries de Chava Cartas y Mauricio Cruz, las mujeres son más que trofeos desechables, los narcos son seres sensibles, fieles y comprometidos. Narcoseries que también parecen querer dejar un mensaje un poco más positivo: la redención existe, el amor cambia, incluso los hombres más violentos y sanguinarios pueden ser mejores personas quizás haya esperanza en el mundo.

Sensibles machos narcos

Deconstruir el machismo, efectivamente, es una tarea pendiente, tal como asegura Sayak Valencia (“Teoría transfeminista”): “La deconstrucción del machismo es

estudios Disney: “En términos generales, la masculinidad se vincula a la violencia, al dominio, al riesgo, a la habilidad, la inteligencia; mientras que la femineidad se encuentra más unida a la debilidad, la imprudencia, la bondad, la pasividad y los valores estéticos” (Porto Pedrosa 13).

4 El papel de las mujeres en las narcoseries lo analicé en el artículo “De muñecas a dueñas: La aparente inversión de roles de género en las narcoseries de Telemundo”.

urgente en el contexto mexicano actual dado que el fenómeno del narcotráfico y la violencia explícita como herramientas de *necro-empoderamiento* obedecen y encarnan, de forma exacerbada, una amalgama entre las demandas de la masculinidad hegemónica y las demandas del capitalismo global contemporáneo” (73). Sin embargo, las narcoseries mexicanas, ese mismo producto tan juzgado por banalizar la violencia y reproducir estereotipos de género, son las que están presentando y construyendo otro tipo de masculinidades. Son las narcoseries las que actualmente están realizando un cuestionamiento profundo y crítico al mundo del narcotráfico y al capitalismo contemporáneo, a la vez que sus directores desmontan las masculinidades hetero-patriarcales.

Los machos protagonistas de las narcoseries de Chava Cartas y Mauricio Cruz, ni siquiera ingresan al mundo del narco por un asunto de dinero y poder, no son seducidos por las ventajas del capitalismo, sino por causas circunstanciales. Los tres protagonistas: Martín Aguirre “el Mariachi”, Miguel Galindo “M8” en *Señorita Pólvora* y José Montaña “El Dandy”, otorgan además un panorama amplio en torno a la configuración del mundo de la mafia mexicana, ya que los tres ingresan de maneras muy diferentes y ocupan un lugar específico en la red de criminalidad. El Mariachi es un joven huérfano, bondadoso y confiado que, por ayudar a un desconocido, se vuelve responsable de sembrar una bomba, lo que provoca que, de un día para otro, a riesgo de su vida y la de su abuela, deba convertirse en sicario del cártel del Litoral e infiltrado en el de Occidente para descubrir quién es el Mero Mero. Un peón del ajedrez narco. Miguel Galindo, entretanto, sufrió de niño el asesinato de sus padres y, sin saberlo, fue adoptado por el capo responsable de su orfandad. Aprendió de su padrastro la violencia, puesto que él era el elegido para heredar el imperio del cártel. Sin conocimiento real de su pasado, M8 se apresta a cumplir el designio que su padrastro le ha dado por lealtad y amor hacia él. Galindo representaría un tipo de narco-junior, un heredero que, lejos de aspirar a ser como su padrastro o malgastar el dinero ilícito, se siente atrapado y en deuda con el hombre que lo acogió. Finalmente, Pepe Montaña, profesor de asignatura de la carrera de derecho, es requerido por la Procuraduría de Justicia para convertirse en un agente infiltrado en el Cártel del Golfo que opera en la Zona Rosa de la Ciudad de México. Por compromiso con sus valores, su patria y su familia, decide aceptar la tarea y el riesgo que ello implica. Similar al caso del Mariachi, el Dandy se convierte en un peón de la policía y víctima de la corrupción.

Los tres personajes desde el comienzo muestran características que no se asocian al estereotipo de narco-macho: Martín canta y toca la guitarra, es un artista; Miguel cocina y enseña a cocinar a Valentina; Pepe Montaña es un padre y un esposo ejemplar, a menudo refieren que comparte las tareas domésticas y el cuidado de los hijos, además de vestir con pulcritud, por lo que en el cártel lo apodan “Dandy”, comparándolo contantemente con la imagen de hombre metrosexual. Ninguno de los tres tiene madre, pero los tres aman incondicionalmente a mujeres

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

que representan esa maternidad: Martín acepta vincularse con la mafia por miedo a que dañen a su abuela Berenice; Miguel tiene una relación profunda con Amalia, la mujer que lo adoptó y quien le enseñó a cocinar. El Dandy pone en riesgo la operación al intentar conseguirle opiáceos a su suegra-madre para evitarle los dolores causados por la etapa terminal del cáncer. Su enfermedad y muerte es el único dolor que no logra ocultar al Chueco, su padrino en el cártel.

En un narcomundo que se basa en la violencia, ellos sufren al utilizarla. El Mariachi y el Dandy intentan impedir asesinatos y se niegan a cumplir órdenes cuando se trata de dañar a otros. El Dandy debe dar muerte al líder de otro cártel para salvar su vida y la del Chueco, sin embargo, ello le provoca un trauma que le cuesta superar, lo mismo ocurre con Martín cuando asesina en defensa propia. Aunque sabe que ha asesinado para salvar su vida, queda destruido, en la escena llueve torrencialmente, reflejo de su sentir y, a pesar de que muchos intentan convencerlo de que hizo lo correcto, él se culpa “Esa muerte la voy a tener que cargar toda mi vida” (cap. 14). M8, aunque ha sido criado en un mundo violento y acostumbra cumplir órdenes que implican cobrar vidas y torturar, una vez que conoce a Valentina, se reusa a seguir dañando.

El amor a la pareja y a los hijos es el atributo que más resaltan las narcoserias actuales. Incluso los capos más sanguinarios se doblegan por su familia y luchan porque nadie los dañe. Elías Vázquez, el capo de capos de *Señorita Pólvora*, le confiesa a Miguel que “no hay peor dolor en esta vida que la pérdida de un hijo y yo ya perdí a dos y lo que más siento es que no pude impedirlo. Tengo todo el dinero, tengo todo el poder, pero no pude impedirlo y no lo puedo regresar a la vida” (cap. 52). El dinero parece no significar nada frente al sufrimiento de perder a quien se ama, también los capos, sicarios e infiltrados aman profundamente “Los hijos tienen que ser lo primero para uno, ese balazo me hubiera gustado me lo metieran a mí” (cap. 17), dice el Chueco al Dandy. Máspreciado que el dinero, el poder y la propia vida es el amor a la familia.⁵

Capos sensibles, enamorados, fieles y familiares, masculinidades contrapuestas a los villanos, los policías corruptos, asociados a cárteles de droga, quienes efectivamente recurren a la violencia física contra las mujeres que dicen querer, son infieles, mentirosos y disfrutan ejerciendo su poder ante sus subalternos. Víctor, el policía, ex novio de Celeste, le es infiel en reiteradas ocasiones, la subestima, la violenta física y psicológicamente, quiere reducirla a un objeto doméstico y un trofeo frente a los otros hombres. El coronel Montoya en *Señorita Pólvora* y el procurador

5 Esto también se refleja en otras narcoserias como en *El patrón del mal* y *Narcos*. El punto débil de Pablo Escobar era su familia, como reconoce el embajador estadounidense frente al presidente Gaviria en la serie *Narcos*: “debemos retener a la familia. Si se van del país perderemos ventaja en la persecución de Escobar. Si se quedan en Colombia él se preocupará por su seguridad. Es más probable que los contacte por teléfono, que cometa errores. Tenemos que usar a la familia como ventaja” (cap. 7 Temp. 2).

Lagos (El Mayor) en *El Dandy*, son sujetos mentirosos y ambiciosos, no conocen de lealtades, son capaces de traicionar a todos con tal de salvarse, son infieles, jamás se han enamorado y las mujeres para ellos son piezas desechables.

Estos otros narcos, machos sensibles, apuestan por un cambio en el paradigma: Miguel, Martín y José no buscan la violencia a menos que sea en defensa propia o de quienes aman, no buscan el dinero y el lujo, escogen el amor antes que una vida de peligro e incertidumbre. Martín y José deben entregarse al crimen, ya que es el único camino para conservar sus vidas y conseguir la libertad que añoran para volver con sus respectivas familias y sus amadas. Miguel, en cambio, creció en medio de la violencia, de la lucha entre cárteles rivales, sin embargo, cuando conoce a Valentina, decide cambiar, redimirse, buscar la expiación. Y eso hasta el mismo héroe de esta narcoserie, Vicente Martínez, el periodista justiciero, lo comprende: Miguel nació del lado del bien, señala en uno de sus reportajes, pero otros le quitaron la posibilidad de tener una vida feliz. Idea que refuerza el sicólogo de la cárcel en la que se encuentra M8: “Tú no eres un animal, puedes cambiar todo lo que has hecho [...] eres un hombre con problemas, con dificultades y con defectos como todos. Discúlpame si me cuesta creer que eres la encarnación del diablo en la tierra” (cap. 51). Todos tenemos derecho a una segunda oportunidad, nos dicen las narcoseries de Cartas-Cruz, aunque en el mundo del narco ello no siempre sea posible.

Masculinidades dispuestas a cambiar o arriesgarse por amor. Masculinidades vinculadas al narco que ponen en debate otras temáticas tabús o erradicadas del estereotipo violento del crimen. En *El Dandy*, El Negro, uno de los líderes importantes del Cártel es violado en la cárcel, lo que da pie para que se hable acerca del sometimiento de unas masculinidades a otras y de qué forma se invierten las hegemonías en ciertos contextos. Antonio, sicario e hijo del Chueco, reconoce haber sufrido de eyaculación precoz y lo cuenta sin vergüenza, como un problema masculino. La hija de Pepe Montaña se involucra sentimentalmente con un hombre que ha tenido relaciones homosexuales y defiende su derecho a enamorarse de las personas y no de un género. Un niño puede hablar sin vergüenza con su madre sobre la masturbación. La imagen del hombre narco y también del macho común, impenetrable e impenetrable se desvanece.

Junto con deconstruir la imagen machista de los hombres del narco, la imagen de la mujer también cambia. Las mujeres no son víctimas del narcotráfico, ni víctimas del amor, son sujetos fuertes, decididos, empoderadas. Al contrario de lo que ocurre en el narcocorrido tradicional en que: “Más que proporcionar una ayuda directa o efectiva en la solución del conflicto (inevitablemente trágico la mayoría de las veces), la presencia de las figuras femeninas le permite al héroe reforzar, e incluso mostrar, ciertos aspectos de su personalidad, como la valentía que raya en la fanfarronería y la temeridad, o la devoción a la madre y el cariño a la mujer amada” (Altamirano 452), las mujeres de estas narcoseries no son simples ayudantes o

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

complemento para demostrar la fortaleza, valentía o sensibilidad de los hombres, ellas actúan por sí mismas: hablan, gritan, se relacionan con hombres, practican la sororidad y no se dejan vencer fácilmente. Celeste y Valentina provienen de familias dedicadas e involucradas en el narcotráfico, sin embargo, ellas lo ignoran. De mujeres bondadosas e inocentes se convierten en agentes activos en la lucha contra el narco por amor, pero también por un fuerte sentido social. Leticia, la esposa del Dandy, Deyanira, la hija del Negro, Fidela y María Luisa, esposas del Chueco, todas subvierten los estereotipos tradicionales de mujeres en el narco. Ninguna es trofeo, todas son inteligentes, astutas y pieza fundamental en el engranaje criminal.

Celeste, por ejemplo, al contrario de cualquier princesa Disney tradicional, subordinada al príncipe y esperando a ser rescatada: “condenada a renunciar a su autosuficiencia; o lo que es más grave: a sufrir dolor o muerte, salvo que ande cerca un Príncipe valiente, fuerte y guapo que las rescate a tiempo” (Ramos Jiménez 25), se convierte ella misma en su propia salvadora y en la salvadora de Martín. El Mariachi resulta incapaz de detener y asesinar al dragón (el Mero Mero en tiempos de narco), por lo que es ella quien toma la pistola y le dispara. Es Martín quien le debe la vida a la princesa que ha llegado a rescatarlo.

Así, mientras Celeste desmonta el rescate de las princesas, Valentina cuestiona otros paradigmas Disney. Al contrario del modelo de princesa sumisa, pasiva, doméstica y buscando marido (Ramos Jiménez), Señorita Pólvora nada tiene de sumisa ni de pasiva ni de doméstica. Es una estudiante de periodismo y fotógrafa que anda en moto, usa chaqueta de cuero (eso en lo exterior), que busca venganza por la muerte de su padre, aunque ello implique ingresar infiltrada al cártel responsable, es arriesgada y valiente, es contestataria, no teme a las autoridades, ni a los capos ni a los policías, es terca y no desiste jamás.

Y así como Valentina odia los concursos de belleza, *El Dandy* también polemiza respecto a la imagen femenina tradicional. Amaranta, hija del Chueco, es una joven acomplejada por su peso, sin embargo, tanto los hombres como las mujeres le refuerzan constantemente la importancia de valorarse más allá del aspecto físico. El Esquimal, su enamorado, le declara su amor, un amor que ella no comprende porque está segura de que los hombres las prefieren “flacas y debiluchas como modelos” (cap. 38). Antonio, su hermano, la aconseja y le pide que no se obsesione con su físico: “Lo que tú tienes que hacer es bien fácil. Es hacer ejercicio y dejar de comer tanto, de raíz cambiar los hábitos” (cap. 28). Las mujeres que la rodean también intentan que se juzgue por lo que es y no por algo tan banal como su cuerpo.

6 Valentina y también Celeste, podrían asociarse a las mujeres de los narcocorridos contemporáneos en que: “la valentía femenina es decisiva en la relación de la mujer con el hombre, no solo porque implica necesariamente un posicionamiento subjetivo de la mujer como agente activo, sino también porque frecuentemente parece cuestionar los estereotipos de género y exigir un pronunciamiento explícito con respecto a las relaciones de poder y a la igualdad o diferencia entre hombres y mujeres” (Cuéllar et al. “Las mujeres en los narcocorridos”)

Sororidad es una palabra clave para definir la relación que se genera entre las mujeres de estas narcoseries. Celeste, a pesar de que lucha por el amor de Martín con María, es capaz de dejar sus celos aparte cuando ella la necesita. Se unen para auxiliarse mutuamente cuando el narco las pone en peligro a ellas o a quienes quieren. Y aunque en un principio Emilia, prima de Valentina, la envidia por la corona del concurso de belleza, termina por ayudarla a demostrar su inocencia frente a las calumnias con que la policía intenta desacreditarla. Y es en *El Dandy* donde los vínculos entre mujeres son más fuertes. María Luisa y Fidela son ambas mujeres del Chueco y, aunque hay competencia por el amor del sicario, la amistad y la solidaridad entre ellas es siempre más poderosa, incluso terminan por abrir un restaurante juntas cuando el Chueco es asesinado. Hay luchas mayores a las amorosas y vínculos más fuertes que los de pareja. De la misma forma, cuando Leticia, esposa del Dandy, es abandonada por la policía y debe buscar trabajo, es otra mujer la que la ayuda a pesar de no contar con ninguna experiencia.

Así como se deconstruyen ciertos estereotipos de género, las narcoseries de Cartas-Cruz ponen en debate otro tipo de temas fundamentales de referir en la actualidad, por ejemplo, cómo ha cambiado el concepto ideal de familia: el Chueco tiene dos mujeres que saben y aceptan esta situación, hay padres solteros, madres solteras, abuelas, suegras, madrastras que fungen como madres reales, sin embargo, el cariño rompe cualquier modelo o estereotipo: “Aunque no seamos una familia tradicional, aquí todos nos queremos y nos apoyamos” (cap. 24), le dice el Chueco a su hijo Antonio cuando cae en las drogas y todos (incluso Fidela, la otra esposa de su padre) buscan formas de ayudarlo.

La violación es otro tema contingente. Algo que pensamos es tan aceptado en el narcomundo machista, en *El Dandy* es condenado y castigado. Cuando el Menonita, narco-junior hijo del gran Capo “La Güera”, viola a su prometida Deyanira, todos lo prueban, incluso su padre, quien lo golpea en una de las escenas con mayor violencia: “¿sabes lo que nos hace diferentes de los animales? La educación, el honor. ¿Desde cuándo te convertiste en un animal? Entonces habrá que tratarte como uno” (cap. 35). Es importante el tratamiento que se realiza sobre este asunto, por cuanto vemos la forma en que Deyanira se avergüenza y se culpa por lo ocurrido, una actitud que es cuestionada por el Dandy, el Chueco, el padre de Deyanira, La Güera todos intentan convencerla de que ella no es responsable de lo que le ocurrió: “Tú eres una mujer muy hermosa, muy fuerte, muy inteligente y no puedes pensar que eso que te pasó fue por tu forma de vestir, eso que te pasó fue por la mente enferma de ese animal. Tú no vas a permitir que el Menonita te cambie la vida. No podemos permitir que los hombres nos marquen, que nos controlen. Nosotras somos más fuertes” (cap. 39), le dice Fidela.

Hombres sensibles, comprometidos, capos fieles (o en el caso del Chueco abiertamente infiel, sin máscaras y con el beneplácito de ambas familias), hombres que reconocen su vulnerabilidad y no sienten su honra mancillada si son salvados

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

por mujeres. Mujeres independientes, valientes, arriesgadas y que pueden ser ellas quienes salven literalmente (como Celeste) o metafóricamente (Valentina y Leticia) a sus parejas. Temáticas novedosas para la televisión clásica y contingente socialmente como son las nuevas formas de hacer familia, la violación, la sororidad, la masturbación, la eyaculación precoz, la homosexualidad.

Son varios los puntos que Chava Cartas y Mauricio Cruz están cuestionando y desmontando con sus narcoseries. Algo que rompe con la idea de masculinidad hegemónica en el esquema del mundo criminal, pero que también responde a una tendencia general en la ficción actual. Francisco Zurian, Daniel Martínez y Hernando Gómez, han analizado la representación audiovisual de las nuevas masculinidades concluyendo que los valores tradicionales del patriarcado como la competitividad, la hegemonía, el heterocentrismo, la minusvaloración de la esfera privada, la violencia, la valentía, la ambición y la represión de las emociones, han dado paso a construcciones masculinas que:

Actualmente se han vuelto mucho más complejos. Se reconocen más vulnerables, menos seguros de sí mismos o, mejor, con una seguridad menos soberbia, más comprometidos, su trato con las mujeres y su nivel de compromiso de pareja son más respetuosos y más igualitarios [...] se le presenta también en la esfera privada (tradicionalmente lugar de los personajes femeninos); el hogar, la familia y la intimidad con amigos ya son un lugar común para los personajes masculinos. También lo podemos ver vulnerable, dependiente (incluso de una mujer) y desorientado (61).

Algo similar apunta Rubí Carreño Bolívar en su estudio sobre música popular y narrativas post dos mil, puesto que, tanto cantantes como escritores podrían estar forjando subjetividades en oposición a las masculinidades hegemónicas y desarticulando masculinidades heterosexuales patriarcales: “Manuel García valida en “Alfil” un modelo de masculinidad alternativa cuyas referencias son “el amor”, “las flores”, “los estudiantes” que finalmente se queda con “la reina” (277). “En la novela de Yuri Herrera, *Trabajos del reino* [...] el erotismo y el amor son la forma necesaria para salir del castillo y reunir la fuerza para morder la mano que le da de comer” (279), lo mismo que ocurre con M8 en *Señorita Pólvora* con resultados más dramáticos, por cierto. Como un espejo en el que nos reflejamos, desmontar y proponer nuevas formas de masculinidades desde ámbitos diversos como son el cine, la literatura, la música, resulta fundamental para cuestionar nuestras propias y actuales construcciones de género.

Conclusiones

Las narcoseries han sido ampliamente criticadas —y desde diversos sectores— como un producto frívolo, violento y que, además, reproduce los estereotipos de género, naturalizando la dominación de la masculinidad hegemónica. No obstante, existen también las narcoseries que están retratando masculinidades divergentes y están poniendo a debate la misma concepción añeja de masculinidad. Chava Cartas y Mauricio Cruz muestran en sus producciones a hombres que, desde distintos puestos, están vinculados o pertenecen al mundo del narcotráfico, asociado tradicionalmente al machismo más recalcitrante, pero que, por el contrario, tienen en común cierta sensibilidad, que son empáticos, que condenan la violencia de género, que anteponen la vida y la felicidad de las mujeres que aman antes que la propia, leales y comprometidos.

Si tratamos de contrarrestar las críticas que consideran peligrosas a las narcoseries por naturalizar los estereotipos de género, así como por glamurizar la violencia, podemos recurrir al estudio de Manuel Garrido Lora para discutirlo. Para este académico, la representación de la violencia más perjudicial en los medios audiovisuales es aquella en la que la acción violenta se legitima en la ficción, en la que hay intencionalidad de las acciones, consumación de los hechos sin alternativas, carácter atractivo del agresor, juventud y masculinidad del agresor, presencia de premios y ausencia de castigos para el agresor, utilización de armas que impiden los mecanismos inhibitorios, presencia de humor como *edulcorante*, y ausencia de provocación.

Si tomamos en cuenta estas características para considerar estas narcoseries de Cartas-Cruz como perjudiciales, la conclusión no puede ser otra que desmentirlo. No habría intencionalidad en las acciones violentas, por cuanto los personajes principales ingresan al narcomundo por casualidad o error y se niegan a agredir a otros, incluso poniendo en riesgo sus propias vidas; las acciones violentas, por tanto, no están legitimadas sino que son condenadas (al menos moralmente por el protagonista, puesto que legalmente muchas veces quedan impunes), existen alternativas de cambio, existen las segundas oportunidades, el protagonista no muestra una masculinidad hegemónica y quienes sí la ostentan, los agresores, generalmente son representados por actores viejos y gordos. Y castigo, claro que hay castigo: “si te portas mal, te va mal” (“‘El Dandy’, lo negro de los negocios”), asegura Chava Cartas respecto a *El Dandy*.

Las narcoseries son un producto que nació al alero de la telenovela, por ello se respeta el sustrato melodramático clásico del género. Y como en todo melodrama hay castigo a quien ha sido villano. Los agresores que han provocado daño terminan siempre siendo asesinados o apresados, sin importar si lo han hecho por cumplir órdenes y a disgusto, el comportamiento incorrecto debe pensarse. Es el caso

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

de Miguel, pues, aunque de sicario se convierte en aliado de la policía para atrapar a los capos, aunque encuentra su redención moral en el amor de Valentina y hay un arrepentimiento genuino por su vida pasada, el destino del melodrama lo alcanza. M8 y Valentina mueren acibillados. Martín y José, en cambio, que han sido buenos y correctos, que nunca han asesinado si no es en defensa propia y que han luchado para mantener el amor y recuperar a sus familias, encuentran su final feliz al lado de sus parejas sentimentales; un final feliz que, de todas maneras y en ambos casos, incluye un cambio de nombre y un alejamiento de sus vidas anteriores, pero que les permite obtener su segunda oportunidad, al contrario de lo que ocurre con los narcos y políticos villanos que siempre son asesinados o encarcelados.

Estas narcoseries no están haciendo una apología de la violencia, ni reproduciendo los estereotipos de género donde las mujeres son cienientas dominadas, sino al contrario, están propiciando un debate popular –entre la gente común y corriente que consume estas producciones– en torno a las nuevas masculinidades y los nuevos roles que asumen las mujeres empoderadas. Las narcoseries nos dan la posibilidad de observar el narcomundo desprendiéndonos de los clichés donde el hombre es siempre victimario y la mujer es siempre víctima del amor. Acá hay matices, claroscuros, no hay hombres ni mujeres cien por ciento virtuosos, sino seres humanos enfrentados a una contingencia, buscando sobrevivir. Algunos lo logran mientras otros mueren en el intento, los agresores generalmente reciben su castigo mientras las masculinidades sensibles obtienen cierta redención. Desmantelar a los machos más machos de nuestro imaginario, justo en el producto estrella de la televisión actual, no puede ser considerado un ejercicio tan banal.

Obras citadas

- Altamirano, Magdalena. “Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 65, no. 2, 2010, pp. 445-464.
- Bialowas Pobutsky, Aldona. “Deleitar denunciando: La narco telenovela de Gustavo Bolívar “Sin tetas no hay paraíso” marca el pulso de la sociedad colombiana”. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, no. 46, 2010, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/deleitar.html>
- Carreño Bolívar, Rubí. “Yo no canto por cantar: arte, intimidad y dinero en masculinidades de artistas y masculinidades hegemónicas globalizadas”. *Estética, medios masivos y subjetividades*, editado por Pablo Corro y Constanza Robles, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.
- Cartas, Chava y Cruz, Mauricio. *El Mariachi*. axn, 2014.
- _____. *Señorita Pólvora*. Sony, 2015.
- _____. *El Dandy*. Sony, 2016.
- Cisneros, Mireya y Muñoz, Clarena. “Los imaginarios sociales en las narcotelenovelas”, *alfal*, 2014, <http://www.mundoalfal.org/CDAnaisXVII/trabalhos/R0587-1.pdf>
- Cuéllar, David; *et al.* “Las mujeres en los narcocorridos: idealización y devaluación, conversión trágica y desenmascaramiento cómico”. *Alternativas en psicología*, vol. 18, no. 31, 2014, <http://alternativas.me/19-numero-31-agosto-2014-enero-2015/63-2-las-mujeres-en-los-narcocorridos-idealizacion-y-devaluacion-conversion-tragica-y-desenmascaramiento-comico>
- Digón Regueiro, Patricia. “El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela”. *Comunicar*, no. 26, 2006, pp. 163-169.
- El Informador. “El Dandy’, lo negro de los negocios”. *El Informador*, 18 agosto 2015, <https://www.informador.mx/Entretenimiento/El-Dandy-lo-negro-de-los-negocios-20150818-0170.html>
- Garrido Lora, Manuel. “La representación de la violencia en los tráileres de las películas de Walt Disney Pictures”. *Zer*, vol. 15, no. 29, 2010, pp. 47-67.
- Lewis, Oscar. *Los Hijos de Sánchez*. Editorial Grijalbo, 1982.
- Lugo, Carmen. “Machismo y violencia”. *Nueva Sociedad*, no. 78, 1985, pp. 40-47.
- Munizaga, Giselle. *La teleserie policial: una moral de la violencia*. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1975.
- Núñez Noriega, Guillermo. “Los estudios de género de los hombres y las masculinidades ¿qué son y qué estudian?”. *Culturales*, vol. 4, no. 1, 2016, pp. 9-31.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

- Ovalle, Paola y Giacomello, Corina. “La mujer en el narcomundo. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino”. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, no. 24, 2006, pp. 297-318.
- Padilha, José. *Narcos*. Netflix, 2016.
- Ramos Jiménez, Ismael. *Desmontando a Disney. Hacia el cuento coeducativo*. Junta de Andalucía, Consejería de educación, 2009.
- Renjel, Daniela. “Gustavo Bolívar: el hombre de las narcotelenovelas”. *Revista Mitologías Hoy*, vol. 14, 2016, pp. 93-111.
- Rincón, Omar. “Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar”. *Revista Comunicar*, vol. 18, 2011, pp. 43-50.
- rt en Español. “Entrevista con Epigmenio Ibarra”, *rt*, https://www.youtube.com/watch?v=jP_p0c63yOk&t=656s
- Valencia, Sayak y Sepúlveda, Katia. “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: psico/bio/necro/política y mercado gore”. *Mitologías Hoy*, vol. 14, 2016, pp. 75-91.
- Valencia, Sayak. “Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no violenta del tejido social en el México contemporáneo”. *Revista Universitas Humanística*, no. 78, 2014, pp. 65-88.
- Vásquez Mejías, Ainhoa. “De muñecas a dueñas. La aparente inversión de roles de género en las narcoseries de Telemundo”. *Culturales*, vol. 4, no. 2, 2016, pp. 209-230.
- Zurian, Francisco; Martínez, Daniel y Gómez, Hernando. “La ficción en la televisión norteamericana y la representación de (nuevas) masculinidades”. *Área Abierta*, vol. 15, no. 1, 2015, pp. 53-62.

Masculinidades, emociones y crimen en la narrativa policial argentina

Mirian Pino
Universidad Nacional de Córdoba
mirianpinofly@gmail.com

El género policial constituye un objeto de estudio potente para pensar la articulación entre crimen, emociones y masculinidades; como vector teórico metodológico orientativo advierto que la fórmula raigal y sus variantes socioculturales en el nuevo milenio visibilizan una nueva perspectiva de las emociones, a la luz del denominado “giro afectivo” y/o “giro emocional” que se desarrolla en otras disciplinas como las ciencias sociales y la filosofía; Amalia López, prologuista de *La política cultural de las emociones*, obra de Sara Ahmed, señala que: “Otra cuestión que merece la pena apuntar en el marco de la actual discusión movilizadora por “el giro emocional” tiene que ver con la productividad (o no) de establecer un corte conceptual entre emociones y afectos. Para quienes esta distinción sí es productiva las emociones conformarían un sistema comunicativo integrado por elementos expresivos, fisiológicos, conductuales y cognitivos construido culturalmente” (Greco y Stenner 7).

En su construcción, por lo tanto, habría que tomar en cuenta la intersección de múltiples variables sociales (género, sexualidad, raza, clase, etc) y condiciones espacio-temporales que explican la gran diferencia sincrónica y diacrónica de experiencias de, por ejemplo, miedo o alegría. Mientras que la afectividad implicaría un sistema comunicativo con una inscripción cultural mucho más difusa que Brian Massumi define, haciéndose eco de las filosofías del devenir en Spinoza y Deleuze, como una intensificación del cuerpo. Sin embargo, esta autonomía semiótica del afecto es criticada por quienes, como la propia Sara Ahmed, entienden en esta separación analítica entre emociones y afectividad una reinstalación de la falacia opositiva cultura/naturaleza que ignora el carácter sobredeterminado de los procesos corporales (Hemmings 2005)” (López 4).

Siguiendo a López y Ahmed, no pondré en valor esta dicotomía, ya que la naturaleza de la afectación también es socialmente construida; así infero que las emociones poseen una dimensión política y sociosemiótica, con lo cual un texto literario puede constituir un importante objeto de estudio. Un primer escalón con respecto a este tema más cercano a la literatura fue el aporte de la semiótica de las pasiones de Jean Parret, quien recorre en Occidente los aportes desde la filosofía. El estudioso belga disocia las pasiones de las emociones, en ambas deja de lado el

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

componente sociocultural para anclarlas desde una perspectiva ontológica; a propósito de lo acotado expresa:

yo considero que la relación de *manifestación* entre la emoción y la pasión es epistemológica: la pasión es una categoría explicativa, se reconstruye y presupone necesariamente a partir de sus manifestaciones, mientras que la emoción es una categoría descriptiva, empíricamente actualizada. Se necesitan estrategias de descubrimiento diferentes en los dos dominios: el dominio de las pasiones es semiótico, el de las emociones psicológico (137).

Estamos aquí, en una primera grada, en la cual el componente social no se advierte. También es preciso acotar que el texto data del interregno 80-90 del siglo XX, momento en el cual todavía no alcanzaba a visibilizarse la articulación epistemológica de las emociones y la sociopolítica. Desde mi perspectiva me interesa cómo las emociones constituyen signos a partir de los cuales desde la literatura es posible leer el mundo, su naturaleza sociocultural; otro de los aportes sustanciales lo constituye el de Emma León que, a partir de Max Scheller, atribuye al *ordo amoris*, el orden del amor, una jerarquía que circula en la sociedad; la otredad, las alterizaciones en dicho marco teórico poseen un cariz peyorizante y se explican por las relaciones de poder. La alteridad abyecta, anormal construida socialmente puede conducir al otro a la muerte. Este aspecto es fundamental para pensar las nuevas criminalidades, el lugar de crimen en la literatura y cómo el género se “regenera” a partir del componente sociohistórico.¹

Asimismo, el policial evidencia que no hay crimen sin sujeto, y en un conjunto importante de obras de la literatura argentina es posible advertir que no existe el crimen sin sujetos criminalizados. Es decir, la criminalización también es un constructo cultural, resultante de lo que el *socius* no solo entiende por crimen sino también cómo lo siente, cómo moviliza sus emociones. Baste pensar en la construcción de la política de la inseguridad del Estado argentino actual y los debates en torno a este, a partir de la sensación del ciudadano ante el temor que posee un rostro en el cual se anuda la racialización colonial del color de piel con la pobreza. Sin duda es el maridaje de las políticas de Estado con los medios masivos los encargados de desatar las políticas públicas de las emociones sociales que luego se reflejan en las urnas. Una alianza de poder echa a funcionar la maquinaria emocional que traspasa de sujeto a sujeto.

Asesinato, neoliberalismo y emociones pensadas como afectaciones, constituyen una red que desata la línea de sentido amor-odio sociocultural y que hacen

1 Otro de los aportes importantes pero que parte de la esfera pública y las emociones lo constituye el Número 24 de la Revista *deSignis Emociones en la nueva esfera pública* del año 2016, pero en el número citado no hay referencia alguna a trabajos desde el discurso literario.

blanco en los cuerpos. Esta articulación desencadenará en un número nada despreciable de obras literarias, la historia de las masculinidades y las formas de hacer política del crimen; en esta dirección el género policial brinda una cantera de obras que abarca no solo la narrativa sino también la poesía para problematizar las emociones. Desde los sujetos de enunciación, los valores que portan los personajes, los tonos en la descripción de los topos (selva, corporalidad femenina, campo, ciudad, guerra) y la recepción de un texto o un enjambre de estos problematizan nuestra modernidad en la era neoliberal argentina. En esta presentación realizaré un primer acercamiento, a modo de ejercicio heurístico, cuyo objetivo es visibilizar una nueva vía para ingresar a este objeto de estudio. Historia del género, historia del crimen en el arte criminal, historias de la Historia, memoria *en* el presente, arte y responsabilidad están atravesadas por las nuevas formas de pensar las masculinidades en los relatos criminales. En esta dirección, emoción, mujeres y masculinidad son indisociables.

Me centraré en dos novelas policiales *Noxa* de Inés Krimer, publicada en el 2016 y *Segunda vida* de Guillermo Orsi, del 2011. El ordenamiento en fechas de publicación no es azaroso ya que he preferido partir de una publicación reciente pero que, sin embargo, posee puntos de contacto con el texto de Orsi en lo tocante a las posibilidades que brindan para leer la masculinidad hegemónica y las posibles respuestas que la interpelan en las novelas seleccionadas. Siguiendo a Connell, la masculinidad hegemónica: “puede definirse como la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera garantizado) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (117); la masculinidad hegemónica es de carácter sistémico, un punto central del patriarcado que articula las formas de economía del neocapitalismo argentino (agrario y narcoagrario).

Es decir, mi propuesta parte de las nuevas formas de entender lo económico, del debate originado en la explotación de las riquezas naturales, formas de cultivos, fumigación y exterminio tanto en la era de las democracias como el referido caso Malvinas, resto del modelo Estado nación dictatorial. Si partimos de los textos seleccionados, la democracia y la guerra no están ajenas al ejercicio de dominación de la mujer y las formas de resistencia interpelante en las historias narradas. Esta vía de análisis implica también el carácter sociohistórico del crimen y de los géneros, lo que habilita también pensar otras masculinidades. Connell señala que estas implican “relaciones de alianza, dominio, subordinación. Estas relaciones se construyen a través de prácticas que excluyen e incluyen, que intimidan, explotan, etc. Así existe una política de género de la masculinidad” (61).

Por otra parte, considero que la historia del crimen alcanza en el nuevo milenio una multiplicidad de artefactos, no solo artísticos, sino que el crimen satura la red del tejido social en las noticias de gran impacto en lectores y telespectadores, etc.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Asimismo, cabe preguntarse por qué la novela policial se ha convertido en un género de fuerte visibilidad y si esto está relacionado posiblemente a un lectorado que busca en las historias un algo más que el mero entretenimiento. Incluso algunos de los autores son periodistas como Juan Carrá, Hugo Salas, Javier Sinay, Mariano Hamilton, entre otros; una cuestión importante para señalar es que el relato de la inseguridad a gran escala surge en programas televisivos en diversos canales como TN, Magazín o C5N; es decir, inseguridad y crimen forma parte de la vida cotidiana argentina, son hechos como los femicidios y el narcotráfico reproducidos en los medios y cuyas consecuencias es complejo cualificar. La novela y la poesía recogen la palabra ajena, el plurilingüismo alojado en esos géneros primarios como la noticia y los recrean, al tiempo que invitan a la interpelación. Nuevas editoriales pequeñas o no tanto, producen un hacer con el crimen.

Noxa, de Inés Krimer: de daño en daño

La misoginia en las novelas negras o duras en los albores del siglo XX, desde Raymond Chandler y Dashaell Hammett en adelante, ha sido una de las constantes del género; también el siglo XIX con Eduardo Ladislao Holmberg confirió a la tradición policial en “La bolsa de huesos” un ejemplo del poder masculino y las tretas de la mujer para evadir los sistemas de control social. Las leyes en el siglo citado, la filosofía positivista y los usos y costumbres en nuestras sociedades relegaban a la mujer de roles profesionales, derecho al sufragio, etc. Dichos logros se llevarán a cabo de modo paulatino en el siglo XX argentino con mujeres como Alicia Moreau de Justo y Eva Perón, respectivamente, quienes supieron obtener para las mujeres, los derechos de una ciudadana visible. Sobre el catecismo estético, el rol del detective con determinada fisonomía literaria hizo del hombre duro un culto a seguir. Pero además con la presencia de la mujer *partenaire* con escasas dotes intelectuales y profesiones específicas como la de secretaria, o bien prostituta o amante ocasional fueron parte del género; una alquimia masculino femenino que permitió poder leer nuestro lugar en la sociedad desde una fórmula que sale a la calle para fortalecerse, alejado del mero entretenimiento. Este tuvo su fundamento en las sociedades en proceso de modernización en los países que conforman las Américas. Es decir, que es posible analizar el lugar de la mujer en la esfera social a partir de las ficciones policiales y no solo con la publicación de obras escritas por mujeres en América Latina, hecho registrado desde la década de los 80 del siglo pasado en adelante.

Más allá de quien escriba es notable que su representación ficcional de las últimas décadas del siglo XX deja ver un resquebrajamiento de la masculinidad hegemónica-patriarcal y la alianza que esta posee con modelos económicos en los cuales anida formas de colonialismo sistémico; en él, y en nuestro corpus es posible observar un archipiélago a modo de desprendimiento de sentido de la guerra de

Malvinas como ocurre en Orsi. Realizo esta acotación porque en su texto, si bien no transcurre en las islas, es posible advertir que la historia narrada es un resto de aquella en la cual emergen las modulaciones de una emocionalidad que rompe los parámetros de lo masculino, en este caso, articulado con haber hecho la guerra y dedicarse en el presente del relato a la delincuencia.

Asimismo, entre los textos de Krimer y Orsi existe un hilo de continuidad a partir de recrear el conflicto del campo; este detonante implica tonos en el tratamiento, pero donde la masculinidad hegemónica es vulnerada a través de recreaciones que sabotean un sentido único no solo de aquella sino también del crimen. Dicho sabotaje es la vía de acceso para analizar las emociones, las mujeres, el patriarcado, etc. En la historia de un grupo de sobrevivientes de Malvinas la masculinidad hace blanco en el dispositivo que la creó, es decir, el Estado. Este también construyó el sentido épico en una guerra desigual que es recordada por los personajes de Orsi a partir de restos de una memoria en la cual la épica adquirió la forma de injusticia y de exterminio de la dictadura cívico militar eclesial argentina.

En lo tocante a la obra de Krimer, *Naxa* se desarrolla en el interior del país, en la cultura agraria, con lo cual el gesto de crear una localidad ficcional mueve el mapa del policial que, salvo escasas excepciones, se ambienta en su mayoría en los centros urbanos. Sin embargo, este matiz no es casual ya que es posible advertir que la modernidad, en términos de tecnologías, ha alcanzado un grado de progreso importante ante la implementación de maquinarias y fórmulas químicas para producir mayor rentabilidad en los sembrados, en especial de la soja. En la actualidad, si recorremos el paisaje campestre observamos que el rostro del progreso también se inscribe en edificios que rompen con la imagen plana, en meseta, común al campo. En esta dirección, la periodista Marcia Meyer viaja al interior del país, del cual es oriunda en busca de su amiga de la adolescencia, Ema Grinberg, que en el presente del relato se desconoce su paradero. Este centro, núcleo de la historia, se complejiza porque la búsqueda de la mujer con quien había mantenido contacto, conduce a la periodista investigadora a reconstruir la trama de la desaparición; en ella su amiga es una activa militante a favor de la protección de la naturaleza frente a la explotación indiscriminada de los suelos y los mecanismos espúreos de unos pocos, entre los que se cuenta Fernando Valverde, dueño de campos, amante ocasional de Ema Grinberg.

Es posible inferir que la historia se ambienta en el período post 2000, momento en el cual se intensifica la economía agraria con los nuevos dispositivos tecnoquímicos y el debate en la sociedad argentina que alcanzará su punto más álgido en el año 2008 con la Resolución 125;² en esta dirección infero un aspecto revelador del

2 El 11 de marzo de 2008 la presidenta de la Nación argentina, Cristina Fernández de Kirchner, presentó las retenciones móviles a la soja y al girasol a través de la Resolución 125/08. Fue un proyecto del gobierno argentino de recaudar sobre un sector de la economía (el sector agropecuario) que estaba

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

género no solo por el topos en el cual se desarrolla sino en la asunción de tradiciones literarias puestas en cuestión a través de los comentarios de la periodista, quien es narradora básica del relato. El espacio del interior como escenario bucólico y la exaltación de cultura aparece en la figura del pintor Florencio Molina Campos cuyos cuadros costumbristas son retraducidos en esta novela; también cabe destacar la importancia de la corriente inmigratoria de fines del siglo XIX y XX en la pampa húmeda donde los gauchos judíos aportaron una cultura que reconfiguró el espacio mestizando las culturas. La inmigración judía opera en el relato como un aspecto central para entender la articulación sistémica de la masculinidad con nuevas formas de explotación económica. Es decir, Marcia enuncia al menos una doble condición: de mujer y judía, constante en la obra de Inés Krimer; dicho aspecto implica el trastocamiento de la relación entre el crimen, las emociones y las masculinidades, ya que Marcia Meyer ocupa en el mundo profesional lugares de la masculinidad hegemónica para destotalizarlos; esto implica que la mujer del relato negro moviliza la investigación y se atreve a vulnerar los lugares comunes del género interviniéndolo y esta operación implica también visibilizar su capacidad de hacer en el nuevo milenio.

La mujer en este policial horada varias dimensiones: la colectividad judía, cuando cuestiona a los miembros de la comunidad que permiten la siembra y las in-

embolsando para sí una renta extraordinaria. Renta que no le correspondía a ese sector, sino al país ya que las ganancias espectaculares que recibían, no era propias de su actividad, sino de una combinación de precios internos bajos y alza especulativa de los precios internacionales de los cereales. Esas ventajas comparativas (que se tradujo en convertir a la agricultura en el sector de la economía que más rentabilidad obtenía —muy por encima de otros sectores— lo logró el país, no los agricultores). El gobierno para corregir esa asimetría, intervino dictando la Resolución 125, con la cual se pretendía recaudar una parte de esa renta agraria y evitar la distorsión de los precios internos, ya que en ese escenario mundial, se podría llegar a disparar los precios de los alimentos que consumimos. Con precios internacionales tan altos, poco tardarían en verse reflejados esos precios en los alimentos de consumos básicos. Esta es la famosa Resolución 125. Dos días después de presentado el proyecto comenzaría un paro agropecuario que duraría 129 días. La medida puso al país al borde del desabastecimiento, desnudaría los problemas del campo, y dividió a la sociedad argentina entre aquellos que apoyaban el modelo kirchnerista de aquellos que defendían el modelo agroexportador. Fue de un “lock out” de las patronales. La Resolución 125 también provocó la salida del entonces ministro de Economía, Martín Loustean (autor de la polémica medida) y el alejamiento definitivo del Poder Ejecutivo del entonces vicepresidente de la Nación, Julio Cleto Cobos, con su recordado voto “no positivo” en el Senado. La decisión del ex titular de la Cámara Alta marcó para la década kirchnerista una de las pocas batallas donde debió aceptar la derrota. Para plantar la bandera de la resistencia las cuatro principales asociaciones nacionales de productores agropecuarios: la Sociedad Rural Argentina (SRA), la Federación Agraria Argentina (FAA), las Confederaciones Rurales Argentinas (CRA) y CONINAGRO, se unieron para conformar la llamada Mesa de Enlace. No pasó mucho tiempo para que la medida de fuerza evidenciara el pacto entre los líderes de la oposición, los dirigentes rurales y un tercer actor, que fue el grupo Clarín y otros medios de comunicación, se gestaran en el aire sobre un intento de desestabilización al gobierno kirchnerista. Durante el tiempo que duró el paro se interrumpieron algunas actividades económicas, hubo cortes de ruta en todo el país, tractorazos, bloqueos al paso de los transportes de carga y de pasajeros y se bloquearon las exportaciones agrarias. Además, se volvió a una vieja práctica: los cacerolazos.

toxicaciones, el rol profesional y los lugares comunes que concibe a la mujer en paradigmas dicotómicos, es decir, o se es profesional o madre ya que la imagen materna, construida bajo los valores del rito mariano, es también un constructo de la masculinidad hegemónica. Dichos lugares comunes son puestos en el centro de la cuestión en la historia de la narradora con su hija Vera; lejos de ser una historia subsidiaria al eje central es una madeja textual que es preciso desandar para comprender el juego de las alianzas.

El sabotaje antes citado es posible analizarlo si recuperamos el giro emocional, las emociones como construcción político cultural, como lo señala Ahmed, que se hace en el texto a partir de la detección de los signos que arman la red emocional; en esta dirección es interesante señalar la importancia de este tipo de novelas tan cercanas a la política como el conflicto del campo y que, al mismo tiempo, forma parte del régimen narrativo. Así los cortes de rutas en el campo que pueden estar ambientados en Chaco, presididos por Ema y por otra parte, la investigación, con Marcia quien ocupa el lugar del detective, desmontan los mandatos patriarcales; una mujer que se aleja de su hija, tiene amantes y goza, señala que el lugar de la erótica está puesto en la narradora. Marcia confiesa en el pasaje amoroso con Diego Rivero:

Lo acaricio mientras le beso las tetillas. Me incorporo y le busco la boca. Me mira mientras me subo sobre él, le hundo la cara en el cuello. Cuando terminamos me quedo con la cabeza reclinada sobre su hombro. Empiezo a imaginar su llegada a casa, los comentarios sobre pacientes mientras me pasa la mano por el culo o mis pellizcos mientras él lava los platos, descreo de la rutina *tratando de hacer de mí una puta, no hay satisfacción en eso fingiendo disfrutar hasta que él se corre y entonces lo termino yo misma de cualquier manera con todas las maravillas que dice la gente es solo la primera vez después es nada más lo corriente*, todo pasa por mi cabeza mientras él aumenta la presión del brazo. Date vuelta, dice. Giro. Siento el peso de su cuerpo *mejor que se lo meta por atrás del modo que lo hace la señora Mastiansky, me dijo que se lo hacía hacer su marido como los perros y sacar la lengua y él tranquilo y manso nunca se sabe con los hombres la manera como les agarra* (Krimer 133-134).

Es interesante advertir en esta cita cómo la narradora goza al mismo tiempo que lucha contra los mandatos y lugares comunes acerca del goce erótico, incluso con las fantasías en la cual el varón lava los platos, la vida rutinaria de la pareja tradicional, con actividades comunes. Diego Rivero, el amante de Marcia, nos hace advertir que existen diversas formas de masculinidades, tejidas en relación de alianza no solo con la mujer sino también en las formas de hacer política en su calidad de médico y militante social. El médico no solo atiende los casos de toxicidad, sino que su accionar convierte su profesión en un acto de resistencia.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Un aspecto importante que anuda las nuevas formas de análisis para estos objetos de estudio tan cercanos a nuestra realidad cotidiana son sin dudas los cuerpos echados a perder por efecto de la toxicidad. Marcia descubre un asesino invisible, cercano al tratamiento que Guillermo Orsi realiza del jefe de la banda de ladrones a sueldo, cuyo rostro no alcanzan a identificar o duda de ella, como observaremos en el análisis. Es el poder el que promueve el crimen invisibilizado por los miembros de la comunidad. Así, desde la perspectiva de Sara Ahmed las emociones determinan el valor de los sujetos, su mayor o menor importancia, la distancia de unos con otros. Es decir, son las emociones las que rigen la vida cotidiana, los espacios públicos en los cuales nos movemos, y también las resimbolizaciones como el arte. De allí la importancia que posee la articulación entre los estudios literarios con marcos teóricos que nos permitan poner en valor aspectos que no emergen a simple vista.

En ambos textos es el diseño del Estado nacional el ideologema al cual se interpela; es posible inferir cómo la política hace signo en los cuerpos ya que todo cuerpo vive expuesto y dicha exposición implica también formas de negociaciones múltiples y reticulares de unos con otros entre los cuales se desplaza el Estado. Es decir, no solo vivimos en un Estado, sino que este y su historia nos atraviesa en la vida cotidiana. Y es el conjunto de usos y costumbres de la vida de campo en Argentina post 2001 lo que evidencia un diseño de proyecto neoliberal; este deja ver que la mestización con la lengua *idish*, deconstruye la épica de la inmigración judía olvidada con las prácticas de ocultamiento y silencio acerca del envenenamiento masivo no solo de quien preside el museo, Osías, sino de la comunidad judía. Por lo tanto, son varias las comunidades colapsadas en el texto, como la criolla, la judía, los lugares como los hoteles, espacio de la transitoriedad en el cual Marcia puede gozar como ocurre con el microrelato del visitador médico.

Los cuerpos: de la erótica a la mancha

Las colectividades y la emocionalidad con su carácter político son centrales en el texto de Krimer. ¿Cómo se resuelve esta dimensión en una ficción criminal? Sostengo que el lugar de enunciación es un aspecto central, ya que el relato policial se ha caracterizado en su versión clásica y negra por el predominio de la primera persona. No es casual que en el texto de Krimer la historia comience con la primera persona y que, a lo largo del relato, podamos captar otras voces, la de un nosotros; el colectivo puede ser el del agresor y el enjambre de personajes agresores o los vulnerados. Llevado al terreno de las emociones y su relación con la literatura podemos inferir que Noxa es un relato en primera persona, pero lo que cuenta, deviene en colectivo y este doble estatuto produce en los lectores identificaciones que provienen del campo socio político. Es decir, la búsqueda

de su amiga, la militancia, el enamoramiento, la existencia de hijos deformes o la muerte de niños y mujeres, producto del envenenamiento masivo y de intereses de grupos económicos, son temas de la vida cotidiana argentina. Marcia es una mujer profesional, como muchas, que trabaja para un medio gráfico, que busca la verdad en la noticia y que también compite con los mandatos de Juan, el director del periódico. Sin embargo, lo singular en el texto es que la historia individual se trama en relación a Ema que encarna la resistencia en el pueblo y que otrora fue amante de Pablo, su ex esposo.

La resistencia política y los cuerpos manchados por la infección de agroquímicos constituyen el eje del crimen, en consecuencia, la imagen de los cuerpos marcados es un efecto político. La mancha marca, señala los cuerpos que en la economía del sembrado son abyectos, cuerpos de niños que hay que aislar como el caso de Tomi, hijo de Ema, y madres que hay que desaparecer. He aquí otro de los aspectos centrales como son los femicidios y la violencia de género, como el caso de María Ordóñez quien entierra a su hijo de dos años por temor a que pareja se violenta con ella. En consecuencia, se advierte que con el final de las historias no culminan los textos. Éstos dejan un espacio de sentido abierto con los finales que muy bien pueden leerse en la coordenada social; esas historias pasan a formar parte de otras tantas de las que transcurren en nuestra sociedad. No se trata de la apuesta de los autores con el verosímil, sino que las narraciones proponen contar-nos historias que son parte de experiencias compartidas, al momento que hemos vivido, son parte del pasado y del presente. Esto implica que una novela dividida en veintinueve capítulos con un prólogo que forma parte del régimen ficcional culmine con “Una nota de la autora” en la cual explica el alcance, la peligrosidad del glifosato/Noxa/daño. En dicha nota aclara también que su novela está integrada, con variantes, por textos dedicados al estudio del herbicida y la salud. Es decir, estamos frente a un proyecto de escritura que parte del territorio histórico presente con el cual se produce la ficción.

No hay una masculinidad en la nueva novela negra sino masculinidades interpelantes y estas potencian y hacen visible que en el campo conviven diversas colectividades organizadas por alianzas económicas. En consecuencia, la alianza económica y la masculinidad hegemónica es un efecto del patriarcado, bajo el rostro de una nueva colonialidad, la del poder económico. Las manchas que muestran los cuerpos enfermos conforman una heterotopía, bajo la luz de una lente que muestra lo masculino y lo económico como una agresión al cuerpo social. Son las mujeres como Ema, Marcia y María Ordóñez, las manchadas que nos interpelan desde el texto. De modo tal que el regreso a la capital de Marcia, sus manchas en la piel y su embarazo al culminar la novela construyen un final abierto ya que no hay justicia ni denuncia posible frente al crimen masivo. El texto deja ver a Diego Rivero, el médico amante de Marcia, que también desarma la hegemonía masculina, la interpela al organizar y participar en los cortes de ruta.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

En esta dirección, el policial del nuevo milenio hace audibles historias, no solo verosímiles, sino sobre todo constituyen la recreación de temas que nos afectan y emocionan, con los cuales podemos o no identificarnos, pero frente a los cuales no somos indiferentes. Infero que la intersubjetividad es una vía de acceso a la política de y con las emociones que es posible advertir en la historia en *Noxa*; las emociones promueven a nivel de historia una nueva forma de leer el paradigma civilización-barbarie, ya que el carácter bucólico del campo se quiebra por efecto de nuevas formas de entender el crimen. Igualmente, interesante es el uso de imágenes poéticas, libros mencionados por Marcia como la novela de Albert Camus *La peste*, o la obra de Roberto Arlt, la lengua *idish* que aporta un aspecto central a lo que es el imaginario de la inmigración y una lengua menor que rompe con el relato de la identidad argentina.

Las masculinidades postguerra *Segunda Vida*, de Guillermo Orsi

Uno de los aspectos más significativos de la novela de Orsi, publicada en el año 2011, es la dimensión del crimen, las emociones y la masculinidad postguerra de Malvinas como parte central de la narración. La historia de ex soldados en el frente bélico, dedicados a la delincuencia en la democracia con acento en la crisis del 2001, es el punto central de la historia; en la novela se traza el paralelismo bajo la forma de trabajo de la memoria con respecto al tiempo presente, cuando los excombatientes son contratados para un robo a gran escala en el campo llamado Maizales, y el pasado, ubicado en las islas. Si partimos de este doble anclaje del crimen podemos considerar a los personajes simultáneamente como soldados y excombatientes. En consecuencia, un análisis del campo literario que advierta la articulación entre crimen, masculinidades y emociones puede estar encaminado a potenciar no solo los personajes sino también de cómo el sentido de la heroicidad épica de la guerra es cuestionada desde la literatura; la exaltación épica de la dictadura, el olvido de las democracias de los ochenta y noventa en adelante constituyen, desde mi perspectiva, el centro valórico del texto. Es el relato de la comunidad imaginada nación junto con las consecuencias que genera una guerra injusta la que sostiene la historia de los criminales. Sin la guerra de Malvinas³ no es posible comprender cabalmente la historia narrada.

La narración recuerda tramos de la historia de los soldados en las islas y en el presente del relato el campo, la selva, la capital del país con acento en la Villa 31 conforman una cartografía del crimen, en la cual la corrupción del Estado argenti-

3 La guerra de Malvinas se desarrolló entre el 2 de abril y 14 de junio de 1982 en la cual Argentina pierde el dominio geopolítico, la soberanía de las islas frente a Reino Unido de Gran Bretaña. La milicia argentina estaba constituida en su mayoría por soldados que desconocían cómo llevar a cabo la guerra. Asimismo, la conformación soldadesca la integraban en su mayoría jóvenes del Norte y Centro argentino.

no atraviesa el cuerpo de los soldados y excombatientes. El texto está constituido por tres partes y un epílogo: “Vidas silvestres”, “Combates y Armisticios” y “Sigue Malvinas”.

La guerra de Malvinas movilizó el pueblo en las calles, la sociedad deseaba ir a la guerra, al tiempo que el Estado necesitaba emerger de una crisis en la cual la violación de los Derechos Humanos con treinta mil desaparecidos y niños sustraídos habían tomado estado público internacional. No es casual que en el capítulo primero el narrador exprese: “Cuando volví de Malvinas creí que el pueblo argentino estaría en las calles” (Orsi 15). Una exaltación nacionalista se registraba en las calles, en abril de 1982, el pueblo se movilizaba en busca del triunfo que no fue tal. La guerra no solo produjo muertes en el campo de batalla sino también nuevos desaparecidos. El relato narrado por El porteño es un acto de una memoria lacerada sobre Malvinas y sus consecuencias en los sobrevivientes, cuyos derechos no fueron reconocidos como soldados de una guerra injusta sino hasta el nuevo milenio.⁴ De allí que la novela de Orsi es la narración de una doble historia, las causas y las consecuencias de la guerra en la cual las masculinidades en pugna evidencian lo que de modo residual posee el género negro, a saber, la construcción femenina de Samantha, en su rol de amante, la tía Kof Kof y otras mujeres como diferentes prostitutas que aparecen en el texto, al tiempo que la primera vulnera el modelo cuando se alía con la comunidad mataca en la consecución de los intereses del grupo de indios y de los propios. Asimismo, también es preciso mencionar la historia de amor que se adelanta en el primer capítulo y encuentra resolución en el epílogo entre El Porteño y la trabajadora social que asiste en el año 2001 los comedores colectivos como signo del derrumbe económico en el país. Nuevas profesiones, mujeres concebidas más allá del amantazgo y hombres que hacen la guerra sin las islas como el excombatiente Rulo Pereyra, convertido en el presente del relato, en una máquina de matar construyen *Segunda vida* como la narración de las emociones que giran en torno a la derrota.

La muerte y la delincuencia postguerra son una nueva forma de la economía neoliberal ya que Platón, el Turco, y el Porteño se dedican, hasta el momento que son contratados por Sandoval y Paz Alcorta, a los asaltos pequeños, al menú-deo. La propuesta de trabajo por encargo evidencia que la delincuencia articula la siembra de soja y el tráfico de cocaína como una nueva forma de economía en el nuevo milenio al tiempo que esta actividad delincencial es otra forma difusa de

4 Eduardo Manero señala que fueron los gobiernos de Néstor y Cristina Fernández de Kirchner respectivamente los que reabrieron el caso Malvinas en la esfera política y pública como parte de la agenda de los derechos humanos, luego de un largo silenciamiento, el denominado proceso desmalvinización, en la década de los noventa. En la era del Menemato es importante destacar que la reivindicación de Malvinas se restringió a las demandas de los excombatientes y a expresiones políticas minoritarias nucleadas en torno de diversas concepciones del nacionalismo ya sea de izquierda (PC y PCR), centro (Frente Grande) y derecha Carapintada.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

la masculinidad. Se necesita la fuerza del cuerpo de los excombatientes y estar al margen de la ley, pero en alianza con sujetos que la representan, ya que Sandoval y Paz Alcorta son parte del cuerpo policial. De modo tal que el crimen es susceptible de ser leído como crimen de guerra y de las consecuencias de la guerra. Si partimos de esta hipótesis de lectura es el Estado, dictatorial y neoliberal, el autor intelectual del crimen.

Como acoté más arriba, en el texto se desplaza un tono emocional de derrota sobre todo en el Porteño que es también narrador; impotencia, bronca y venganza de carácter sociohistórico son los tonos que no es posible soslayar al estudiar las emociones en la literatura. Desde el comienzo se advierte que los personajes esperaban el reconocimiento del pueblo quien se mantuvo indiferente ante el regreso, como ocurre con los cortes de rutas en la novela de Krimer. En consecuencia, el tono personal es político porque allí se aloja la impotencia. El delito así posee en la diégesis un aliento sociopolítico en la cual también resalta la valoración hacia la mujer cuyas descripciones físicas provienen de una voz masculina que posee tonos diferentes; estos abarcan la peyorización, en la significación hacia la mujer como menopaúsica, es decir, el devenir de las mujeres a lo que se conoce como “adultas mayores” tal como sucede con El Porteño; en el microrelato del incendio de La Granja, lugar para jóvenes recuperados, el personaje repite “menopáusica” como metonimia de las mujeres mayores y por consiguiente “descartables”. O bien Samantha que se convierte en objeto sexual, al servicio del goce masculino: “-¿Qué vamos a hacer con Samantha?/-Cojerla. Qué otra cosa se puede hacerse con Samantha” (147). El diálogo se entabla entre Sandoval, el comisario, y El Porteño. Otro pasaje revelador es el microrelato referido al El Jardinero, el único delincuente que no fue a Malvinas, en el cual el narrador alude a la historia de cómo su amigo prendió fuego a su mujer. También cabe mencionar que el narrador es padre de un hijo no reconocido. De modo tal que hay un espacio paterno no cubierto que lo obsesiona; dicha condición moviliza tramos de emoción en la esfera de lo masculino que hace que el personaje obediente a una masculinidad hegemónica sea vulnerado por la memoria que devuelve imágenes del hijo o por el discurso amoroso puesto en las imágenes de la mujer de la cual se enamora, llamada Dolores. Aquí también se conjuga otra derrota. Es decir, estamos frente a hombres cuya emocionalidad los ubica en una línea de frontera, hacen la guerra, son delincuentes y algunos femicidas. Estamos frente a diversas masculinidades hechas de alianzas (Samantha), subordinación (delinquen y dependen de un jefe, hicieron la guerra, etc). Esta dimensión explica la mezcla de tonos narrativos de El Porteño cuando, desde el presente del relato, acude al discurso amoroso y simultáneamente al dolor de un sobreviviente de la guerra; observemos la confesión:

Valdrá la pena haber sobrevivido nada más que por escribir tu nombre sobre la arena, fíjate qué romántico pelotudo puede volverse un veterano de Mal-

vinas al que nadie esperaba cuando regresó al continente. Después de que a su inmediato alrededor media docena de mis compañeros —y media más, de otros que no lo fueron tanto— volaron despedazados, mutilados, envueltos en las mortajas de sus alaridos finales, dieciocho años recién cumplidos, criados, la mayoría, a pura manola y soledades, pibes a los que su propio país acostó sobre el altar del sacrificio (144).

Cabe advertir en la cita un horizonte de sentido construido a partir de la intimidad del yo, pero que sin el recuerdo de la guerra y del abandono en la imagen del sacrificio colectivo no es posible entender la soledad del presente del narrador protagonista. En consecuencia, el discurso amoroso y los hechos colectivos son indisolubles y traman el carácter emocional del texto. Asimismo, en tramos precisos, los lectores asistimos a escenas que bien pueden haber sucedido en Malvinas como en la selva mesopotámica donde transcurre parte de la historia.

La economía de la emoción, lo masculino y el *noir*

Escribir Malvinas en clave de novela negra es poner en cuestión los modos de representación del crimen, del Estado y de los sujetos. Asimismo, como herida abierta, espacio de problematización de la memoria, implica también recuperar el pasado para que ilumine el carácter inconcluso no solo de aquel (dictadura, Malvinas, posdictadura) sino el horror de la historia reconvertida en un presente como un tiempo donde esos acontecimientos hacen colapsar los modos de leer una ficción y su relación con la historia. Es en este punto donde las emociones son construidas y reconstruidas, ya que los exsoldados no son solo asesinos estéticamente creados para el género policial, sino que este los aloja porque hay heridas no cerradas en el presente argentino que nos atraviesan como lectores. Orsi recupera la fórmula de guerra, disparos, perseguidos, asesinatos, mujeres al borde de la fórmula y construye un cúmulo emocional donde también los lectores armamos un relato a partir de las huellas de lo social en el texto; todos esos componentes del género son la materia creada que recoge los hechos históricos narrados desde otro lugar, alterno al del discurso histórico.

Ahmed señala que las emociones no solo son políticas sino también que los colectivos son centrales en la dinámica cultural. En esta dirección, sabemos que el caso Malvinas confirió a la literatura ficciones de calidad indiscutible desde Carlos Gamerro, Enrique Fogwill, Fernando López a Federico Lorenz, Patricia Ratto, Patricia Pron y Sergio Olguín, entre otros. En esta secuencia hay que ubicar la novela de Orsi que forma una serie desde la cual me interesa resaltar que las emociones, la mujer y las masculinidades no se resuelven solo en la historia de amor. Este emerge en ella pero es un hecho histórico el que moviliza una red emocional en

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

los personajes constituida por la falta de proyecto de los excombatientes ante el abandono del Estado; así las diferentes masculinidades asoman en el núcleo duro de la fórmula negra y son nuevas mujeres las que dinamizan el relato. Malvinas está imbricada en el presente, en el post 2000, como una refracción del pasado, del cual el narrador no se puede desprender. El despliegue en capítulos cortos y apartados produce que los lectores podamos advertir el juego pasado-presente y empaticemos con él al reconocer que lo narrado también forma parte de la realidad cotidiana de la cultura argentina. El campo estallado bajo nuevas formas económicas, la ciudad en plena crisis, los comederos comunitarios, el crimen organizado junto con la cúpula policial en una alianza delincencial conforman un horizonte de expectativa reconocible por el lector común que deambula entre el contrato de ficción y su realidad cotidiana, que también está teñida de historicidad. En este sentido, las novelas de Krimer y de Orsi tienen de ficción tanto como de pacto con la realidad socioeconómica, al tiempo que las comunidades están desmontadas a partir de recrear un Estado que habilita el delito. Entretenimiento, información, diversión e historia atraviesan estas ficciones.

Las mujeres aparecerán como prostitutas junto con otras, ligadas a las causas sociales; la masculinidad hegemónica representada en los funcionarios u hombres de campo o en las prácticas sexogenéricas de los delincuentes son matizadas por otras, más aliadas a las mujeres que a la sujeción de estas como es Diego Rivero de Krimer, o pasajes de El Porteño en Orsi. Entre las emociones y los colectivos el factor económico es fundamental porque el crimen en Orsi articula pobreza, necesidad, olvido, impotencia. La máquina capitalista implica la acumulación y el valor tal como lo señala Ahmed. El Jardinero es un personaje central en este sentido porque no hay resistencia ni lucha posible sino la puja por insertarse en la sociedad y acumular riqueza. Al Jardinero no le interesa cultivar flores sino hectáreas de campo, convertirse en un terrateniente; otro de los ejemplos es El Porteño que hacia el final confiesa que luego de la crisis económica integra la lista política en el peronismo bonaerense. No hay una salida hacia ninguna revolución posible, sino la anomia capitalista hecha carne en estos personajes.

Conclusiones

Ambos son textos que apelan al imaginario social. Argentina está atravesada por acontecimientos traumáticos que articulan nuestro modo de percibir la realidad y a partir de los cuales se generan debates tales como los que vehiculiza la metáfora de “la grieta”. Los conflictos sociales en Krimer o la guerra de Malvinas en Orsi movilizan matices emocionales en los lectores que nos identifican en un proceso en el cual el arte de la palabra muestra una memoria inacabada en pleno dinamismo. El presente interpela al pasado, donde la naturaleza, el paisaje agrotóxico, las postales

de islas perdidas reponen una emocionalidad lectora igualmente interpelante. Ni la economía de la siembra ni el conflicto de Malvinas son acontecimientos concluidos, tampoco lo son los femicidios; al mismo tiempo, el avance en la esfera pública señala nuevos lugares de la mujer en nuestra cultura. En este sentido, un estudio de la articulación entre la literatura y las emociones debe considerar una perspectiva interdisciplinar, por fuera de límites de los saberes estancos. Un indisciplinamiento desde la teoría literaria en la cual sea posible escuchar el diálogo, el susurro de la historia, lugar donde es posible reponer la lectura como experiencia social.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Connell, R.W. *Masculinidades*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- Ehrmantraut, Paola. *Masculinidades en guerra. Malvinas en la literatura y el cine*. Comunicarte, 2013.
- Krimer, María Inés. *Noxa*. Revolver, Argentina, 2016.
- León, Emma, compiladora. *Los rostros del otro. Reconocimiento, invención y borrado de la alteridad*. Anthropos, 2009.
- Orsi, Guillermo. *Segunda vida*. Editorial Norma, 2011.
- Manero, Eduardo. “La guerra de Malvinas como instrumento de regulación violenta de la sociedad. Efectos pedagógicos del disciplinamiento”. *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario social*, editado por en María Angélica Semilla Durán, Eduvim, 2016.
- Parret, Herman. *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. edicial, 1995.
- Revista Ensemble. *La cuestión Malvinas. A 50 años de la Resolución 20065 de la ONU*. Ministerio de Educación de la Nación Argentina y Casa Argentina en París, 2015.
- Rodríguez Elizondo, José. *Guerra de las Malvinas. Noticias del desarrollo 1982-2012*. El Mercurio/Aguilar, 2012.

Masculinidades monstruosas. Narcocultura, narcoviolencia y sicariato en el México contemporáneo

Vladimir Guerrero Heredia
Universidad Autónoma de Chihuahua
clasesvladimirguerrero@gmail.com

Las imágenes deben asombrarnos. El “performance”, el escenario, deben reasignarnos ética y políticamente: Sinaloa, México 31 de octubre de 2019. En el contexto de la celebración del día de Halloween, a través de los pasillos de un mall o centro comercial, una madre guía en un paseo sereno a su hijo disfrazado terroríficamente para la ocasión. Algunos –según se puede verificar en la gran cantidad de videos que circulan por las redes sociales– lo miran desconcertados y otros ni siquiera reparan en su particular atuendo. El niño reproduce un acto performático –común ya en gran parte del mundo para estas fechas– donde niños y niñas representan un imaginario propio de los capitales estéticos del horror dentro de la cultura de masas y de la cultura popular contemporáneas de occidente: Frankenstein, Dráculas, Zombies, Momias, Brujas, Hombres Lobo o personajes reconocidos de series o películas.

La discontinuidad con lo anterior radica en que el infante (de aproximadamente seis u ocho años) a quien aquí dirijo mi mirada nos sigue recordando el inquietante desplazamiento, la constante deterritorialización que la narcocultura y la narcoviolencia brutal del México actual nos muestran al continuar en el devenir de escenarios extremadamente ambiguos, desconcertantes y complejos. El niño viste una camisa negra con una gruesa cadena al cuello; unos bluejeans deslavados –rotos a la altura de la rodilla izquierda– y un par de mocasines negros: su “disfraz” performático emula la imagen del joven sicario mexicano contemporáneo, tal vez aquella que pudo sedimentarse profundamente en el imaginario popular sinaloense a través de aquel líder conocido como el “Chino Ántrax”, jefe por muchos años del grupo de sicarios del “Cartel de Sinaloa” conocidos como “Los Ántrax”, o en un estrato que también puede reconocerse en lo que popularmente se ha resignificado como la cultura “buchona”.

Dentro de las distintas e impresionantes *images* de este “niño-sicario” mexicano que han circulado por la web, hay una en especial que me ha movido a pensar en el inicio precoz de las *subjetividades monstruosas* propias de este imaginario narco-mexicano contemporáneo. Pienso en una terrorífica gesta del “erostratismo” en nuestras propias *masculinidades monstruo*. Desde este “locus/imago” trazo el objetivo del presente material como una *persistencia crítica* que busca continuar el estudio de lo

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

que he denominado: la “configuración monstruosa del sicario mexicano”¹ y en esta ocasión problematizaremos al respecto desde el texto “If you tolerate this your children will be next” incluido dentro del libro de crónicas: *El Karma de vivir al norte* del escritor mexicano Carlos Velázquez.²

Me ocuparé aquí de continuar rescatando la emergencia que distintos *dispositivos culturales*, relacionados a la narcocultura mexicana y a la narcoviolencia extrema vinculada con los carteles mexicanos, expresan desde distintas manifestaciones terribles hasta en variados y arriesgados ejercicios culturales que hibridan con los capitales estéticos del horror, bastante reconocibles dentro de la cultura de masas o de la cultura popular. Especialmente, me interesa continuar el trazado de estas configuraciones de lo monstruoso en *materialidades culturales* que permiten distinguir o hasta separar una posible heroificación/exaltación romantizada del sicario mexicano de una configuración particular que se extiende a los territorios propios de: lo anómalo, lo horrible, lo abyecto, lo oscuro, lo siniestro, lo bestial y lo macabro.

Regreso entonces a la imagen especial que ha llamado más mi atención: el niño disfrazado de sicario. La personificación de este infante quedaría así completa cuando nos percatamos de la macabra carga que éste desplaza a lo largo del centro comercial. En los videos puede verse, también, que el niño lleva fajada a la cintura una pistola escuadra (supongo de juguete) y arrastra a sus espaldas una bolsa negra que simula ser el cadáver envuelto de una de sus víctimas, síntoma/rasgo inequívoco del personaje que se ha intentado emular. La *image*, pues, específica a la que me refiero: nos muestra al “sicario” ejecutor con la pierna izquierda sobre la macabra bolsa negra, su mano izquierda sosteniendo las cachas de su arma asesina y dirigiendo una mirada amenazante, brutal hacia la cámara que lo ha incitado a posar.

1 Véase también mi artículo: “Hibridaciones y desterritorialización: entre el horror sobrenatural y la narcoviolencia mexicana. Imágenes-Monstruo: *Narcozombies* en la novela *Ciudad de Zombis* de Homero Aridjis”.

2 Este artículo es una versión especial parte del proyecto que será publicado bajo el título de: *El narcogótico mexicano –dispositivos culturales del horror y la violencia en el México del Siglo XXI–*. Como contexto a este trabajo, ofrezco la definición del “narcogótico mexicano”:

Una herramienta teórico-crítica conformada por el carácter híbrido de diversos materiales culturales, tales como: narrativa, música, teatro, cine, televisión, pintura, performances, modas, artículos decorativos, iconografías, fenómenos de internet, videografías, etc., que son representados a través de características temáticas y formales como: la muerte, lo monstruoso, los lugares malditos, lo diabólico, lo fantasmal, el cuerpo mutilado, la tortura, el dolor, entre otras y pertenecientes todas a la tradición estética de lo sublime. El “narcogótico mexicano” está enmarcado por las “experiencias límite” generadas por la narcoviolencia extrema del México contemporáneo y por las constantes intersecciones entre la realidad, el horror sobrenatural y la tradición del horror en la cultura de masas moderna o contemporánea. Con lo anterior se pone en movimiento el trabajo de críticos y artistas que se ocupan del carácter ético-político de la violencia y el narco en el territorio mexicano contemporáneo.



Fig. 1. Video Halloween en Culiacán. Niño disfrazado de sicario.

La imagen y el video de este “niño sicario” me son escalofriantes porque me recuerdan un acontecimiento peor de estremecedor, pero dolorosamente cercano en sus fronteras y en sus condiciones semiótico-culturales. Me refiero a los acontecimientos sucedidos en mayo del 2015 en la Ciudad de Chihuahua, Chih. México. El jueves 14 de mayo cinco adolescentes (uno de once años, dos de quince y dos mujeres de trece) jugaban a ser sicarios y decidieron incluir en su juego macabro al niño Christopher Raymundo Márquez Mora de seis años a quien en un terreno despoblado ataron y torturaron. El reporte policiaco brindado por los medios de información (*Aristegui Noticias*, “Tragedia en Chihuahua”; “Niños juegan a ser sicarios”) decía que el cadáver de Christopher fue localizado el sábado 16 de mayo, cerca de un arroyo donde lo habían semi-sepultado, cubierto con maleza y restos de un animal muerto. Su cuerpo presentaba heridas de arma blanca, golpes en el rostro con piedras y sofocamiento. Los niños y las niñas que jugaron en el 2015 a ser sicarios y sicarias vivían en la colonia Laderas de San Guillermo, una de las tantas colonias marginadas, además de precarizadas de esta ciudad. Los adolescentes fueron descubiertos porque uno de ellos en su arrepentimiento decidió contarle lo sucedido a su madre y quien fue la que informó todo a las autoridades. Jugar con el asesinato, con el imaginario de lo criminal y con lo macabro es uno más de los múltiples rasgos preocupantes que durante más de una década siguen reapareciendo fantasmáticamente en el México de la “máquina narco”.

Es justamente este carácter fantasmal y sobrenatural lo que determina la atmósfera completa en la que se desenvuelve el relato de Carlos Velázquez. El coahuilense hace patente en su crónica angustiada uno de los miedos más profundos que pueden volverse realidad para cualquier mexicano que habita en las inestables, y por eso espantosas, narcozonas del norte mexicano: el encuentro material con el “necropoder” representado directamente en la figura del sicario. El relato “If you tolerate this your children will be next” de Velázquez inicia precisamente así: “Una

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

noche, por fin, mis peores temores se cristalizaron. Tuve un encuentro con un sicario.” (175). El autor, quien en todo su libro nos ofrece veinticinco estampas estremecedoras de lo que es vivir en el norte mexicano en la época de la narcoviolenencia extrema, nos especifica en el primer párrafo de dicho relato testimonial que no era la primera vez que se encontraba con las subjetividades criminales al servicio de los cárteles del narcotráfico mexicano:

No era la primera vez que topaba a uno. Solía encontrármelos en los burritos de hielera de la deportiva los sábados a las dos de la mañana. En la fila del banco, Oxxos, semáforos en rojo, en el estadio de fútbol. Cargando gasolina. O en bares y cantinas de mala muerte. Hasta en la barra del Applebee’s. Bastaba con güacharles la pinta, el paradillo, para saber que estaban al servicio de la delincuencia. Eran oficiosos, listos, entregados. Y estaban morros (175).

De hecho, esta separación introductoria que el mismo Velázquez nos hace saber de la condición diferencial entre los encuentros comunes, cotidianos con los jóvenes sicarios seducidos por el poder del narco y entre el encuentro tenebroso que está a punto de narrarnos; es lo que determina el derrotero del presente análisis. Pues, el tipo de sicario con el que él y su pequeña hija tendrán la lamentable suerte de encontrarse, es un tipo de asesino que configura su subjetividad asesina desde la exacerbación de lo anormal, de lo abyecto y de lo horrorífico. Será una subjetividad monstruosa: una particular masculinidad exaltada/exacerbada del México contemporáneo que Sayak Valencia clasifica como el tipo de sujetos y prácticas resultado de las reinterpretaciones machistas del neoliberalismo extremo con consecuencias sociales fatales de devenires *gore/snuff* en todo el territorio nacional. Proceso complejo —esta producción de subjetividades monstruosas— que obedece (según Valencia) a una reproducción acrítica del proyecto de modernidad basado en los conceptos difusos e ilusorios de progreso y ascensión social que han terminado por forjar un *performance* de género machista perpetuadora de masculinidades hegemónicas, ya tradicionales, que además son redistribuidas diariamente entre los varones mexicanos desde una plataforma bio/necropolítica a través del Estado y la sociedad (la iglesia, los *mass media*, la familia, la economía, la cultura popular/narco cultura, etc.) de manera normalizada (“Teoría transfeminista para el análisis de la violencia”).

Si uno de los problemas centrales para el desmontaje de las “masculinidades hegemónicas” —tal como en 1998 lo señalara Jack Halberstam— es evidenciar el silenciamiento, la invisibilidad o la marginación de las “masculinidades alternativas” (femeninas, disminuidas/insuficientes, precarizadas, racializadas, minoritarias). El juicio de Halberstam sigue convocando a la reflexión, puesto que es evidente que en gran parte de las sociedades occidentalizadas/colonizadas:

[...] la masculinidad se asocia a valores de poder, legitimidad y privilegio; a menudo se la vincula, simbólicamente, al poder del Estado y a una desigual distribución de la riqueza. La masculinidad parece difundirse hacia fuera en el patriarcado y hacia dentro en la familia; la masculinidad representa el poder de heredar, el control del intercambio de las mujeres y la esperanza del privilegio social (01).

Desde ahí, entonces, que el grave problema de las masculinidades monstruosas del sicario mexicano deba continuar siendo uno de los ejes centrales dentro de los estudios de género. Pues, tanto la corrupción del Estado mexicano como el *necroempoderamiento* que representa la *narcomáquina* mexicana vienen a conjuntar una fórmula sangrienta que sigue potenciando la configuración de subjetividades hiperviolentas alentadas y cegadas por las promesas de: riqueza, poder, hiperconsumo, admiración social, híper privilegios, etc. Por ello, en: “[...] todo argumento a favor de erradicar la violencia criminal debe tener en cuenta que ésta es uno de los valores estructurales en la axiología heteropatriarcal y, por tanto, que las estrategias para combatirla deben hacer énfasis en un análisis crítico de la construcción del género (masculino) en México” (Valencia, “Teoría transfeminista” 72).

En el mismo sentido, lo que he denominado la *configuración monstruosa del sicario mexicano* recibe un tratamiento específico en el andamiaje epistemológico que Sanyak Valencia ha estructurado bajo la reconocida categoría del *Capitalismo Gore*; me refiero al devenir de los nuevos sujetos del capitalismo brutal contemporáneo que produce, que gesta estas nuevas subjetividades bárbaras que Valencia bautiza como *sujetos endriagos*:

[...] formulamos el término endriago, para hablar de estas subjetividades capitalísticas que surgen en el contexto del capitalismo gore. Lo hacemos así, pensando en la pertinencia de la tesis de Mary Louise Pratt, quien afirma que el mundo contemporáneo está gobernado por el retorno de los monstruos (Pratt 2002, 1). El endriago es un personaje literario, un monstruo, cruce de hombre, hidra y dragón. Se caracteriza por su condición bestial. Es uno de los enemigos a los que se tiene que enfrentar Amadís de Gaula. [...] Proponemos esta analogía entre el endriago (como personaje literario que pertenece a los Otros, a lo no aceptable, al enemigo) y las subjetividades capitalísticas y violentas representadas por los criminales mexicanos. Lo hacemos así porque consideramos fundamental tomar en cuenta que la construcción del endriago se basó en una óptica colonialista que sigue presente en muchos territorios del planeta considerados como ex-colonias y que recae sobre las subjetividades capitalísticas tercermundistas por medio de una recolonización económica que se afianza a través de demandas de producción e hiperconsumo globales, creando nuevos sujetos ultra violentos y demolidores que

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

conforman las filas del capitalismo gore y del narcotráfico como uno de sus principales dispositivos.

Y a lo que también cabe agregar:

Entendemos a los sujetos endriagos como un conjunto de individuos que circunscriben una subjetividad capitalística, pasada por el filtro de las condiciones económicas globalmente precarizadas, junto a un agenciamiento subjetivo desde prácticas ultraviolentas que incorporan de forma limítrofe y autorreferencial “los sistemas de conexión directa entre las grandes máquinas productivas, las grandes máquinas de control social y las instancias psíquicas que definen la manera de percibir el mundo” (Guattari y Rolnik 2006, 41), así como el cumplimiento de las demandas de género prescritas por la masculinidad hegemónica (“Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género” 04).

Los sicarios “morros” con los que Velázquez cotidianamente se encontraba corresponden a estas espirales de violencia donde —en la mayoría de las ocasiones— se conjugan condiciones de: pobreza/precaridad, frustración, insatisfacción, heroificación criminal y odio (Valencia, “Capitalismo gore” 04) tal como lo podemos constatar aquí: “Si a cualquiera de ellos le hubieran ofrecido por estudiar los mismos dos mil quinientos a la semana que le pagaban los capos, estoy seguro que no abandonarían al narco. La escuela no otorgaba poder: la ranfla, los corridos a todo volumen, el Tecate entre los güevos, la nariz constipada de coca, que los policías te la pelen” (Velázquez 175) Pero como vengo destacando, el encuentro central de su relato será diferente porque corresponderá a la irrupción de un monstruo en el transitar ciudadano de un ciudadano común junto a su pequeña hija. Una “aparición” testimoniada magistralmente por Velázquez donde se registran las características anómalas y reconfigurativas del asesino serial mexicano.

Me acompañaba mi hija. Salimos del cine a las 9:50 y no había ni un pinche taxi en la calle. Ni siquiera eran las putas diez y la ciudad ya se había dopado. Parecía que se había metido un par de clonazepames y no despertaría en dieciséis horas. Era sábado. Sentí cómo toda mi miseria se me vino encima. Me reocriminé por haber sido tan estúpido. Me arrepentí de llevar a la nena a una función que terminara a esa hora. Mi hija me rogó tanto por la película, que fui incapaz de negarme. Debí decirle que no. Debimos esperar al día siguiente. Pero ya ni existía el matiné. Nunca en mi vida me había sentido tan vulnerable. Parado en un bulevar con mi heredera en los brazos, más una cubeta de palomitas y una diadema. “Qué vas a hacer ahora, imbécil”, me preguntaba. “¿Caminar con una niña de cinco años por Torreón a esta hora?” (Velázquez 175-176).

A partir de ese momento, todo se convertirá en un relato en clave de narrativa sobrenatural. El horror urbano más puro, pero transfigurado y desenmarcado de la ficción, pues estaremos tratando con realidad, con una crónica de sucesos estremecedores. Las calles vacías, el terror por toda la noche, el terror propio con el que la violencia del narco ha impregnado gran parte de las ciudades del norte mexicano y de la mayor parte del territorio nacional. Una esquina solitaria y un padre horrorizado junto a su pequeña hija: “El miedo me había paralizado. Debí llamar a un amigo, a la mamá de mi hija, a un compañero de la oficina, y pedirle que fuera a recogerlos. Pero todo me era confuso. Estaba desesperado. Y no podía reaccionar adecuadamente” (Velázquez 176).

El escenario especial para la irrupción del nuevo monstruo mexicano estaba preparado: una ciudad de pulso anormal regulada por el miedo a la muerte, al descuartizamiento, a la vulnerabilidad del cuerpo, de los cuerpos. Los cuerpos de un padre y de una hija en peligro por solo asistir al cine un poco más tarde de la “nueva normatividad” instalada por el asedio de la narcoviolenencia:

¿Qué es exactamente un monstruo? Dos condiciones parecen ser necesarias para que exista un monstruo: la anomalía y el peligro. El monstruo implica una irregularidad, una excepcionalidad, algo que representa lo imprevisible asaltando el estado de las cosas. Sin embargo, lo puramente diferente no es monstruoso; el monstruo convoca también un estado de peligro, es algo que no sólo interrumpe el estado de las cosas, sino que además lo amenaza (Paola Cortés-Rocca 340).

Y si el monstruo como figura cultural que es “pura cultura” (según Jeffrey Cohen) ha sido siempre un termómetro súper eficaz de los miedos, de las ansiedades, de las imaginaciones nacionales o sociales; es comprensible que el imaginario cultural del México actual comience a poblarse de estas configuraciones que son altamente ambiguas y sobrecogedoras. Monstruos particulares y singulares de la *Narconación* mexicana que hibridan el odio y la frustración; monstruosidades que siempre son una mezcla: la pobreza y la muerte, el machismo y la violencia, el cuerpo y su vulneración. Tal como lo expresara Foucault cuando explica sobre “épocas y monstruos”:

¿Qué es el monstruo en una tradición a la vez jurídica y científica? Desde la Edad Media hasta el Siglo XVIII que nos ocupa es, esencialmente, la mezcla. La mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano, el hombre con cabeza de buey, el hombre con patas de pájaro-monstruos-. Es la mixtura de dos especies, la mezcla de dos especies; el cerdo que tiene cabeza de carnero es un monstruo. Es la mixtura de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un cuerpo, el que tiene dos cuerpos y una cabeza, es un monstruo. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo. Es una mix-

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

tura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero que no obstante logra subsistir durante algunos minutos o algunos días, es un monstruo. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene ni brazos, ni piernas, como una serpiente, es un monstruo. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como un marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso” (68).

“La Mula” el sicario monstruoso que Velázquez y su hija conocerán ese sábado por la noche, configura esa mixtura señalada por Foucault: pulsión de vida y de muerte. Mezcla escalofriante de partes; de cuerpo y cabezas; de lo vivo y de lo muerto. Al menos, eso lo podemos constatar en la representación visual que el ilustrador Israel García Corona preparó para el texto de Velázquez: que también se publicó en la revista *Letras Libres*:



Fig. 2. Ilustración “La Mula” de Israel García Corona.

Pero, también la negociación de fronteras entre letra e imagen se vuelca hacia lo monstruoso para dar a luz a otra magnífica representación en la propuesta del artista visual Adán Bustillos quien desarrolla la siguiente configuración de “La Mula”:



Fig. 3. Ilustración “La Mula” de Adán Bustillos.

En ambas imágenes se constituye el horror que Velázquez plasmó así:

Ese morro era la “Mula”. O uno de su tipo. Una especie de chamaquito empleado por el narco como desmembrador. Un informante, ex policía municipal, me había contado sobre estos carniceros de barrio pobre. Se ponían a fumar pintos, soda con mota, o crack, y decapitaban a sus enemigos a cuchillazo limpio. Nada de técnicas sofisticadas. Cables, espadas o mamadas de esas. Destace al estilo marranero. Según el informante, él había presenciado una exhibición de la “Mula”. El morrito había descabezado a tres de un tirón en una finca de Francisco I. Madero. “Los Zetas con eso pretendían ofuscarlos”, me dijo. “Esto es lo que les va a pasar a todos los que no se alineen, nos amenazaban”.

Lo que más me había sorprendido del relato del informante no era la frialdad o la saña para matar del morro, era que bien loco se ponía a hablar con los muertos. “Les platicaba, cuando ya todos nos retirábamos, se sentaba en el piso y les dialogaba”. Qué puta locura. A esa edad era para que todavía jugara a las canicas, no tirándole netas a los cadáveres que fabricaba (Velázquez 177).

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Velázquez le había hecho la parada y subido (junto a su hija) por desesperación a un pseudo taxi que manejaba el joven asesino. Lo identificó de inmediato: olía a sangre seca y estaba totalmente drogado. Un joven de no más de diecisiete años: moreno y enflaquecido por la droga. Aterrorizado, el pasajero de la muerte preguntó el costo del viaje y recibió la siguiente respuesta:

“Mil pesos”, me dijo. Y soltó una risa enferma. De hiena. Luego una carcajada macabra. Lo decía en serio. En ese momento se me desprendió el culo y fue a dar hasta el suelo. No me vi en el espejo, pero seguro me puse lívido, porque el cabrón continuó con su pinche risita. El viaje no costaba más de treinta pesos. Le habría dado cien, doscientos. Los mil. No los traía, pero podía sacarlos del cajero. Pero lo que temía es que esos mil fueran en realidad un pretexto para desatar algo que no podría pagar. No con dinero. [] Y ahora estaba encima de ese taxi. Y me sentía un hipócrita. Mejor debí haber muerto de un infarto. Y no poner a mi hija en riesgo. Qué clase de padre era yo si no la podía proteger. Volteé a ver a la nena y un brutal aullido de dolor, como si ya me estuvieran cortando la cabeza, quería escapar de mi garganta. No era producto de mi paranoia. Así es como empiezan las cosas, me decía. Esa petición iba a jodernos pa’ siempre. Vinieron a mi memoria todos los anuncios de desaparecidas, de niños muertos, y se me partió el alma (Velázquez 178).

Nos testimonia, después, que no contaba con el dinero suficiente para cumplir con las exigencias de “La Mula” algo que lo llevó en distintos momentos a pensar en lo más terrible que pudiera haberle sucedido a él y a su pequeña hija:

“Traigo doscientos”, le espeté algo enérgico. Había decidido no discutir con él. No provocarlo. Pero he demostrado que no era mi noche. Me había absorto tanto en mis pensamientos que no me percaté de que estábamos en la esquina de mi casa. Pero de nada servía. Podrían desollarme ahí mismo y mis vecinos no saldrían. [] Abrí la puerta del taxi y le extendí el billete de doscientos. Esto último lo alteró. “Guárdate tu pinche dinero”, me gritó. “No, tómalo”, le rogué. “Que te lo guardes”, dijo apretando los dientes. Agarré a la niña y le dejé el billete en el asiento. “Qué no entiendes. Llévate tu dinero o quieres que te parta toda tu reputa madre”, me amenazó. Lo recogí. “Eh, compa, está linda la morrita”, dijo. Lo vi a los ojos por última vez y me bajé con la niña en brazos. Algo pasó en ese cruce de miradas, que no le gustó, porque apenas había caminado como tres metros se bajó del carro. Caminé hacia atrás, hasta repegarme a la pared. Listo por si tenía que bajar a la niña. No sé de dónde la sacó. Pero traía en la mano una tabla de esas que se usan para darle vuelto al cazo de los chicharrones. Venía hacia mí, pero se detuvo justo a la altura de cofre. Las luces de los focos le pegaban en las piernas y en la cintura. Entonces vi todos los muertos que traía cargando. No sé si era un

efecto de la luz, pero se apreciaba que lo andaban rondando como cuando el sol pega en la atmósfera y revela partículas de polvo (Velázquez 179).

La visión de todos los muertos que cargaba “La Mula” junto a él es una de las visiones más escalofriantes que nos puede ofrecer la crónica testimonial del México de la *narcomáquina*. Una visión de un país sangriento, mutilado, repleto de cuerpos rotos y cadáveres fragmentados.

Me gustaría comentar –ya cerca de mi conclusión– la otra posibilidad trans-medial-transtextual que ofrece el título del relato aquí abordado. Ya que el título también conecta con una imagen por igual de macabra como lo que acabamos de describir o registrar. Proviene de un cartel propagandístico utilizado por el bando republicano durante la Guerra Civil Española. Es un cartel que funcionó para mover los afectos a través del horror y hacerse del apoyo internacional. En la imagen aparece el cadáver de un niño asesinado por los bombardeos del bando nacionalista y hacía un llamado a sumarse a la lucha, pues si el mundo toleraba esto, sus hijos serían los siguientes. La imagen es por demás sobrecogedora:



Fig. 3. Ilustración “La Mula” de Adán Bustillos.

Inicié este trabajo desde la reflexión de las terribles imágenes de un niño disfrazado de sicario monstruoso y asesino en este 2019 en Sinaloa, México; una imagen que también me llevó a recordar los fatídicos acontecimientos de mayo del 2015 en la colonia Laderas de San Guillermo de la ciudad de Chihuahua. Sin duda creo que algo debemos hacer para que las violencias monstruosas no nos

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

susurren terroríficamente al oído: “Tus niños son los siguientes”. La persistencia crítica es una de esas labores que desde la academia podemos continuar realizando. Un gesto alegórico, como ya otros y otras han expresado. Un gesto de mirar a la Medúsa monstruosa de nuestros contextos como lo hiciera Perseo: la *imagen escudo* del horror.

Obras citadas

- Aristegui Noticias. “Tragedia en Chihuahua: jugaban al secuestro con un niño de seis años y lo matan”. *Aristegui Noticias*, 16 mayo 2015, <https://aristeguinoticias.com/1605/mexico/tragedia-en-chihuahua-jugaban-al-secuestro-con-un-nino-de-seis-anos-y-lo-matan/>
- Cortés-Rocca, Paola. “Etnología ficcional. Brujos, zombis y otros cuentos caribeños”. *Revista Iberoamericana*, vol. lxxv, no. 227, 2009, pp. 333-347.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Guerrero, Vladimir. “Hibridaciones y desterritorialización: entre el horror sobrenatural y la narcoviolenencia mexicana. Imágenes-Monstruo: *Narcozombis* en la novela *Ciudad de Zombis* de Homero Aridjis”. *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*, editado por Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade, Tenso Diagonal Ediciones/Díaz Grey, 2017.
- Giorgi, Gabriel. “Política del Monstruo”. *Revista Iberoamericana*, vol. lxxv, no. 227, 2009, pp. 323-329.
- Halberstam, Judith. *Masculinidad femenina*. Egales, 2008.
- “Niños juegan a ser Sicarios y Matan a niño en Chihuahua, México”. *Dailymotion*, 2015, <https://www.dailymotion.com/video/x3cwwdly>
- Valencia, Sayak. “Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género”. *E-Misférica*, no. 8.2, 24 agosto 2015, <http://archive.hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/triana>
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Melusina, 2010.
- Valencia, Sayak. “Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no violenta del tejido social en el México contemporáneo”. *Revista Universitas Humanística*, no. 78, 2014, pp. 65-88.
- Velázquez, Carlos. *El karma de vivir al norte*. Sexto Piso, 2013.
- Velázquez, Carlos. “If you tolerate this your children will be next”. *Letras Libres*, 27 agosto 2013, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/if-you-tolerate-your-children-will-be-next>

*El de casas bajas, pareadas y los bloques
Las “casas chubi” y los departamentos básicos pa’ pobres
El de los almacenes y bazares varios
Que quiebran cuando invade el barrio un supermercado
El de los cachureos, ferias y persas
Que resiste con fuerza el monopolio bestia del centro comercial
El de los que se van en Metro pa’ la pega
Parados y repletos, y en Metro a la casa llegan
De los que hacen su viaje en Transantiago o micro
Y no pagan el pasaje cuando está la mano, m’ijo
El Chile de los carritos de completos
Y sopaipillas que siempre pillas en la esquina de un ghetto
Donde hay menos escuelas que botillerías
El Chile de mis secuelas, de mis penas y de mis alegrías*

Portavoz

PARTE III

Juventudes y visualidades

Sobrevivir la megalópolis: adolescentes, masculinidad y medios en la novela de iniciación latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX¹

Catalina Forttes Zalaquett
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
catalina.forttes@gmail.com

Este trabajo aborda la producción literaria tanto de autores que han contribuido al canon de la novela de formación latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, como de voces emergentes en el género que se proyectan hacia el nuevo siglo. Los textos del corpus convergen en la figura del adolescente como dínamo de cultura urbana ya que es en su interacción con la ciudad donde se representa el fracaso de los discursos modernos escenificados en la megalópolis latinoamericana de fin de siglo y el surgimiento de nuevas prácticas formadoras de identidad. El objetivo de este trabajo es, por tanto, analizar los procesos de formación, de-formación y transformación de protagonistas adolescentes en el contexto de tres mega-ciudades latinoamericanas: Santiago, Lima, la Ciudad de México. Con este fin, el análisis del corpus se concentra en la representación, conexiones e influencia de los imaginarios urbanos, de los medios de comunicación y de los modelos de masculinidades en la configuración de la subjetividad adolescente.

Propongo para el estudio de la novela de formación latinoamericana contemporánea y reciente dos conjuntos de novelas. En primer lugar, aquellas que califico como “fundacionales”, puesto que en ellas se cuajan los temas que el resto del corpus desarrolla y problematiza. Seleccione aquí los siguientes textos: *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa, *La tumba* (1964) de José Agustín, *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata* (1979) y *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco. En estas novelas se representa la subjetividad adolescente como un territorio en pugna para la reproducción de estructuras sociales violentas. Todas exponen también aspectos como la presencia mediática de una cultura global de cuño norteamericano y su influencia en la configuración de formas de identidad de género que desafían modelos tradicionales. A lo anterior se debe sumar que aparece la representación de la calle como el espacio en el que el adolescente escapa de la protección y el sesgo de las instituciones tradicionalmente formadoras de ciudadanía.

1 Este texto se inscribe dentro de la investigación asociada al proyecto Fondecyt Iniciación N° 11121275: “Sobrevivir la megalópolis: adolescentes, masculinidad y medios en la novela de iniciación latinoamericana, 1960-2011”.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

En segundo lugar, presento un conjunto de “novelas herederas” en las que se profundizan y matizan los temas descritos arriba, ajustándolos a los contextos sociales, políticos y económicos del cambio de siglo. Estas novelas representan también el viaje formativo dentro de tres espacios representados en el corpus: Ciudad de México, Lima, Santiago. Los criterios que cohesionan a estas geografías urbanas son: la velocidad de crecimiento de éstas en la segunda mitad del siglo, la instauración de modelos económicos neoliberales, la herencia dictatorial (en el caso chileno) y su nivel de intercambio cultural con los Estados Unidos. En esta línea, la novela defeña y santiaguina escrita en los años noventa, pero ambientada en los setenta y los ochenta, amplía la discusión sobre la calle al presentarla como un espacio sitiado donde “la sospecha” es la condición permanente que el joven debe aprender a sobrellevar. En esta novela los medios cumplen con la función de codificar tanto disfraces identitarios y de género como sueños de fuga. El corpus de las novelas de esta geografía urbana son: *Educar a los topos* (2006) de Guillermo Fadanelli, *Mala onda* (1991) y *Por favor rebobinar* (1995) de Alberto Fuguet y *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra. La novela limeña de los años noventa, representada por *Al final de la calle* (1994) de Oscar Malca y *La noche es virgen* (1997) de Jaime Bayly, transforma la calle y la noche en escenarios de autodestrucción e indiferencia exacerbados por los excesos de la droga, el alcohol y la violencia, en tanto que los medios de comunicación proyectan y neutralizan los sueños de juventud.

Jóvenes, novela de formación y ciudades de fin de siglo

Esta discusión busca analizar la novela de formación reciente dentro de una larga tradición que lee al adolescente masculino como el elemento social que representa el futuro de la nación, dado que tradicionalmente recae sobre él la tarea de adaptarse a nuevas realidades en la esfera pública. La novela en su función formadora de ciudadanía, según Horst Nitschack, ha reincidento obsesivamente sobre la figura del adolescente varón (141-42). Algunos ejemplos de ello se pueden encontrar en el *Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi o *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana, hasta el *Juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt o *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa. En esta tradición, se ha insistido en representar la energía adolescente que conjuga potencial e ilusión con riesgo y destrucción. La novela de formación registra el encuentro del joven con los rigores impuestos por las instituciones nacionales encargadas de la producción de masculinidades compatibles con el orden social patriarcal (la familia, la escuela, la iglesia) y su eventual integración a la esfera social adulta. Sin embargo, la tradición literaria cuestiona el éxito de este proyecto pedagógico. Según ésta, la madurez no implica la transformación del joven en ciudadano ideal, sino más bien el aprendizaje de una lección de hipocresía que posibilita su supervivencia. En esta línea se plantea

la “de-formación”, como concepto orientador para el análisis de las novelas, entendiéndola como una fórmula que representa la manera en que los procesos de construcción de identidad social y de género son negociados con el poder a cambio de la integración social o incluso la mera supervivencia dentro de contextos dominados por la violencia y represión política. Esta negociación para la inserción dentro de las formas de sociabilidad burguesas no necesariamente involucra una simple degradación, como postula el Grínor Rojo en su desarrollo del concepto de “contra *Bildungsroman*” (222-7), ya que el joven adolescente del corpus seleccionado no cree heredar marcos valóricos o modelos identitarios aptos para el mundo en el que le toca sobrevivir. Por otra parte, la investigación que aquí se propone no desdibuja al adolescente como un sujeto pasivo, sino que le otorga una agencia creativa que, al no completar todavía su proceso de formación, es aún plástica. De este modo, se presenta el adolescente de fin de siglo no solo como víctima de una ética consumista e integrista, sino como representante de aquel momento en que el individuo da por primera, y quizás por única vez, una batalla que a la postre está destinado a perder.

En términos formales, el corpus de novelas de “de-formación” dialoga con la novela de formación o *Bildungsroman* ampliamente cultivada por la literatura europea del siglo XIX y la novela de iniciación norteamericana del siglo XX. Tanto la novela de formación como la literatura enfocada en la vida urbana experimentan un apogeo a finales del siglo XIX, ya que ambas son, según Franco Moretti, resultado de la consolidación de una cultura burguesa, enfrentada a la aristocrática (xiii-ix). El hijo de la burguesía urbana es producto de sus instituciones educativas, por lo que se aleja de los imaginarios tradicionales que lo ataban a la tierra o al trabajo del grupo familiar. En este sentido, tiene relación más directa a nuestro trabajo la variante norteamericana del género y específicamente el tipo de novela que se escribe a partir de los años cincuenta, también llamada “novela de iniciación” según Adelaida Caro Marín, dado que, en lugar de seguir al protagonista desde su infancia a su adultez, como en el *Bildungsroman*, concentra su anécdota en torno a un incidente o una temporada decisiva en el proceso formativo del adolescente (106-107). En el caso de este tipo de novela, la iniciación constituye el descubrimiento de la maldad, la pérdida de la inocencia y la consecuente introducción de pleno en la sociedad; o, por otro lado, representa el alejamiento voluntario de ésta. Si bien este trabajo se sitúa en las realidades urbanas latinoamericanas, las novelas del corpus pueden ser leídas según el modelo formal norteamericano, en diálogo con las realidades que éste expone. Ello porque el adolescente norteamericano que Hollywood populariza se transforma en protagonista de un mercado que convierte su energía, erotismo y rebeldía en coordenadas globales de producción y consumo cultural.

Al igual que en la tradición picaresca, en las novelas del corpus aquí estudiado el joven se adapta al contexto social y económico como estrategia de superviven-

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

cia, sin que esto signifique que haya asumido a nivel psíquico las imposiciones del sistema.² La novela de de-formación describe por tanto el proceso por medio del cual el protagonista aprende los códigos sociales y a usar sus máscaras a fin de poder negociar un espacio social. Hago la diferencia entre de-formación y formación, dado que la primera implica aprender los costos que involucra ser auténtico y crítico, junto con el consecuente desarrollo de estrategias de ocultamiento de las pulsiones personales; por el contrario, la última consiste en encontrar las respuestas personales en las instituciones sociales y, en el mejor de los casos, descubrir que el esfuerzo personal puede modificar lo social. Si para Georg Lukács la inserción en lo social es el objetivo de los protagonistas de la novela de formación tradicional, y para lo cual el joven deberá negociar su interioridad con la realidad, en estas novelas vemos a protagonistas que no necesariamente desean la inserción en una sociedad que evalúan con escepticismo (132). La movilidad social o la revolución no son la pulsión tras las novelas del corpus en estudio, sino más bien la supervivencia. El desenlace de la novela de de-formación es siempre precario e incómodo, tanto política como moralmente. Así Matías Vicuña, el protagonista de diecisiete años de *Mala onda* de Alberto Fuguet, cierra su narración declarando: “Sobreviví, concluyo. Me salvé. Por ahora” (295). Bajo la premisa de la novela de de-formación, Matías tiñe de ambigüedad el cierre de la novela al encarnar un héroe que no tiene la certeza de haber completado un ciclo formativo.

Además de la formación como concepto articulador del corpus, en este trabajo se resalta que en las literaturas formativas posteriores al *Boom* se difumina la línea divisoria entre lo rural y lo urbano debido a que, como establece Josefina Ludmer, la ciudad finisecular se barbariza a medida que aquellas amenazas que los imaginarios literarios modernos situaban más allá del arrabal se vuelven parte la experiencia citadina (127-28). Es así como incluso en el cambio de siglo es posible identificar las transformaciones de las formas de organización social y de poder característicos del latifundio dentro de las dinámicas urbanas. La ciudad condensa los elementos a partir de los cuales se construyen, en la segunda mitad del siglo, la identidad nacional, comunitaria e individual, por lo que el barrio o el tipo de acceso a medios globales son circunstancias que generan fuertes anclajes identitarios. Tomemos, por ejemplo, el barrio limeño de Miraflores. Este barrio es común denominador a *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa y a *La noche es virgen* de Bayly, y mientras que en ambos casos se leen formas racistas y excluyentes de relacionarse con la ciudad, en el caso de Bayly el barrio de Miraflores cobra importancia global porque el privilegio del mirafflorino se ha vuelto transnacional:

2 Un estudio exhaustivo del pícaro como sobreviviente lo desarrolló María Rodríguez Fontela, respecto de las conexiones del *Bildungsroman* con la novela grecolatina, de caballería, la picaresca y la novela lírica (193-195).

el corazón del pujante distrito de miraflores, que puja y puja y cada vez que puja se llena más de brownies. ay, qué le vamos a hacer, pues, amor, los brownies están por todas partes, y si no te gusta, arráncate a Miami que ahora american vuela en la mañana y en la noche, qué maravilla los gringos, la mar de eficientes. (58)

Lima, “la horrible” –según el epíteto acuñado por Sebastian Salazar Bondy– es, para el protagonista de la novela de Bayly, menos horrible en Miraflores, donde el privilegio y el consumismo permiten evadir incluso la homofobia limeña:

me escondo tras mis armani que me compré en miami (¿no es riquísimo que casi rimen armani y miami?), lindos anteojos que me dan un aire de loca brava, y si algún desadaptado me grita alguna barbaridad tipo *barrios-maricón*, yo tranquilo no más sigo pedaleando como si nada. (41)

No obstante, el imaginario urbano asociado a Miami resulta muy diferente para M, el narrador de *Al final de la calle* de Oscar Malca. Para este joven que deambula por el antes clasemediero pero hoy empobrecido barrio de Magdalena del Mar, Miami es una ciudad a la que únicamente podría viajar con documentos falsos y cargando drogas.

La literatura de las grandes ciudades latinoamericanas de la segunda mitad del siglo presenta un panorama que escapa todo intento de regulación o diseño urbano. La novela de características formativas que se analiza aquí debe reconfigurarse de acuerdo con un contexto que el historiador Lewis Mumford describe mediante el término “megalópolis” (289). Es decir, una ciudad que producto de su evolución ha roto las dinámicas de organización social orgánica y, por lo tanto, ha comenzado su declive. Por consiguiente, el protagonista de la novela de formación latinoamericana de fin de siglo reemplaza la posibilidad (ahora utópica) de encontrar un lugar en la sociedad por el objetivo inmediato de sobrevivir en una urbe sobrepoblada, contaminada y violenta. El fracaso del progreso como ideal modernizador de avanzar hacia una sociedad más justa, ya sea mediante la revolución política o la representatividad democrática, se manifiesta en la literatura finisecular por medio de la subjetividad de un joven individualista, escéptico y apolítico que negocia su supervivencia dentro de un contexto enrarecido y deshumanizador. M, de *Al final de la calle*, resume el ethos que asegura la supervivencia en dos opciones: “En Lima quienes son –espiritual o físicamente– débiles, no sobreviven. Si uno no pertenece a la raza de los tiburones, tiene que ser lo suficientemente mosca para no ser atrapado por sus fauces insaciables” (10).

Sin embargo, estas condiciones ciudadinas entrópicas descritas por Carlos Monsiváis, como su colección de crónica urbana *Los rituales del caos* parecieran haber excluido la latencia de la revuelta social. En *Educación a los topos* de Fadanelli los “del-

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

finés” (buses interurbanos nuevos estrenados durante los años setenta) comienzan durante la adolescencia del narrador a transportar una multitud trabajadora que podría o debería buscar una reivindicación, pero no lo hace debido a que precisamente son multitud y no un pueblo concientizado en los derechos de su ciudadanía. Fadanelli representa la explosión demográfica de la Ciudad de México como un acto de violencia hacia las futuras generaciones de defeños equivalente a la de los abusos de un padre que cree que la mejor forma de transformar a un niño en hombre, es ponerlo en una escuela militar.

Pasajeros en tránsito: la calle como espacio de-formativo

El foco de esta discusión es descifrar la forma en que la literatura urbana de fin de siglo negocia sus imaginarios con una realidad que se asume inamovible, es decir, con la noción de que no hay un afuera al tipo de organización social, política y económica existente, ni siquiera en el universo de lo criminal o ilegal que opera con la misma lógica. La creatividad de la subjetividad joven se manifiesta, por consecuencia, mediante el desarrollo de estrategias para sobrevivir en el mundo tal como es, y no en intentos de generar o luchar por mundos posibles. La megalópolis latinoamericana es síntoma de una planificación que fracasa, de una realidad que escapa la imaginación de urbanistas, políticos y economistas, pero que no por eso carece de códigos para sobrellevar el caos. En la ciudad “post-apocalíptica”, como llama a la Ciudad de México Carlos Monsiváis, sí se sobrevive el apocalipsis, y lo que nos caracteriza como pueblo son precisamente nuestras estrategias de supervivencia (21). La calle se configura así, más que un espacio de tránsito o escenario para proclamas políticas, como el territorio real y simbólico sobre el cual se construye una subjetividad adolescente que mediante un “hacer” ciudadano sintetiza nuevas formas culturales.³ En consecuencia, leo la calle como un espacio formativo en donde se construyen y circulan identidades que necesitan ser vistas, o si se quiere, el lugar donde se hace la performance identitaria.

En el caso de Adonis García de *El vampiro de la Colonia Roma*, la performance de masculinidad inspirada en el cine se escenifica en las calles de una ciudad tan inagotable e inabordable como el deseo de expresión y conexión de un joven que emigra de la provincia “me sentía fascinado por la ciudad en esa época me parecía

3 Es particularmente útil a mi análisis la elaboración que hace Celeste Olaquiaga sobre la lógica cultural del capitalismo tardío propuesta por Fredric Jameson ya que, si bien acepta la relación entre el desarrollo del capital, la producción cultural postmoderna y la dificultad de imaginar una realidad distinta a la del capital, abre el análisis a las prácticas que resultan del intercambio económico. La recepción del objeto de consumo no es pasiva, sino que quien consume tiene la posibilidad de infundir nuevo valor semiótico al objeto por medio de usos que escapan a la lógica de producción y oferta especialmente dentro de un contexto global donde los productos de consumo son movilizados hacia contextos nacionales y culturales distintos (20-22).

la ciudad más cachonda del mundo la que más prestaba a coger o sea a que uno cogiera ¿verdad?” (200). Ciudad de México es tanto el espacio para la expresión de un deseo inagotable de vivir al límite como el lugar donde se encontrará con la miseria y la muerte. Las calles son el lugar donde Adonis exhibirá su hermoso cuerpo y también el lugar donde este se consumirá.

Así como el alejamiento de los mundos conocidos es un tópico del viaje formativo, el que los desplazamientos involucren el automóvil, el microbús, la moto o la bicicleta expresa que las subjetividades en cuestión tienen como común denominador el hecho de que están mediadas por distintas velocidades. La reflexión y el monólogo interior (o la ausencia de éste) se da sobre ruedas y la velocidad es en muchas de las novelas fundacionales –y herederas– casi un rito de pasaje. Esto se ejemplifica mediante la reflexión que hace Adonis García, protagonista de la novela de Luis Zapata, cuando motoriza sus prácticas de prostituto defeño:

cuando compré la moto se abrió un mundo nuevo para mí el de los ligues de coche que hasta entonces no había conocido [...] y me ponía mis pantalones de cuero negro y mis botas y las manos llenas de pulseras ¿no? y además colgijes no si te digo que era yo todo uno desos ‘nacidos para perder’. (171-2)

El protagonismo de la calle como espacio formativo es una de las consecuencias atribuibles a la caducidad de las instituciones formadoras tradicionales como el hogar, la escuela, la iglesia y el Estado, espacios que a partir de las novelas del *Boom* se representan como deformadores ya que en ellos solo se aprenden lecciones de hipocresía.

En general, los desplazamientos en la urbe –en el caso de las subjetividades juveniles representadas en las novelas fundacionales– responden a lo que Michel de Certeau ha descrito como estrategias (40-45), dado que no exceden los movimientos definidos por la hegemonía de las instituciones formativas tradicionales. Por el contrario, en las novelas herederas los recorridos por la ciudad están cada vez más lejos del propósito de integración. La complejidad del contexto urbano finisecular supera los lineamientos de inserción que promueve la institucionalidad burguesa ya sea producto de su exclusión de la clases medias y populares o bien la caducidad de saberes ciudadanos que no se adaptan de forma lo suficientemente rápida a una realidad demográfica que excede su capacidad representativa. El adolescente es el protagonista de un imaginario cultural que rápidamente funde el dilema moderno de constante cambio con la energía renovadora y rebelde propia de la juventud. La familia, primera instancia de socialización del protagonista adolescente, tiene en las novelas poca legitimidad o autoridad para enseñarle al joven a enfrentarse a las relaciones afectivas o las lógicas de mercado, y menos para transformarlo en consumidor auto-regulado. Los padres no poseen los conocimientos para educar a su descendencia en el consumo de mercancía, medios, drogas; algunos de los ele-

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

mentos más antagonicos representados en el corpus. El consumo descontrolado tanto en *Mala onda* como en *La noche es virgen* es marca del vacío emocional de los hijos del privilegio para los cuales la mantención del status y la reproducción de los códigos de clase no son objetivos conscientes. Las drogas enmascaran la ausencia de referentes para ser hombre, así tanto Matías como Gabriel prefieren ser “reventados” o “drogos” que ser sensibles o “maricones”.

Los escritores del fin de siglo no ven un premio en la inserción a las formas de sociabilidad burguesa, por el contrario, las expectativas de clase se confunden con las expectativas de género al rechazar las formas de ser hombre de los padres y abuelos. Matías no quiere ser cocainómano encubierto como su padre y encubrir sus fracasos en los negocios y en el matrimonio con vida social y conquistas. Tampoco como su abuelo, quien renuncio a su religión judía y a su historia familiar con tal de obtener un lugar en la oligarquía católica Santiaguina. Parte de la iniciación del joven es darse cuenta de quienes son sus padres, su familia y qué es lo que se espera de él y parte del viaje formativo (o de-formativo) exitoso sería aceptar lo que en un momento parecía inaceptable. Guillermo, de *Educación a los topes* es sumamente crítico con los movimientos aspiracionales de su padre quien, (al igual que el padre de Carlitos en *Las batallas en el desierto*) aprende inglés y se cambia de barrio con el objetivo de abandonar su origen trabajador. Esto se traduce en trayectos diarios largos y difíciles en transporte público para ir y venir de la escuela y llegar a un barrio sin amigos, sin embargo, no dice nada.

Por otro lado, en el otro extremo del subcontinente, el padre del protagonista de *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra se representa como un hombre que luchó por abandonar la pobreza, hazaña que se materializa en un cambio a un barrio sub urbano nuevo que se construyó más allá de los conflictos que escenifica a diario el centro de la ciudad. Maipú, es un barrio que se ajusta a la subjetividad del padre, es decir es un espacio sin historia que apuesta por el buen pasar de una clase media que no se sustenta en las estructuras del Estado, sino en una narrativa de superación por medio del trabajo y el emprendimiento personal. El narrador, desde el nuevo siglo juzga e interpela a su padre por su complicidad con la creación de un tipo de chileno individualista y apolítico, en tanto que el padre se defiende diciendo que la lucha por surgir de la pobreza es éticamente superior a la de resistir la represión dictatorial:

Mi padre guarda un silencio hosco y profundo. Finalmente dice que no, que no era pinochetista, que aprendió de niño que nadie iba a salvarlos.

¿A salvarnos de qué?

A salvarnos. A darnos de comer.

[...] No puedo creer lo que acaba de ocurrir. Me molesta ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez, a sus padres. Pero no puedo evitarlo. (130-131)

Aspectos como el clasismo o el arribismo de la generación anterior incomodan la subjetividad de los protagonistas, sin embargo, los juzgan desde un silencio incómodo que no se atreve en el caso de Zambra a herir a sus padres o transformar el mundo que se hereda. El aislamiento o el ensimismamiento son la respuesta de los jóvenes que representan estas novelas. El rechazo a la hipocresía inherente a los privilegios de clase se resuelve alejándose del mundo conocido. Matías Vicuña, el protagonista de *Mala onda*, reacciona ante la falta de autenticidad o la doble moral de su clase. Su padre, sus amigos y el mismo transitan una Santiago con toque de queda desde la comodidad de sus automóviles y amparados por sus privilegios. Sin embargo, cuando Matías recorre la ciudad solo, lo hace a pie o en bicicleta y es solo entonces que es capaz de percibir las intensidades de una ciudad dividida y agresiva. La “mala onda” que inunda el mundo de Matías como desgano y cinismo, se materializa dentro del espacio urbano cuando se experimenta de forma directa en forma de barricadas, panfletos y gas lacrimógeno. La “mala onda” no es imaginación de Matías, sino la forma en que la violencia y la desigualdad que se ejerce sobre los habitantes de una ciudad en vísperas de un plebiscito fraudulento, se experimenta desde el privilegio. Es solo en la calle, aun en una ciudad vigilada, que Matías ensaya personajes que le permitan explorar identidades que escapan a los modelos familiares y sociales de su clase. Jugar a ser Holden Caulfield (protagonista de *El guardián en el centeno* de S.D. Salinger) y ponerse un gorro de cazador mientras desciende caminando de los barrios acomodados de la pre-cordillera santiaguina hacia el centro de la ciudad le permite conectar con una voz interior que le exige examinar la “mala onda”.

Guillermo de *Educación a los topos* sobrevive su estadía en un colegio militar debido a que nunca se involucra con nadie. Su estrategia para sobrevivir los ritos de iniciación de cadetes novatos es pasar desapercibido, cultivar un bajo perfil y mirar todo de lejos. El cinismo es una forma de lidiar con un contexto violento sin asumir las posiciones de víctima o victimario: “el tiempo tiene peso, un peso que ningún humano podría soportar sobre su espalda sin antes haber acumulado una dosis suficiente de cinismo en la sangre” (10). La novela de Fadanelli es una reescritura de *La ciudad y los perros* en la que se exagera el cinismo que Vargas Llosa ya había representado en Alberto, el poeta. Alberto sobrevive su paso por la escuela Leoncio Prado debido a que mantiene una distancia estratégica con su contexto. Se lo representa muchas veces solo, merodeando, o bien ausentándose de clase para tomar el sol y escribir novelitas pornográficas que trueca con sus compañeros. Alberto solo se involucra con el asesinato de Arana (el Esclavo) para callar su conciencia por haberlo traicionado en vida al invitar a salir a Teresa, su enamorada y se desentiende de todo en cuanto sale del colegio y regresa a Miraflores, el barrio acomodado en el cual hará su vida adulta. Mirar las cosas sin involucrarse es la estrategia adaptativa de supervivencia que se configura en *La ciudad y los perros* y se profundiza en las novelas del cambio de siglo.

Medios y masculinidades: mutaciones del romance familiar

Los medios de comunicación y la cultura popular (tanto local como global), se entienden en este análisis, no sólo como mecanismos de control hegemónico cuyo objetivo es mantener a la población, y particularmente a la juventud, alejada de la actividad revolucionaria como plantea Herbert Marcuse en *Eros and Civilization*; sino también, como espacios de negociación donde, como postula Jesús Martín-Barbero, las masas encuentran un espacio de inscripción. Esta conceptualización ilumina las formas en que la cultura adolescente norteamericana es leída e incorporada como referente para la construcción identitaria de los jóvenes que protagonizan este análisis. Los medios audiovisuales adquieren en las novelas el carácter de refugio emocional ante las exigencias de sus contextos, independiente de la realidad socio-económica o de su cercanía o marginalidad respecto del poder de los personajes.

El estudio de Marcuse es útil para el análisis del mercado y los medios, como formadores de masculinidades contemporáneas, puesto que enfatiza la injerencia de la industria del entretenimiento y la evasión sobre el desarrollo del romance familiar. El complejo de Edipo se altera al presentar a un joven que no busca un mundo distinto al de los padres ya que el mercado ofrece posibilidades identitarias y formas de ser hombre que no requieren “matar al padre”. Las sociedades altamente industrializadas producen así un tipo de personalidad complaciente con el orden social, pero que en la intimidad acumula una rabia que no es capaz de transformar en rebeldía y menos en revolución. El consumo de drogas, información intrascendente y sexualidades mediatizadas son en este marco, más que distractores, formas de inhabilitar los elementos o deseos individuales que amenazan el orden social.

A modo de ejemplo, en *Mala onda* los universos referenciales de Matías Vicuña, su protagonista de clase acomodada, se configuran a partir de la cultura popular norteamericana de finales de los años setenta. Los consumos culturales de su clase y familia son por lo tanto la televisión doblada y la música envasada que en el Chile de la dictadura se impuso dese el poder como formas de esparcimiento políticamente complacientes.⁴ Es así como para Matías abandonar los universos

4 La crítica Ana María Amar, en *Juegos de seducción y traición*, establece que Fuguet y las literaturas McOndo son el último eslabón en una tradición latinoamericana de inclusión de formas masivas y cultura popular a la literatura. El canon al que Amar alude incluye desde Manuel Puig y Vargas Llosa a los escritores de La Onda mexicana (154). En esta línea lo que en un momento fue el “cine norteamericano de los años 40, el folletín, el radioteatro y los clisés culturales de la clase media” (155) son en la narrativa de Fuguet reemplazados por “el cine de los 80, el rock, las formas audiovisuales y los ritos de la burguesía de los 90” (155). Las literaturas McOndo siguen cumpliendo “la misma función de disipadores del imaginario cultural” (155) y pueden leerse como continuadoras de una tradición que busca nuevas formas en la

referenciales conocidos sinónimo de desierto y encuentro con la barbarie: “Mis pasos retumban en la tierra [...] Y las radios. Solo canciones en español. Ni un tema disco. Nada. Estoy perdido, pienso. Me van a matar. Ojalá que no duela” (297). El viaje formativo de Matías (en microbús hacia la periferia de la ciudad) no consta únicamente de alejarse de su hogar sino también de los códigos culturales que lo configuran y ver por primera la protesta rayada sobre los muros de barrios y expresada en las canciones en español de la radio y la barricada que finalmente redirecciona su recorrido.

A partir de una comprensión del género como “una forma de ordenamiento de la práctica social la cual se refiere constantemente a los cuerpos y a lo que los cuerpos hacen” (Connell 35) es posible leer el impacto que tienen las industrias culturales del cine y la música anglosajona sobre la producción de nuevas formas de masculinidad latinoamericanas. La exposición a la cultura globalizada es en las novelas del corpus constante e inevitable, lo que resulta, como plantea Víctor Seidler, en un joven expuesto a una diversidad experiencias masculinas nunca antes vista en Latinoamérica (143). Las masculinidades globalizadas desafían las tradiciones locales al canalizar el deseo adolescente hacia modelos foráneos de rebeldía y erotismo como James Dean, Elvis Presley o Mick Jagger en lugar de los imaginarios de hombría encarnados por sus padres y abuelos. Este deslizamiento de referentes es especialmente relevante cuando se observa que el verdadero peligro que representa la cultura masas radica, según Ana María Amar Sánchez, en el placer y la velocidad con el que la cultura pop se incorpora a las prácticas cotidianas (31-33). Tanto la música como el cine se convierten en socializadores de un conocimiento y de imágenes globales que se resignifican en la experiencia local. Así, las idealizaciones del cine son para Adonis García molde de la experiencia: “llegamos y me dice “síéntate y ponte cómodo” así como en las películas ¿no?” (47).

Sin embargo, al tener en cuenta las diferencias del contexto latinoamericano respecto de sociedades altamente industrializadas, y el reemplazo (y aparente neutralización) del padre por los agentes del estado capitalista no significa la ausencia del poder patriarcal. La ausencia del padre de familia es compensada por medio de la violencia de género cotidiana y mediatizada, el autoritarismo institucionalizado por la represión policial, el estado de sitio que en los setenta y los ochenta latinoamericanos marca la omnipresencia del control.

Cabe destacar que en el corpus de novelas fundadoras pueden darse dos posibilidades formativas: la adaptación mediante una lección de hipocresía o bien la autodestrucción. Ambas se pueden leer con relación a la omnipresencia de figuras patriarcales. *La tumba* de Agustín sería la novela donde el protagonista busca, pero no encuentra una salida ni ética ni estética al cinismo y conformismo de la

cultura misma; de hecho, su apuesta a lo mediático tiene el valor de una estrategia de ataque y de apertura para ganar espacios e imponerse como canon” (155).

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

representación burguesa encarnada por sus padres literarios y biológicos. Gabriel, el joven escritor de dieciséis años no encuentra en la concientización política o la experimentación vanguardista una narrativa capaz de canalizar su angustia expresiva. El protagonista, que en los términos de Lukács podríamos clasificar como un “idealista abstracto”, es incapaz de conciliar su utopía interna con la realidad y la exigencia de convertirse en un hombre que represente su clase como su padre. Por ello, en lugar de dar la pelea del guerrillero, se auto elimina de un sistema que ha neutralizado la ansiedad de influencia⁵ o el ímpetu revolucionario. La dificultad para visualizar un afuera induce al protagonista a la psicosis y finalmente al suicidio. La muerte es preferible a lo que para el protagonista sería la aceptación del vacío sobre el que se construye la moral y la estética burguesa. Por el contrario, *La ciudad y los perros* representa en este binomio la adaptación. El poeta, como joven protagonista, acepta, después de una serie de demostraciones de violencia y la consecuente degradación de cualquier tipo de código moral, finalmente a la autoridad. La ley del padre que lo envió a una escuela militar para que aprendiera a ser hombre se impone y se reproduce en el joven que entra a la adultez dispuesto a ser “un buen ingeniero [...] y un donjuán” igual que su padre (540). De la misma forma, *Las batallas en el desierto* también nos presenta un joven cuya rebeldía –representada como autonomía sentimental– es cooptada por los discursos disciplinadores de su momento (psicoanálisis, religión), pero sobre todo por la promesa de un lugar privilegiado dentro de la nueva burguesía defecha.

El pesimismo que caracteriza a los autores fundadores se repite e incluso exacerba en la generación de los herederos. Autores como Fuguet, Zambra, Guillermo Fadanelli, Malca y Bayly presentan protagonistas en los que la rebelión es antes que nada una latencia autodestructiva producto de una insatisfacción que, al no expresarse en términos de rebeldía revolucionaria, se internaliza. Los hombres que protagonizan las novelas herederas son figuras que se aferran a la adolescencia como una estrategia para evitar la inserción de pleno en un sistema social y moldes de género que les incomodan. Los jóvenes adultos son hombres pasivos en términos políticos ya que no les interesa cambiar el sistema neoliberal porque, al igual que los protagonistas de la generación fundadora, no visibilizan un afuera. Sin embargo, a diferencia del poeta de *La ciudad y los perros* o Carlitos en *Las batallas en el desierto*, no están necesariamente dispuestos a negociar un lugar privilegiado en la sociedad. Tampoco sufren con la intensidad de Gabriel de *La tumba* la imposibilidad de un

5 Término acuñado por el crítico estadounidense Harold Bloom en *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), libro en el cual profundiza sobre las complejidades de la relación del poeta con sus antecesores. El poeta debe abrir un espacio creativo entre el legado y el impacto sobre su subjetividad del trabajo de los poetas anteriores, en tanto intenta producir una visión original que lo posicione para la posteridad. Un poeta fuerte, según Bloom, es el que logra superar la ansiedad de escribir a partir del trabajo de los antecesores y a la vez a construir una visión original. Para esto el poeta debe enfrentar a los antecesores en términos quasi-edípicos y así matar al padre digiriendo y sublimando su legado.

cambio radical de paradigma. Esta característica se evidencia especialmente en el ámbito del género. La mayoría de los protagonistas de la segunda generación del corpus se resisten a continuar modelos de masculinidad tradicionales representados por sus padres y/o figuras de autoridad y se evaden, por lo general, en la figura mediatizada, rockera, maldita, hasta glamorosa del rebelde sin causa, para así evitar el esfuerzo de repensar su masculinidad en relación con una feminidad que, en la segunda mitad del siglo XX, sí está haciendo el trabajo colectivo de repensar lo femenino.

No es casualidad que el ámbito más problemático de la experiencia masculina que representan las obras es el de la afectividad, dado que sus protagonistas de no han sido socializados dentro de los lenguajes del amor y el afecto. Así, para no ser heridos estos se refugian en el individualismo y la desafección.⁶ A pesar de esto, no se identifica en las obras el deseo de repensar la afectividad, ya que un cambio social y político en este ámbito implicaría la demanda colectiva y la socialización de un dolor que la cultura patriarcal sistemáticamente esconde y transforma en violencia que, como ya se planteó arriba, en el caso de nuestros personajes se interioriza. Es así como Guillermo de *Educación a los topos* se representa como un hombre incapaz de organizar el funeral de su madre o llorar con sus hermanos. Otro ejemplo, es el de Lucas García, uno de los ocho protagonistas hombres de *Por favor, rebobinar* quien en lugar de nombrar su dolor se pierde en las anfetaminas y las películas y confunde realidad con ficción, hasta del punto de resolver su conflicto edípico incendiando su casa con su padre adentro. El narrador de *Formas de volver a casa* también sintomatiza el dolor que le causa su incapacidad para comunicar lo que siente mediante comportamientos voyeristas y obsesivos como, por ejemplo, sentarse a espiar la casa de la que cree ser una mujer de su pasado o evitar comunicarse con su expareja incluso después de un evento extremo como un terremoto.

Antes de cerrar el análisis en torno a las mutaciones del romance familiar de Marcuse quisiera hacer un comentario acerca de la negatividad a partir de la cual construye su relación con los medios. En los universos de las novelas los medios de comunicación y la industria de la cultura son un arma de doble filo, que en la medida en que aliena también otorga referentes contra los cuales evaluar los modelos de hombría de la generación anterior. En el caso de Fuguet, Agustín, Bayly, Malca, Pacheco, Zapata y Zambra los medios y en especial el cine y la música juegan un papel fundamental en mostrarles a los jóvenes que sus sentimientos de alienación

6 bell hooks en su estudio *The Will to Change: Men, Masculinity and Love* establece que una de las demandas fundamentales de toda mujer (heterosexual, gay, bisexual o célibe) es el amor de los hombres en su vida (padres, abuelos, hermanos o parejas) y que éste es precisamente uno de los ámbitos para el cual el patriarcado no prepara al hombre. De ahí la importancia de abrir preguntas en torno al amor y la masculinidad.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

no les son únicos y que existen otras formas de ser hombre, más allá de las que proponen sus contextos inmediatos.

Lo que en las novelas equivale a la madurez y supervivencia es el resultado de aquella negociación que en el mundo marcusiano no es posible. Puede parecer imposible despertar de la “anestesia” inducida por las industrias de la evasión que contribuyen a la producción de una nueva forma de represión más eficiente —“super represión”—, pero éstas tienen también el potencial de producir espacios de inscripción (74). El cine y la música incitan a imaginar mundos distintos, y dentro del contexto latinoamericano sirven como contrapunto a realidades contextuales represivas. Hollywood ha promovido la migración hacia Estados Unidos, entre otras cosas porque como dice el cronista y novelista chileno Pedro Lemebel en su *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*: “En Nueva York los maricas se besan en la calle” (39). En esta misma línea se expresa Alejandro Paz, uno de los pocos amigos de Matías Vicuña en *Mala onda*, cuando se refiere a la versión de Estados Unidos a las que ha tenido acceso en las películas: “¡Esa es vida, pendejo, no esto! Un día en Manhattan equivale a seis meses en Santiago. Regresar a Chile, loco, a este puterío rasca, bomb con los milicos por todos lados y la repre, las mentes chatas, es más que heavy. Es hard core” (58). Para Paz, los mundos representados en las películas, las revistas y los discos norteamericanos contrastan con la realidad nacional donde el destino de su generación ya está decidido por la minoría en el poder: “¡Pensar qué huevón! Es por gente como tú que estamos como estamos. Gracias a ti, yo estoy aquí preso, pasándome películas de virarme, de irme alguna vez. “Tú crees Matías que es muy rico sentir que no tienes un país, que tu futuro se ve cero, así en la más punk” (59).

El retorno de la democracia en países como Chile se ve acompañado de una apertura mediática que se traduce en euforia, energía creativa y, al mismo tiempo, vértigo y ansiedad en la generación más joven. Así se identifica en las novelas herederas el impacto de la cultura globalizada y la publicidad en la superación de los modelos de género que —sobre todo en los países en transición democrática— se esfuerza por olvidar. El patriarca dictatorial, el guerrillero idealista pero violento y el cómplice silencioso son construcciones de masculinidad que a partir de los noventa carecen de legitimidad formativa, sin embargo, el costo de su caducidad se traduce en una sensación de desarraigo que deja a los protagonistas de estas novelas a la deriva y sin modelos convincentes para aprender a ser adultos, padres y compañeros. Si a esto se le suma la inserción —no ausente de problemas y dificultades— de la mujer en las esferas laborales y políticas, las transformaciones en la configuración de las masculinidades, se hace evidente ya que al menos la mitad de la población exige redefinir los roles de género en términos públicos y privados. Si bien los modelos autoritarios afirmados por la dictadura comienzan a fisurarse, éstos siguen presentes y compiten con aquellos modelos emergentes que la apertura del país a otras narrativas de género ha posibilitado.

La adolescencia y la hombría hacia el siglo XXI

Todos los textos del corpus propuesto, con la excepción de *El final de la calle* de Oscar Malca y *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata, presentan jóvenes que gozan del privilegio de no tener que trabajar, o bien lo hacen de forma laxa o poco demandante. La diferencia con los textos Malca y Zapata radica en que la marginalidad social de sus personajes los empuja al mundo del trabajo criminal o marginal. Así Adonis García se prostituye y M de *El final de la calle* es un joven que se la pasa haciendo filas para presentar currículums o actividades delictuales de poca monta. Este no es el caso del resto de las novelas cuyas temáticas tienden a ser más bien “clases medias” o en algunos casos representaciones del mundo del privilegio y donde el trabajo no define la vida de los personajes. Esta característica coincide con la exigencia del género formativo de ubicar al joven en un momento de transición y preparación para la vida burguesa. Es curioso entonces que en las novelas *Educación a los Topos*, *Por favor, rebobinar* y *Formas de volver a casa*, se representen personajes que aun cuando no están firmemente atados a las líneas de trabajo, no son en rigor adolescentes. El narrador de *Formas de volver a casa* grafica esta condición con claridad cuando describe su trabajo, el que no dista en mayor medida del de un estudiante: “Ensayaba una vida plácida y digna: pasaba las tardes leyendo novelas o mirando la tele durante horas, fumando tabaco o marihuana, bebiendo cervezas o vino barato, escuchando música o escuchando nada” (87-88).

Llama atención que estos textos presenten un desplazamiento de las problemáticas propias de los procesos formativos hacia la adultez y resulta sumamente productivo pensar este movimiento con relación a una crisis de masculinidad. El sociólogo Michael Kimmel describe un período que considera nuevo en el camino de los hombres a la adultez y que se encuentra íntimamente relacionado con los medios de comunicación y la naturaleza del mercado laboral en el cambio de siglo. Según Kimmel se ha abierto un espacio que denomina *Guyland* que cubre el período entre aproximadamente los dieciséis y los treinta años de los hombres (5). *Guy* significa en su lectura estirar los privilegios del estilo de vida universitario hacia los años en que las generaciones anteriores forjaban los cimientos para una estabilidad laboral y afectiva (8). Según Kimmel son grandes consumidores, dedican horas de televisión, a producciones cinematográficas e incluso son el mercado objetivo de gran parte de la industria deportiva y automovilística estadounidense. En definitiva, mantienen hábitos de consumo forjados en los años universitarios, pero con el dinero de un trabajo adulto y su capacidad de deuda (9).

El joven descrito por Kimmel tiene mucho en común con los protagonistas de las novelas herederas del corpus, puesto que comparten configuraciones de masculinidad abúlicas e individualistas. El trabajo para los protagonistas de Zambra, Fuguet y Bayly, solo se justifica como medio para sostener prácticas de consumo

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

iniciadas en la adolescencia y que con el poder adquisitivo de la adultez se vuelven aún más prevalentes. Si en la adolescencia los gustos (o las elecciones estéticas) definían como diría Lucas García de *Por favor, rebobinar* “el engranaje moral que uno tiene” (53), en las novelas del corpus, las películas, las canciones y los libros son las referencias a partir de las cuales los narradores construyen a sus personajes. Es así como el contenido de una caja de cartón con los objetos que sobreviven al término de una relación representa el universo referencial del protagonista de *Formas de volver a casa*: “Había dos chalecos, una bufanda, mis películas de Kaurismaki y Wes Anderson, mis discos de Tom Waits y Wu-Tang Clan, además de algunos libros que durante estos meses le presté” (160).

El sociólogo chileno, José Olavarría establece que, en el caso del santiaguino de la postdictadura, la adultez llega con la paternidad, por lo que podríamos deducir que esto no les ocurre a todos los hombres. La paternidad es uno de los miedos no explicitados de los protagonistas del corpus. Para ser padre (o dejar de ser hijo) es necesario haber simbólicamente matado al propio porque, como se planteó arriba, no basta con la evasión mediática o la identificación con figuras masculinas más atractivas que el padre. Nos referimos aquí a los protagonistas de las novelas que debido a su edad ya deberían haber resuelto las interrogantes de la adolescencia y cuya estabilidad podría dar cabida a proyectos de pareja o familiares, no a aquellos personajes que se encuentran en etapas estrictamente adolescentes.

Tener hijos es, por primera vez en la historia, una decisión, y la llegada de un hijo no planificado un evento que tiene el poder de cambiar los planes o las aspiraciones de un individuo educado sobre los cimientos de la clase media. Es por lo tanto posible leer la ausencia de la paternidad (o los proyectos que la involucren) como una omisión consciente o inconsciente que ocurre debido a que los jóvenes y los no tan jóvenes se ven aún a sí mismos como hijos, —y añadimos— como hijos-problema, juniors o “hijitos de papá” que aún siguen culpando a la generación anterior por sus deformaciones. Lucas García de *Por favor, rebobinar* quema su casa con su padre adentro, porque alguna vez vio esa imagen en una película; el narrador de *Formas de volver a casa* revisa su infancia en dictadura para encontrar las claves de un presente personal y nacional marcado por la desafección; Guillermo en *Educación a los topes* comienza a narrar porque no puede dejar de soñar con los relojes que le regaló su padre en vida; Gabriel en *La noche es virgen* no abandona la comodidad de la casa paterna porque le gusta que le laven a mano ajada sus calzoncillos “y te sirvan tres comidas calentitas todos los días” (56); ¿En qué momento deja de tener la culpa la generación que fracasó en sus proyectos familiares y utopías sociales? Si se entiende a la adultez como una etapa o momento en que se asume la responsabilidad de trascender lo individual hacia lo colectivo —o el descubrimiento y diálogo con el otro, fuera del ensimismamiento—, este es precisamente el paso que los jóvenes representados en las novelas del cambio de siglo aquí estudiadas aún no han hecho. No me refiero a que se expresen compromisos con proyectos

de transformación social, sino que las subjetividades representadas se pongan en relación con las de una comunidad que comparte la experiencia citadina finisecular caracterizada en un comienzo como entrópica. No se presentan en estas novelas alternativas a la inserción social burguesa ya que eso significaría la configuración de un espacio utópico. Tampoco se identifican manifestaciones contraculturales o alternativas que otorguen espacios a nuevas configuraciones de masculinidad y lo si hay es desesperanza, soledad, cinismo y aislamiento.

El proceso formativo se representa en las novelas del corpus (a excepción de *La tumba*) como un proceso de supervivencia. Es decir, convertirse en un adulto funcional y así aprender a negociar los deseos e ideales personales con relación a las instituciones y no morir como en la novela de Agustín en busca de la pureza. En las novelas fundadoras lo que sacrifica a cambio de la inserción es el amor; es así como Carlitos de *Las batallas en el desierto* renuncia al recuerdo del amor a cambio de un lugar en la emergente burguesía empresarial o Alberto, el poeta de *La ciudad y los perros*, se aleja de la complicidad con el mundo femenino para demarcar las jerarquías sociales y de género sobre las cuales se construye la masculinidad burguesa. Sin embargo, en las novelas herederas el amor es incluso más elusivo. Guillermo, el protagonista de *Educación a los topos*, no es capaz de expresar amor filial o amor de pareja y representa el emparejamiento amoroso de sus padres como el gran error de su madre y el origen de una tragedia familiar: la de la subyugación de un grupo humano a los caprichos de un patriarca. En esta misma línea la narrativa de Fuguet y Zambra presenta personajes que renuncian a la vida amorosa, puesto que no tienen los recursos emocionales como para sostenerla. En el caso de estos autores la música, las películas y los libros serán los repositorios a la vez que los codificadores de una vida emocional alejada de la interacción humana.

Se sobrevive solo si se aprende a despreciar al padre sin matarlo y escabullendo las relaciones profundas y/o comprometidas. En esta línea, Gabriel de *La noche es virgen*, representa una actualización patriarcal y clasista de los modelos burgueses miraflores dentro del universo gay ya que el dinero y la clase social siguen siendo el sustento identitario de un hombre que tuerce el plan vital reservado para su clase al hacerse figura de televisión. Sus transgresiones son privadas y se realizan dentro de un circuito bohemio y nocturno que no desestabilizan el orden. El fuerte consumo de cocaína y las noches acompañado de chicos o chicas, no se constituyen como amenazas al orden ni tampoco como experiencias que sensibilicen al narrador frente a realidades distintas a la propia, sino que funcionan, a la luz de la elaboración de Marcuse, como formas de canalizar una energía que ubicada en un nivel público podría ser potencialmente disruptiva o abrir nuevos espacios de inscripción identitaria. Gabriel observa con distancia e incluso indiferencia como Mariano, el rockero que es objeto de su deseo, se degrada persiguiendo el sueño de ser artista, pues este es dentro de su visión de mundo, inalcanzable para sujetos sin contactos y dinero.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

M de *El final de la calle*, profundiza y complica la distancia emocional al representarla como falta de empatía. La empatía vulnerabiliza al joven que solo ve una salida dentro del ámbito de la criminalidad, así intoxicarse hasta perder la empatía es una forma de no morir. Las escenas más violentas de la novela se relacionan con situaciones de abuso que involucran mujeres y niños pobres en las cuales la posibilidad de empatía se reprime mediante la expresión de crueldad gratuita. En este caso la desafección se expresa mediante la respuesta emocional permitida a los hombres y la represión de cualquier emoción que dé cuenta de la vulnerabilidad del sujeto joven y pobre para el cual no hay un lugar en el mundo.

La desafección, la pasividad, la falta de empatía son todos estados emocionales funcionales al estatus que en términos sociales, económicos y también sirve a la inmovilidad de las construcciones de género que las sostienen. Finalmente son estas emociones las que periten a los protagonistas de estas novelas situarse al margen de la historia como un testigo de un accidente automovilístico que en lugar de llamar a la ambulancia se compra una botella de alcohol para pasar el mal rato. El proceso de-formativo convierte así al joven en cómplice de lo que juzga o le incomoda de la generación anterior. El narrador de *Formas de volver a casa* representa así ya entrado el siglo XXI a un joven ya en sus treinta que como un hijo incomodo de la dictadura que, en lugar de elaborar una memoria sobre las formas y las consecuencias del trauma ocasionado por la violencia de Estado sobre sus padres y su infancia, se queda inmóvil en el círculo retórico de culpar a la generación anterior por su complicidad con el modelo heredado de la dictadura y no hacer el trabajo aún más incómodo de revisar su propia complicidad con el *statu quo*.

Conclusiones

Las novelas abordadas en este estudio dan cuenta de un proceso de modernización desigual y del impacto de los flujos globales de capital, información y personas en las megalópolis latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. El espacio ciudadano se levanta en el corpus como telón de fondo de los ritos iniciáticos que, si bien en la novela fundadora figuran la inserción en lo social, en la heredera ya no ofrece garantías para la reproducción del mundo que se hereda o bien la construcción de una narrativa que aspire a mejorar las condiciones de vida. El joven aprende a conformarse con sobrevivir negociando con figuras masculinas que se sienten caducas o carentes de autoridad moral. El padre de familia, el profesor, el sacerdote, el militar son todas figuras que van dejando de ser el blanco de la rebeldía propia de la juventud y así la ley del padre se vuelve más abstracta pero no menos presente. El asumir las estructuras sociales como inamovibles sería dentro del análisis de Marcuse expresión de alienación y consecuencia de la forma en que la cultura de masas interpela a la subjetividad adolescente. Sin embargo, esta discu-

sión matiza el impacto de la industria cultural de cuño norteamericana al ponerla en relación con la representación de masculinidades que exceden o desafían los códigos locales de hombría.

El cine y la música ofrecen, a los protagonistas del corpus, referentes que permiten comparar las realidades locales con los mundos que se perciben como más libres y codificar la energía adolescente y su erotismo mediante la expresión de estilos, moda y consumos mediatizados. Adonis García puede escenificar una forma de masculinidad coherente con su deseo gracias al atractivo universal que ejercen los actores y los personajes de Hollywood. De la misma manera, Gabriel de *La noche es virgen* puede esconder su homosexualidad detrás de anteojos Armani y un trabajo en televisión que lo define como artista, aun cuando esto signifique solo exposición mediática, y no una expresión creativa. Lucas García de *Por favor, rebobinar* consume tantas películas y drogas que confunde la frontera entre la realidad y la ficción, en tanto que el narrador de *Formas de volver a casa* se encierra en su departamento de soltero a fumar marihuana, con discos películas y libros. La ansiedad de influencia desaparece en el ensimismamiento y los nuevos modelos de ser hombre no logran desafiar y menos reemplazar a los anteriores. Consecuentemente, en todas las novelas del corpus la hombría sigue siendo un signo vacío a la espera de ser resignificada más allá de la tradición. El aporte de estas literaturas en términos de género es el de hacer visible una masculinidad en crisis que aun no ha realizado el esfuerzo político de repensarse a partir de la vulnerabilidad. La lección hipocresía tan visible en novelas fundadoras adquiere en la heredera una dosis de cinismo y escepticismo que representa la de-formación como una adaptación a un mundo que, a pesar de que se rechaza, se asume como inamovible.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Obras citadas

- Agustín, José. *La tumba*. Ediciones Mester, 1964.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición*. Editorial Beatriz Viterbo, 2000.
- Bayly, Jaime. *La noche es virgen*. Anagrama, 1997.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press, Second Edition, 1997.
- Connell, R.W. *Masculinities*. University of California Press, 2005.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana, 2000.
- Fadanelli, Guillermo. *Educación a los topos*. Anagrama, 2006.
- Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Editorial Planeta, 1991.
- _____. *Por favor rebobinar*. Rev. ed. Suma de Letras, 2003.
- hooks, bell. *The Will to Change: Men, Masculinity and Love*. Washington Square Press, 2004.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.
- Kimmel, Michael. *Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men*. HarperCollins, 2008.
- Lemebel, Pedro. “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”. *A corazón abierto: Geografía Literaria de la homosexualidad en Chile*. Ed. Juan Pablo Sutherland. Editorial Sudamericana, 2002. 35-39
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Lukács, Georg. *Theory of the Novel*. Trad. Anna Bostock. MIT Press, 1971
- Malca, Oscar. *Al final de la calle*. Ediciones El Santo Oficio, 1994.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Bacon Press, 1969.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G.Gili, 1987.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. Ediciones Era, 1995.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Verso, 1987.
- Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*. Harcourt Brace Jovanovich, 1966.
- Nitschack, Horst. “Cidade de Deus de Paulo Lins y La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo: el adolescente como sujeto absoluto”. *Entre la familia, la sociedad y el Estado. Niños y jóvenes en América Latina (siglos XIX- XX)*. Eds. Sandra Carreras and Barbara Potthast. Madrid: Iberoamericana; Vervuert. 205. 311-331.
- Olalquiaga, Celeste. *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. University of Minnesota Press, 1992.
- Olavarría, José. *Y todos querían ser (buenos) padres*. FLACSO-Chile, 2001.
- Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. LOM, 1999.

- Rodríguez Fontela, María. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*. Ediciones Reichenberger, 1996.
- Rojo, Grinor. "La contraBildungsroman de Manuel Rojas". *Las novelas de formación chilenas. Bildungsroman y contrabildungsroman*. Sangría Editora, 2014. 165-266.
- Seidler, Victor J. *Masculinidades: culturas globales y vidas íntimas*. Montesinos, 2006.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*. Suma de Letras, 2000.
- Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Anagrama, 2011.
- Zapata, Luis. *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma*. Editorial Grijalbo, 1979.

Género y poshumanismo en la novela gráfica chilena y argentina

Joanna Page
Universidad de Cambridge
jep29@cam.ac.uk

Si en muchos casos los medios nos ofrecen representaciones de género cada vez más heterogéneas, es notable que las historietas, en su mayoría, siguen recurriendo a los clichés de mujeres voluptuosas medio desnudas y superhéroes exageradamente musculosos. La tendencia de crear imágenes al borde de la pornografía muchas veces se explica sosteniendo que los lectores de historietas han sido mayormente adolescentes masculinos. Sin embargo, es evidente que la ola reciente de novelas gráficas en Europa, Norteamérica y América Latina se dirigen a un público adulto más amplio. A su vez, la explicación es insuficiente porque no logra captar porqué estos textos producen representaciones hiperbólicas del género y de la sexualidad que enfatizan los aspectos biológicos del género, y que corren el riesgo de parecer anticuadas o retrógradas en una época en que el género comienza a entenderse más como una construcción cultural y social.

En este artículo voy a analizar el tratamiento del género y de la sexualidad en algunos ejemplos de la novela gráfica reciente en Chile y Argentina. Voy a proponer como hipótesis que la representación aparentemente estereotipada o convencional del género –y de la masculinidad en particular– juega un rol importante en el desarrollo en estos textos de una crítica de la modernidad. Esta crítica se construye a base de la importancia de la materialidad y de la corporización en un mundo poshumano. El énfasis que ponen sobre la materialidad del cuerpo también responde al llamado de R. W. Connell a reafirmar el rol protagónico de los cuerpos en los procesos sociales, en un contexto en que muchas veces se borran de la teoría social. También, como voy a plantear, provee la base de una nueva ética en el contexto poshumano.

Una mirada crítica hacia la modernidad y la dominación humanista de la naturaleza atraviesa la obra de Diego Agrimbau. Sus novelas gráficas denuncian la creencia arrogante en la inevitabilidad del progreso humano y develan el costo de una modernidad explotadora y desigual. En *Planeta Extra* de Diego Agrimbau y Gabriel Ippóliti, la representación de la masculinidad en el texto se encuentra en una relación de oposición con nociones del progreso capitalista. En general, los valores y las características del hombre de familia tradicional se muestran incompatibles con la modernización. El retrato algo cariñoso de cierta versión de la masculinidad se convierte en un eje central de la crítica que el texto hace de la modernidad occiden-

tal. También traza un retorno nostálgico a lo nacional y lo popular frente al rápido cambio social y tecnológico.

En *Planeta Extra*, así como en muchas de las obras de Agrimbau, la modernidad tecnológica y la explotación del medio ambiente han producido una destrucción ecológica generalizada y una falta cada vez mayor de justicia social. La superpoblación, la contaminación, la corrupción y los delitos que destacan en muchos centros urbanos del Tercer Mundo se han extendido en *Planeta Extra* hasta cubrir el planeta entero. Habiendo saqueado todos los recursos naturales del mundo, los que tienen el dinero necesario han abandonado la Tierra para vivir en un planeta con una mejor calidad de vida, una luna que se encuentra en el lado oculto de Júpiter. El texto presenta el tema de la desigualdad de una manera lúdica, al introducir vehículos voladores, viajes espaciales y animales virtuales en una ciudad que obviamente se ha quedado atrás en la carrera tecnológica (A, B). La ciudad futurista que vemos también incluye los camiones desvencijados de mudanzas, las autopistas congestionadas y las manifestaciones omnipresentes que componen el paisaje urbano del Buenos Aires contemporáneo. Como dice Agrimbau, se trata de una “ciencia ficción de barrio” (Abella). Uno de los logros de *Planeta Extra* es la construcción de una ciencia ficción en clave vernácula, claramente arraigada en la imaginación popular y en las tradiciones y espacios domésticos de un típico barrio obrero de Buenos Aires.



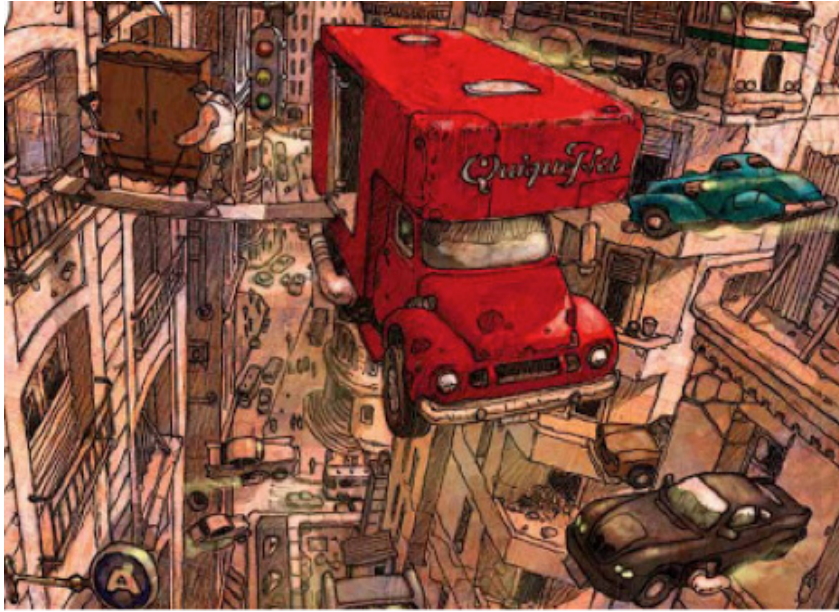
A. *Planeta Extra* (Diego Agrimbau and Gabriel Ippóliti, Argentina, 2009)

La historia de *Planeta Extra* gira en torno a un conflicto familiar desatado por una hija decidida a dejar atrás la Tierra para buscar una vida mejor en Luna Europa (el nuevo planeta) mientras que a su padre, a quien no le interesa el avance social y material, le horroriza la idea de la división de la unidad familiar. Como explica Agrimbau, esta historia del intento desesperado de fuga, y de la lucha por conseguir

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

el dinero y los permisos necesarios, está basada en las migraciones hacia Europa que produjo la crisis argentina del 2001 (Abella).



B. *Planeta Extra* (Diego Agrimbau and Gabriel Ippóliti, Argentina, 2009)

El texto entabla un diálogo consciente con el sainete criollo, un género que tuvo gran éxito comercial en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX (Valenzuela). Estas pequeñas obras de teatro, que creaban personajes típicamente idiosincrásicos dentro de un marco costumbrista, echaban una mirada tragicómica o satírica sobre la vida cotidiana en Buenos Aires durante la ola de inmigración del fin de siglo. Muchas veces enfocaban los efectos de la urbanización rápida y las tensiones entre tradición y modernidad, valores familiares conservadores e individualismo liberal. De hecho, *Planeta Extra* se nutre constantemente de formas y técnicas teatrales al poner el énfasis sobre la caracterización, al crear una continuidad inusual de acción, y al eliminar casi por completo las leyendas típicas de las historietas, limitándose de esta manera a contar la historia a través de gestos y globos de diálogo. La página final hasta se parece a una ovación final de teatro, al dibujar a los personajes como si estuvieran a punto de saludar ante el público (C).

Los sainetes originales, como señala Oscar Pellettieri en *El sainete y el grotesco criollo*, eran obras notablemente machistas y misóginas que presentaban de manera afectuosa a los maridos que golpeaban a sus mujeres inconstantes e infieles. En cambio, *Planeta Extra* representa al padre de familia como un inútil encantador y demasiado sentimental. Su preocupación por retener a la familia alrededor suyo lo conduce a cometer una serie de torpezas que terminan por llevar a la familia a la bancarrota. Cuando los echan de la casa, su respuesta es emborracharse.



C. *Planeta Extra* (Diego Agrimbau and Gabriel Ippóliti, Argentina, 2009)

Parece haber dos modelos de ser macho en este mundo futurista (D). El primero está representado por el protagonista y su cuñado, que están preparados para cualquier tipo de trabajo manual, tienen pocas expectativas en la vida y tampoco tienen ambiciones en cuanto a ella, no tienen buen ojo para los negocios y se aferran a la familia nuclear tradicional. El otro modelo es ejemplificado por Pilo Artusi, el abogado poco confiable que engaña a su mujer, tiene los ojos puestos en el avance social, es especialista en llenarse los bolsillos con las ganancias de negocios sospechosos y no duda en chantejar a la gente de vez en cuando si eso lo ayuda a salir adelante. Lo que queda claro es que los valores del hombre de familia tradicional son incompatibles con los valores del progreso capitalista. Están anclados, en cambio, en lo nacional y lo popular, ambos amenazados por la modernización global.

Podríamos entender la afinidad de *Planeta Extra* con el teatro criollo como parte de una aproximación más amplia al pensamiento popular examinado en la obra del antropólogo y filósofo argentino Rodolfo Kusch. *Planeta Extra* resalta el contraste entre *ser alguien* y *estar nomás* que para Kusch divide el pensamiento occidental y el pensamiento indígena latinoamericano, varios aspectos que también estaban presentes en el pensamiento popular de la clase obrera y la clase media baja en Buenos Aires. *Ser alguien* está vinculado con la idea occidental y capitalista de tener éxito y tener influencia sobre el mundo de alguien, mientras que *estar nomás* es la negación de ese pensamiento y el deseo simplemente de existir en un lugar, sin luchar por imponerse sobre el mundo o participar en la empresa colonialista-capitalista del Occidente. Para Kusch, “El mercader y el ser se hallan íntimamente ligados”

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

(Kusch 109), porque “ser” en este sentido significa entrar en el mercado capitalista. Esta división entre el ser y el estar se dramatizan en el conflicto central de *Planeta Extra*. Brenda, la hija, y su novio Pilo se desesperan por “irse para arriba”, de manera literal en este caso, en una nave espacial a otro planeta donde esperan disfrutar de una situación financiera mejor y más comodidades materiales. Por otro lado, al padre y al tío de ella no les interesa el avance social o económico: prefieren subsistir en los márgenes de un imperio humano cada vez más extendido. De esta manera, *Planeta Extra* narra la desconexión de los sectores populares de la empresa colonial-capitalista.



D. *Planeta Extra* (Diego Agrimbau and Gabriel Ippóliti, Argentina, 2009)

Como explica Kusch, el *ser* se asocia con valores de “poseer” y “dominar”; en las palabras de Walter Mignolo, *estar* significa, en cambio:

Una negación de los proyectos imperialistas y colonialistas de la modernidad para transformar el mundo en “ser alguien” ser próspero, desarrollado, civilizado como la única manera de concebir la vida y vivir la vida. La idea de “éxito” de “progreso y desarrollo”, son todas construcciones ideológicas formadas por sujetos para quienes la vida se guía por la voluntad de poder y control (xxx).¹

1 “a negation of imperial and colonial designs of modernity to transform the world into ‘being some one’ being successful, being developed, being civilized as the only way to conceive life and to live life.

En el fondo, se trata aquí de distintas concepciones de la agencia humana con respecto al mundo. *Planeta Extra*, como varias de las obras de Agrimbau, es poshumanista en el sentido en que desmantela algunas de las suposiciones y aspiraciones que respaldan las narrativas humanistas de la civilización y la modernidad, sobre todo las que tienen que ver con la dominación humana de la naturaleza. Pero al recurrir a la tradición, al pensamiento y al arte popular como antídotos, termina reafirmando la centralidad de la agencia humana, así como los valores de libertad y realización individual, más algunas nociones de derechos y dignidades relacionadas al humanismo. Los personajes masculinos son los que más claramente encarnan el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, lo nacional y lo popular por un lado y lo global y lo tecnológicamente avanzado por el otro, y que tienen que negociar el camino en un mundo para el cual no siempre se encuentran bien equipados. Pero son estos personajes los que también conllevan la crítica que hace Agrimbau a la modernidad occidental como una práctica de la dominación.

En *Angela Della Morte* de Salvador Sanz, encontramos un acercamiento muy distinto al tema del poshumanismo. La obra combina la ciencia ficción y el horror con el fin de narrar sueños delirantes de la perfección humana que solo conducen a la monstruosidad y la violencia. Expone el lado oscuro de la versión posbiológica del poshumanismo, quizás más conocida como el transhumanismo, y difundida por científicos especulativos como Hans Moravec, Raymond Kurzweil y Frank Tipler. Los textos de Sanz construyen una crítica de un poshumanismo que deja atrás el cuerpo humano, y de una visión descorporizada de la cibercultura. El género juega un rol importante en el énfasis que pone sobre la corporización y la materialidad.

La predicción de los transhumanistas acerca de la posibilidad futura de liberar la conciencia humana del cuerpo que la alberga está basada en un dualismo cartesiano entre mente y cuerpo, en que la actividad mental predomina por sobre la experiencia encarnada. Esta visión entra en conflicto directo con las versiones más críticas del poshumanismo desarrolladas por Rosi Braidotti, N. Katherine Hayles, Karen Barad, Neil Badmington y Bruce Clarke. Estos teóricos, en cambio, se asocian más a “la tesis de la mente extendida” al aproximarse al cuerpo como parte indivisible de nuestra percepción y a la mente como producto de múltiples interacciones con nuestro entorno.

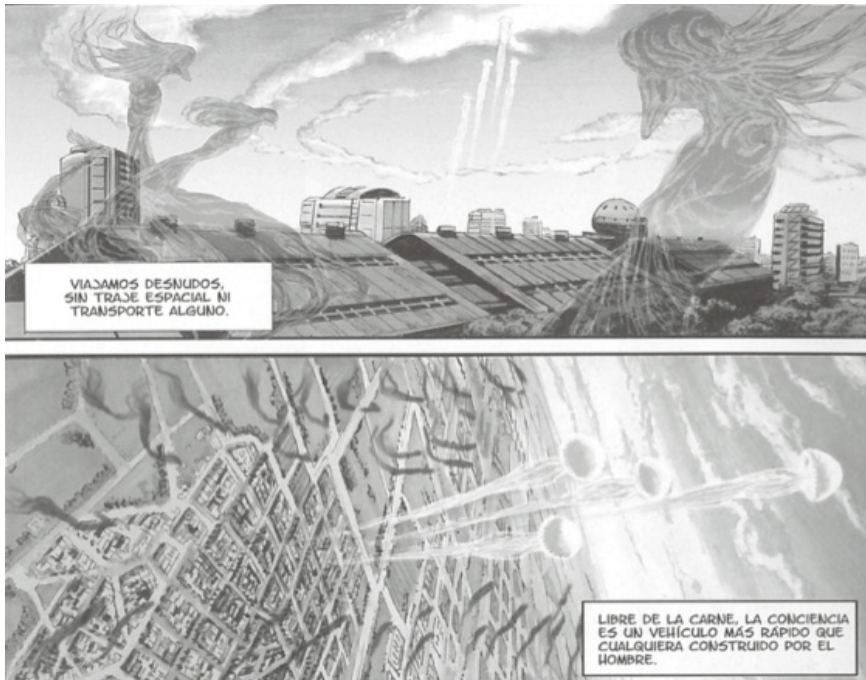
Angela Della Morte nos ofrece un abordaje crítico al sueño transhumanista de la conciencia desmaterializada. Para Sanz, este camino a la supuesta perfección humana abre la puerta a un sinfín de maldades. De epígrafe, para el primer volumen, pone una cita muy apropiada de Descartes: “Es evidente que yo, mi alma, por la cual soy lo que soy, es completa y verdaderamente distinta de mi cuerpo, y puede ser o existir sin él” (23). En el mundo creado por Sanz, una conciencia humana

The idea of ‘success’ of ‘progress and development’ are all ideological constructs by subjects for whom life is guided by the will to power and control”.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

sobrevive la muerte del cuerpo por 35 minutos. Tiene que buscarse otro cuerpo donde alojarse, y si no lo encuentra, deja de existir. El alma, una vez liberada del cuerpo, puede volar por el aire “como una nube desprovista de materia” hasta que encuentre “un desalmado” un cuerpo sin alma que yace abandonado como un traje, esperando que otra alma le recoja (E). Hasta ahora, todo muy cartesiano.



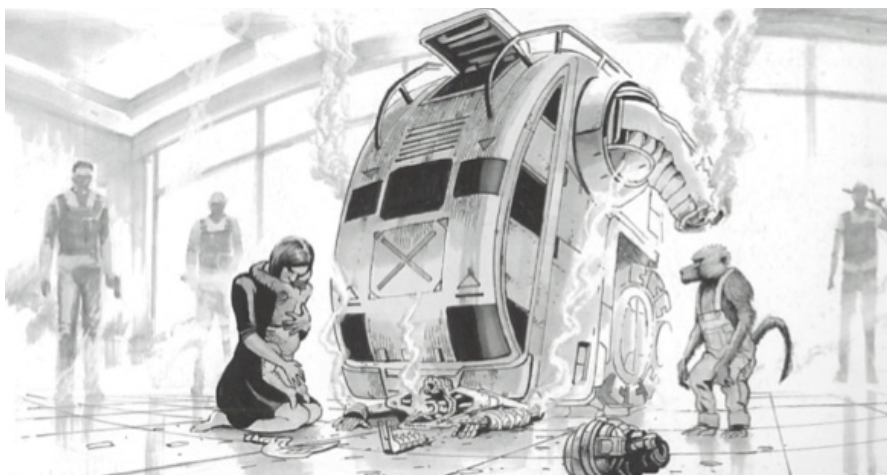
E. Salvador Sanz, *Angela Della Morte* vol. 2 (Argentina, 2011)

Pero la mayor parte de la narrativa de *Angela Della Morte* se empeña en desarmar esas premisas y en reforzar la importancia de la corporización material en la experiencia humana (y animal). Angela y los demás personajes nunca logran adaptarse a su forma de vida nómada de trueque de cuerpos, y lloran la pérdida de sus cuerpos originales. Experimentan una inadaptación constante que se multiplica si el nuevo cuerpo es de otro género. Hasta las experiencias más cotidianas, como optar por un baño público en vez de otro, conducen a una sensación de estar desfasado o desconectado de su propio cuerpo. Si Sanz parece contemplar la posibilidad de una conciencia posbiológica, al mismo tiempo señala hasta qué punto la identidad humana está intrínsecamente atada a la experiencia corpórea y no puede separarse de ella. Al final, el escenario poshumano de *Angela Della Morte* solo nos recuerda, de modo conmovedor, que –en las palabras de Hayles– “el ser humano es antes de todo un ser corporal” (283).²

² “human being is first of all embodied being”.



F. *Angela Della Morte*, vol. 2 (Salvador Sanz, Argentina, 2011)



G. *Angela Della Morte*, vol. 2 (Salvador Sanz, Argentina, 2011)

Las viñetas finamente dibujadas de Sanz, en que la acción violenta predomina por sobre el diálogo y el pensamiento, enfatizan la vulnerabilidad del cuerpo humano en un mundo de máquinas acorazadas de acero (F). *Angela Della Morte* termina con una imagen de Angela que abraza a su hijo, sabiendo perfectamente que este acto bien podría conducirla a la muerte, porque el niño es portador de una forma contagiosa del mal (G). Pero es incapaz de no responder a la aflicción

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

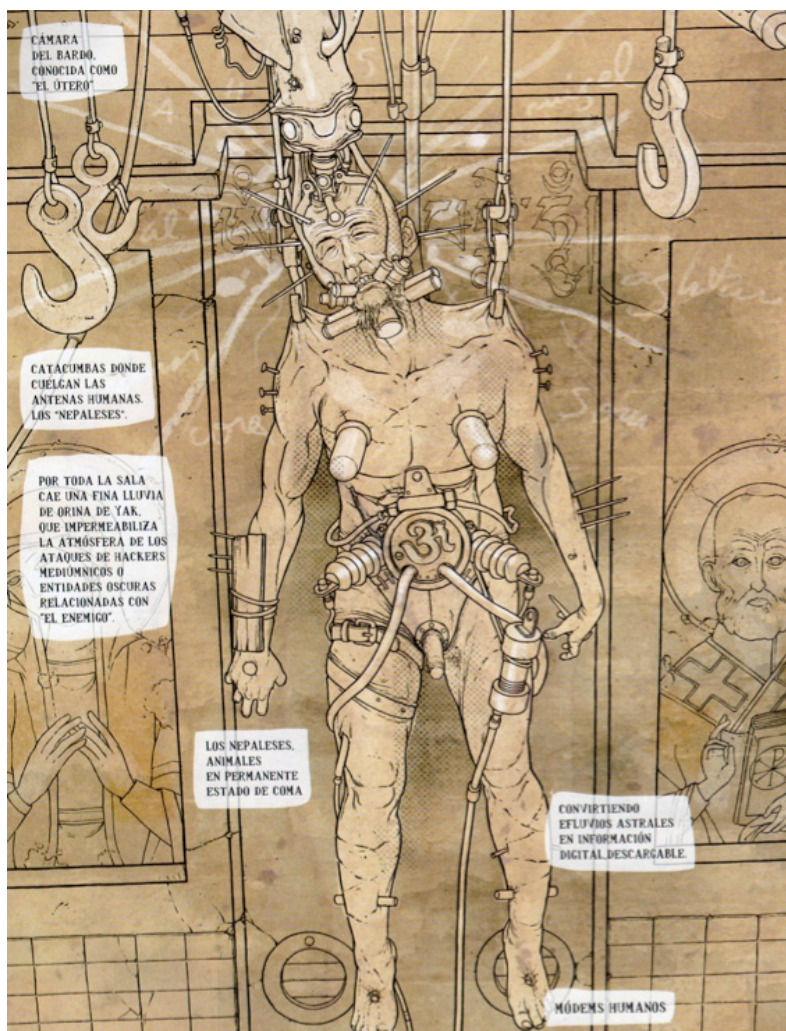
del bebé, que clama por los brazos de su mamá. La historia termina, entonces, con una reafirmación de la importancia del tacto y de lo corpóreo, y con un reconocimiento de las raíces biológicas de la experiencia humana. Podríamos ver la reintroducción de lo biológico como un acto retrógrado en el contexto en que el género ya se entiende como una construcción social. Pero aquí expone los peligros de una versión del poshumanismo que intenta dejar atrás la biología y, al mismo tiempo, se olvida de la ética y de la misericordia. Logra además reinsertar las prácticas del cuerpo en las teorías sociales y de género de las cuales, como sostiene Connell, muchas veces son extraídas, lo que hace más fácil tratarlas como objetos discursivos o simbólicos.

En dos ejemplos excelentes de la novela gráfica contemporánea en Chile –*Policía del Karma* y *E-Dem: La conspiración de la vida eterna. Desarraigo*– encontramos una profundización en temas de género, y sobre todo en la masculinidad, como parte de una investigación más general de la corporización en una época poshumana. Estos textos llaman la atención sobre cómo los cuerpos se convierten en escenarios tanto de la explotación como de un nuevo giro ético.

Policía del Karma, de Jorge Baradit y Martín Cáceres, combina elementos de las variantes ciberpunk y steampunk de la ciencia ficción. Sus tecnologías recuerdan una época industrial y evocan la maquinaria de una fábrica de la era soviética. No hay nada digital en *Policía del Karma*: todo es dolorosamente corpóreo, y los enganches humano-máquina tantas veces imaginados en ficciones futuristas están retratados aquí de manera grotescamente literal, con cables y enchufes metidos a presión en cada orificio. Incluso los modos virtuales o supernaturales de conexión transindividual se vuelven totalmente materiales; se miden y se controlan las esencias y los flujos espirituales como si fueran sustancias químicas o cargas eléctricas. Cada sector de la sociedad en *Policía del Karma* juega un rol único en exprimir y procesar distintas fuentes de energía e información. Los “nepaleses”, por ejemplo, se mantienen en un estado permanente de coma y funcionan como “módems humanos”, “convirtiendo efluvios astrales en información digital descargable”.

Policía del Karma desacredita por completo el mito de una existencia virtual y descorporizada en el ciberespacio donde los humanos-cyborg gozarían de poderes aumentados. La tecnología de época industrial representada aquí resalta la vulnerabilidad del cuerpo humano al dolor: cada contacto entre cuerpo y máquina es insoportable. No se trata de una representación típica del ciberespacio en que la robótica reemplaza la labor humana y la existencia virtual parece prescindir de las necesidades y limitaciones biológicas. Aquí, los humanos están enredados de manera física en el sistema, en que actúan como dientes, módems o conductos. La intrusión brutal de las máquinas en los cuerpos humanos se ven claramente en los dibujos de orificios violados y con pieles estiradas a través de ganchos de carnicero (H). El uso de un efecto de aguada hace posible una complejidad de dibujo raras veces vista en las historietas, al evitar la simplificación de los objetos y el refuerzo

de las líneas divisorias entre ellos producidos por un uso más convencional de color en bloque. Las aguadas, por lo general de color sepia o de un azul frío y metálico, intensifican la austeridad de este mundo. También dejan libre al dibujante para que pueda crear un trazado muy fino de líneas. Esta técnica hace resaltar todos los cables, las conexiones, los enchufes y las tomas de corriente en este mundo steampunk de hiperconexión (I).

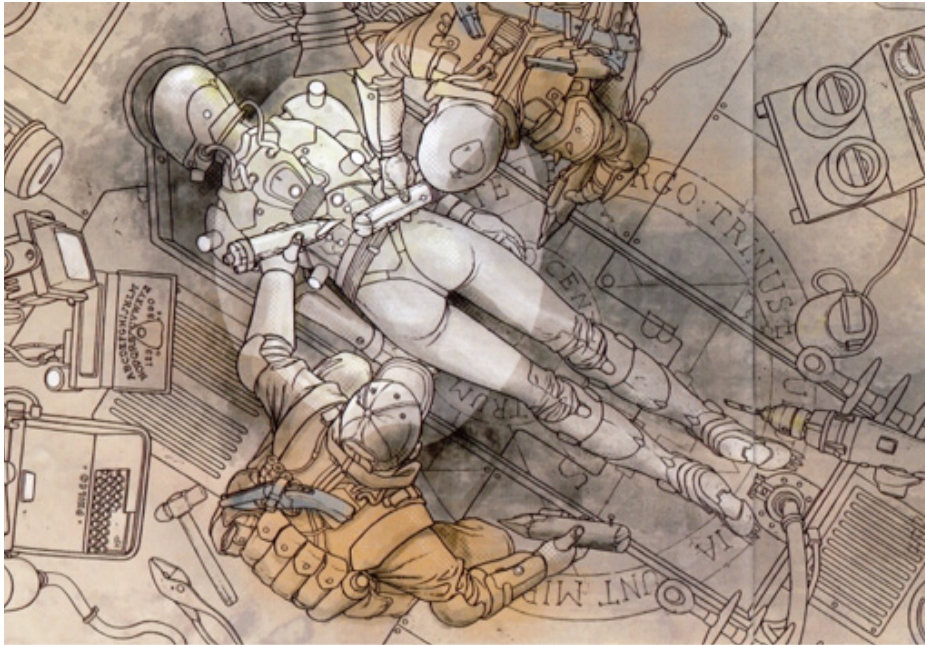


H. *Policía del Karma* (Jorge Baradit y Martín Cáceres, Chile, 2011)

Las múltiples excitaciones, penetraciones y acoplamientos de *Policía del Karma* le dan una marcada carga sexual. Como en muchos textos ciberpunk, los rasgos sexuales y de género son fuertemente acentuados. La representación de género en el ciberpunk ha sido un tema de debate, y varios críticos han arremetido contra su vi-

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura



I. *Policía del Karma* (Jorge Baradit y Martín Cáceres, Chile, 2011)

sión masculina y su perpetuación de estereotipos de género. Para Andrew Ross, el ciberpunk es “un armazón barroca hecho de fantasías de adolescentes masculinos” (145);³ Nicola Nixon sugiere que el mundo alternativo construido en *Neuromancer* de William Gibson “no solo permite la reafirmación del dominio varonil sino también una celebración virtual de una especie de masculinidad primitiva” (204).⁴ Para otros críticos, el género es tratado de una manera mucho más ambigua en el ciberpunk: parece al mismo tiempo reforzar y subvertir los estereotipos (Cavallaro). En su análisis del cine ciberpunk, Samantha Holland señala la raíz del problema: “los cuerpos musculados y hipermasculinos de los *cyborgs* varones pueden leerse o como reafirmaciones directas de la masculinidad hegemónica, o como histéricas compensaciones en exceso por una masculinidad en crisis” (166).⁵

La representación del género en *Policía del Karma* es aún más ambigua. Si todas las relaciones de poder están claramente basadas en la diferencia de género, en algunas de ellas dominan los varones y en otras las mujeres. Los acosadores soldados de la PDK están bajo el mando de seres femeninos llamados “las Muertas”; de manera parecida, son las Orugas, también femeninas, que controlan los Nepaleses

3 “a baroque edifice of adolescent male fantasies”.

4 “allows not only a reassertion of male mastery but a virtual celebration of a kind of primal masculinity”.

5 “the pumped-up hyper-masculine bodies of the male cyborgs can be read either as straight reassertions of hegemonic masculinity, or as hysterical over-compensations for a masculinity in crisis”.

masculinos. Presenciamos una igualdad monstruosa de género en el rapto sistemático del tercer hijo –masculino o femenino– de cada familia, que está puesto al servicio de la sociedad: o desmembrado para formar parte de una máquina industrial, o esclavizado para convertirse en juguete sexual para la élite, o reclutado como soldado de la PDK.

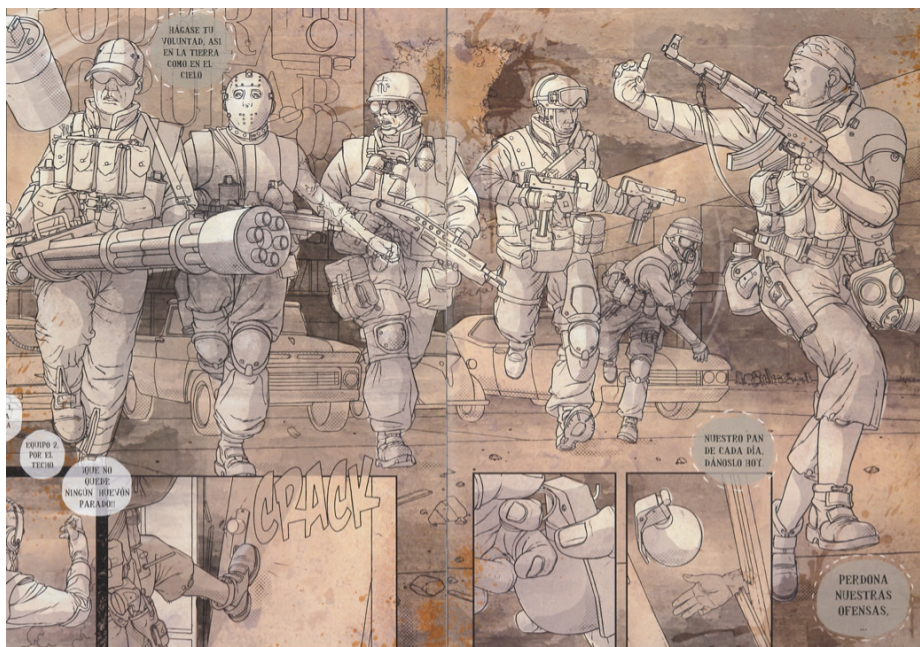
Los críticos que han enfocado el tratamiento del género en el ciberpunk muchas veces se han centrado en la representación del *hacker* varón que se enchufa al ciberespacio, representado como femenino, que se convierte en un espacio de aventura y autosuperación que espera ser dominado por el varón. La dinámica de género en *Policía del Karma* es mucho más ambigua: tanto los cuerpos femeninos como los masculinos son invadidos, y no impera un imaginario heterosexual en cuanto a la operación del ciberespacio. De hecho, los soldados de la PDK son más invadidos que invasores, enchufados a un “hub con mil tentáculos” insertados en el ano. De esta manera, “La muerta” el ser comandante, los forjará en una sola conciencia durante las operaciones de la PDK, hasta el punto de que “Cuando atacemos seremos uno. Podrán sentir a cada uno desde su interior”. El mundo de *Policía del Karma* se caracteriza por penetraciones múltiples y mutuas que nos alejan de cualquier representación heteronormativa del ciberespacio.

Rige en el texto una hipermasculinidad generalizada, pero no está presentada como un ideal. Listos y preparados para aniquilar el enemigo, los soldados de la PDK tienen todo el equipamiento de la masculinidad, desde las bazucas hasta las herramientas variadas que llenan cada bolsillo de sus uniformes (J). Se muestran lascivos y sexistas frente a Mariana, la nueva recluta: la llaman por varios nombres groseros, aprovechan para manosearla siempre y cuando se presente la oportunidad, suponen que pondrá en riesgo la operación con su debilidad de mujer. Incluso amenazan con violarla si no toma un sedante.

La masculinidad también se vincula, en sintonía con otros lugares comunes, al tamaño de la erección y a la habilidad para la caza. Tenzing, uno de los nepaleses que está conectado al ciberespacio, se excita a causa de la caza de la PDK y logra revelar la ubicación del hombre perseguido a través de la energía concentrada en su poderosa erección. Sin embargo, esta produce una sobrecarga sensorial que amenaza con provocar un cortocircuito. Tenzing pierde el control y simplemente se rinde ante el placer, y por eso tienen que desconectarlo del sistema que está poniendo en peligro; a su vez, este acto lo llevará a su muerte. De esta manera, la representación del género y de la sexualidad en *Policía del Karma* muchas veces actúa como una metáfora para los peligros de la hiperconectividad en un mundo *cyborg*. La hiperconectividad puede aumentar el placer, pero al mismo tiempo produce una sobrecarga que no puede controlarse y que termina con la muerte. Conectarse al ciberespacio para los soldados de la PDK también pone en funcionamiento un proceso que terminará en la muerte de ellos. Se inserta un virus que les permite

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura



J. *Policía del Karma* (Jorge Baradit y Martín Cáceres, Chile, 2011)

participar, de manera temporaria, en una consciencia colectiva, pero que al final los matará.

En general, la representación del género en *Policía del Karma* podría verse como una aproximación a una crisis de la masculinidad en un mundo hiperconectado. El militarismo fanático de los soldados aparece totalmente fuera de lugar en un mundo que exige juicios éticos mucho más sutiles. La hipermasculinidad también parece ser una máscara que esconde una sensación de falta y de vulnerabilidad: los soldados varones creen que al final no están a la par con sus colegas femeninas. El narrador (que en este momento se asocia con la voz de un soldado de la PDK), nos cuenta que “la Muerta” es la “verdadera” PDK y que “nosotros somos basura al lado de su resplandeciente alma”. Las Muertas siempre son mujeres, nos dice, y tienen poderes especiales que les permite procesar la información que reciben de los nepaleses y participar en una consciencia colectiva únicamente para ellas. Los soldados temen que las mujeres sean más capaces de adaptarse a un mundo de conectividad virtual.

Policía del Karma se llena de cuerpos que son raptados, violados, desmembrados, sacrificados, esclavizados o que se encuentran en descomposición como resultado de su acoplamiento a los sistemas social, laboral y de información. Al final, el texto nos conduce lejos de cualquier visión social, cultural o ideológica del género y de la sexualidad. Nuestros distintos orificios no tienen ninguna significación más allá

de su empleo como enchufes y tubos que nos conectan de manera específica a un sistema de comunicación. Lo que prevalece es una sensación profunda de vulnerabilidad física en un mundo cada vez más conectado: si estos enchufes múltiples aumentan nuestros conocimientos y nuestra capacidad para comunicarnos, y hasta permiten la operación de una consciencia transindividualista, también son puntos de extrema vulnerabilidad. La violencia extendida y muchas veces arbitraria del mundo de *Policía del Karma*, junto con este énfasis sobre la materialidad de los cuerpos, nos conduce a entender esta vulnerabilidad como el punto de partida para una visión ética, tal como la presenta Judith Butler en *Vida precaria*:

El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis (agency): la piel y la carne nos exponen a la mirada de otros, pero también al contacto y a la violencia []. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social (26).⁶

Sería posible leer *Policía del Karma* como un ejemplo hiperbólico del tipo de conexiones que describe Butler, que nos dejan “expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (46).⁷ Como muchos textos de ciencia ficción, *Policía del Karma* reinscribe en lo material y lo literal lo que se había convertido en una metáfora de un elemento de la vida especial: en este caso, la conectividad. Acá las conexiones entre los cuerpos humanos y entre ellos y las máquinas se vuelven materiales, de una manera que deja al descubierto nuestra vulnerabilidad cada vez mayor en una época cibernética. Es a partir de este reconocimiento, dice Butler, que podemos encontrar “las bases para la comunidad” (45)⁸ en un violento mundo contemporáneo.

Este llamado por una nueva ética se profundiza en *E-Dem: La conspiración de la vida eterna*. Desarraigo de Cristián Montes Lynch, otro aporte espectacular de Chile a la novela gráfica contemporánea. El tema del género juega un rol importante en la investigación que lleva a cabo acerca de los vínculos siniestros entre el falocentrismo, la religión, la tecnología, la violencia del estado y las políticas de exclusión. La primera parte narra el despertar de una forma masculina, mitad humana y mitad árbol, cuyo tronco queda incrustado en la tierra de la cual se ha brotado (K). El hombre elegido por la Diosa Fortuna es tirado violentamente, con mucho dolor, de la tierra para comenzar la primera etapa de su germinación. Se vuelve pareja del Ángel Fecundado, que tiene un cuerpo femenino, en una coreografía apa-

6 “The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence [...]. Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine. Given over from the start to the world of others, it bears their imprint, is formed within the crucible of social life”.

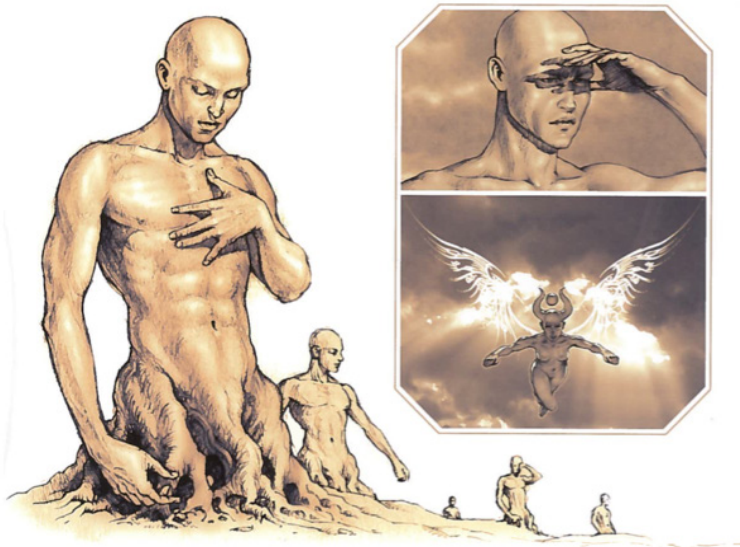
7 “at risk of violence by virtue of that exposure”.

8 “a basis for community”.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

sionada que lo condiciona para la transformación espiritual que debe emprender y para el brote de sus alas. Los dibujos, por lo general libres de leyendas o globos de diálogo, nos sumergen en la sensualidad pura de piruetas largas y exquisitas, en las que el Ángel y su nuevo aprendiz suben y giran por el aire, abrazándose el uno al otro en preciosos arabescos (L). Esta primera narrativa hace eco del mito del carro alado de Platón, en que la Razón guía el ascenso deseado del alma hacia la belleza y la sabiduría, mientras que los apetitos más primitivos del hombre lo arrastran a la tierra. En *E-Dem*, en cambio, es la Razón misma la que alimenta las fantasías del hombre de posesión y dominación sexual: “Surge la razón y con ella, la necesidad de explorar, conocer, entender, dominar la tierra y poseer la carne”.



EL SOL ASCENDENTE NOS RECLAMA, TIRA DE NOSOTROS Y CADA TANTO,
NOS ENVIÁ UN ÁNGEL FECUNDADO PARA GERMINARNOS.



K. *E-Dem: La conspiración de la vida eterna*. Desarraigo (Cristián Montes Lynch, Chile, 2012)



FUNDIRME EN ELLA, SE CONVIERTE EN MI IMPULSO MÁS URGENTE,
PERO EL ÁNGEL FECUNDADO,
QUE AÚN ME SOSTIENE EN EL VACÍO Y QUE ME HA MOSTRADO SU AMOR, ME ADVIERTE:
"DEBERÁS RENUNCIAR A TU NECESIDAD DE PODER Y CONTROL SOBRE LO QUE CONOCES PARA APRENDER
A AMAR Y RESPETAR LO QUE CONOCES. NO INTENTES POSEERME NI SATISFACERTE EN MI.
OBSÉRVAME, ÁMAME Y RESPETA MIS RITMOS PARA QUE PODAMOS ENCONTRARNOS Y VOLVER A UNIRNOS."
ENTONCES, INTENTO CALMAR MI ANSIEDAD Y SEGUIR SU RITMO PARA PROLONGAR EL BANQUETE
CUANTO SEA POSIBLE.



L. *E-Dem: La conspiración de la vida eterna. Desarraigo* (Cristián Montes Lynch, Chile, 2012)

Las otras narrativas que componen *E-Dem* extienden esta crítica a las distintas prácticas de la dominación. Una serie de analogías visuales une la violencia política y sexual bajo la dictadura de Pinochet con símbolos religiosos y armas futuristas. El énfasis puesto en la forma fálica de la picana (M), repetida en los adornos del Templo de la Orden de los Caballeros de la Redención y las lanzas electrificadas, traza la extensión de un dominio marcadamente masculino hasta toda dimensión de la vida social, política, tecnológica y religiosa. En cambio, cuando volvemos

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

a las escenas elegantes de coreografía, en las que el hombre y el ángel femenino giran eufóricamente por el aire, estas anuncian una forma más igualitaria de unión que no está basada en el dominio. Si en las primeras secuencias del baile celestial la diferenciación sexual está fuertemente marcada, con un contraste entre el torso musculado del varón y las curvas más suaves de la mujer, en otras secuencias resulta más difícil distinguir los cuerpos: los rasgos faciales del hombre se feminizan de una manera notable.



M. E-Dem: *La conspiración de la vida eterna*. Desarraigo (Cristián Montes Lynch, Chile, 2012)

E-Dem exhorta a sus lectores a descubrir otra forma de orientarse hacia el mundo que no esté arraigada en conceptos de trascendencia ni de dominación. El Ángel le advierte al hombre elegido que “Deberás renunciar a tu necesidad de poder y control sobre lo que conoces para aprender a amar y respetar lo que conoces. No intentes poseerme ni satisfacerte en mí”. Es la Razón la que no le permite integrarse plenamente con el universo alrededor de él, y solo el amor lo ayudará a recuperar ese vínculo perdido. El hombre descubre que es “parte de un todo infinito en el que la muerte ya no existe” y por eso deja de temer. Llega a entender que la libertad significa librarse de ideologías, religiones y un conocimiento del mundo usado como herramienta de poder y exclusión. De esta manera, Montes Lynch construye una visión poderosa y poshumanista que critica la identificación humanista de la razón con el dominio del mundo, reemplazando esta por una relación más afectiva con el mundo que no busque subyugarlo.

Conclusiones

De maneras distintas, entonces, estas novelas gráficas se nutren de representaciones estereotipadas o hiperbólicas del género, y especialmente de la masculinidad, con el fin de criticar ciertas concepciones del progreso capitalista o de la modernidad y los sueños de un futuro humano posbiológico. Enfatizan los elementos biológicos y materiales de la percepción y experiencia humana, e insisten en que el mundo poshumano será uno en que la corporización tendrá más importancia y no menos, y que esta formará la base de una nueva ética poshumanista. Como sostiene Hayles, en realidad el borramiento de lo corpóreo en el poshumanismo cibernético termina por promover los objetivos del humanismo liberal en vez de dismantelarlos: “Solo el hecho de que el cuerpo no se identifique con el ser hace posible afirmar la universalidad notoria del sujeto liberal, una afirmación que depende del borramiento de los indicadores de diferencia corpórea, incluso los de raza, sexualidad y etnicidad” (4-5).⁹ Al recordarnos la importancia de la experiencia específica material y encarnada, que se diferencia también según el género, estos proyectos de ficción se hermanan con el de Hayles, que intenta “mostrar lo que tuvo que ser elidido, suprimido y olvidado para que la información perdiera a su forma corporal” (13).¹⁰

9 “Only because the body is not identified with the self is it possible to claim for the liberal subject its notorious universality, a claim that depends on erasing markers of bodily difference, including race, sex, and ethnicity”

10 “show what had to be elided, suppressed, and forgotten to make information lose its body”.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Obras citadas

- Abella, Anna. “Una historia futurista gana el primer premio de cómic de Planeta.” *El Periódico de Catalunya*, febrero 2009, p.8, http://archivo.elperiodico.com/ed/20090206/exit/pag_008.html.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, translated by Fermín Rodríguez, Paidós, 2006.
- Cavallaro, Dani. *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*. Athlone Press, 2000.
- Connell, R. W. *Masculinities*. Second Edition, Polity, 2005.
- Descartes, René. *Discourse on Method and Meditations*. Dover, 2003.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 1999.
- Holland, Samantha. “Descartes Goes to Hollywood: Mind, Body and Gender in Contemporary Cyborg Cinema” *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*, edited by Mike Featherstone and Roger Burrows, Sage, 1995, pp. 157–174.
- Kusch, Rodolfo. *América profunda*. Biblos, 1999.
- Mignolo, Walter. “Introduction: Immigrant Consciousness”. *Indigenous and Popular Thinking in América*, translated by Maria Lugones and Joshua M. Price, Duke University Press, 2010, pp. xiii–liv.
- Nixon, Nicola. “Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied?” *Cybersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs, and Cyberspace*, edited by Jenny Wolmark, Edinburgh University Press, 1999, pp. 191–207.
- Pellettieri, Osvaldo. *El sainete y el grotresco criollo: del autor al actor*. Galerna, 2008.
- Ross, Andrew. *Strange Weather: Culture, Science, and Technology in the Age of Limits*. Verso, 1991.
- Valenzuela, Andrés. “Es ciencia ficción llevada al grotresco de la Argentina.” *Página/12*, febrero 2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12992-2009-02-27.html>.

Masculinidades que posan: dandismo, disidencia sexual y homofobia en la crónica modernista¹

Juan Pablo Sutherland
Universidad Academia de Humanismo Cristiano
juanpablo.sutherland@gmail.com

*Desdeñada como frívola, ridiculizada
como caricatura, o incorporada en un
itinerario donde figura como etapa inicial y
necesariamente imperfecta, la pose
decadentista despierta escasas simpatías*

Silvia Molloy, *La política de la pose*

En una primera parte, el propósito de este trabajo reflexiona sobre las poéticas de la pose y/o dandismo latinoamericano (Sutherland, *Cielo Dandi*), repasando las técnicas o procedimientos de producción de las ficciones del yo en relación con el nivel discursivo de algunos textos de autores modernistas. Esa relación interesa en la medida en que toma algunos nudos críticos de la teoría de la autobiografía.² Por otra parte, en un segundo momento nos interesa retomar algunas lecturas desde los Estudios *Queer* para pensar las configuraciones y las representaciones de la masculinidad y la homofobia en algunos autores modernistas. Nos interesa avanzar en una posible genealogía de la sexualidad no-normativa presente en el modernismo latinoamericano. Sexualidad y homofobia como zonas inestables de las representaciones de lo masculino en la crónica modernista.

1 Esta es una versión inicial del texto que forma parte de mi tesis doctoral en proceso *Ecce Homo Dandi*, Programa de Doctorado en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

2 Es interesante la reflexión respecto a que la autobiografía sería una individualidad centrada. Leonel Delgado dice lo siguiente en *Cartografías del yo*: “En su sentido canónico, la autobiografía occidental narra la singularización y secularización de un individuo. Evidentemente, en una perspectiva histórica este sentido de individualidad –la del sujeto completado y centrado, con plenos poderes para narrarse– corresponde a estratos temporales e ideológicos específicos” (15).

Epistemología de la pose

En su artículo “La política de la pose”, Silvia Molloy comenta reflexivamente el caso de Wilde, respecto a la relevancia que adquiere el gesto de posar para la acusación que se llevará a cabo contra el escritor inglés. Según la crítica, en un primer momento se acusa a Wilde de ostentar una pose, en tiempos donde todavía no se formula la constitución, como hoy la entendemos, de un sujeto homosexual.³ Moe Moyer, citado por Molloy, señala que Wilde fue inicialmente un “preso semiótico” y no un “reo sexual”. Es interesante esta problematización de Molloy en la medida en que abre el campo para re-pensar el advenimiento particular del dandismo y decadentismo europeo en América. La propuesta de lectura entiende que cierto campo de las prácticas del dandismo como fenómeno estético y social, se configura a través de una semiótica de la pose. ¿Qué relación nos interesa destacar acá? Las estrategias que realizan ciertos escritores modernistas latinoamericanos para configurar una marca propia, adquiriendo un aura de autores cosmopolitas y metropolitanos para gestionar una diferencia y generar una poética del yo.

Por otra parte, un enfoque que nos interesa re-visitare son algunas de las reflexiones que propone Michel Foucault desde su texto *La Hermenéutica del sujeto*. Interesa en este punto, revisar cómo se llega a producir y articular un saber y un cuidado de sí que da como resultado todo un aparato sobre la producción de los sujetos. Esta relación nos interesa en la medida en que los cronistas modernistas, a partir de sus textos y contextos, construyen una política de sí mismos que veremos reflejada en algunas biografías y textos que aquí comentaremos.

Respecto a la “cuestión del sujeto”, Foucault repasa las figuras históricas que en occidente vincularon al sujeto con la verdad y que vinieron a ser desplazadas, recubiertas, negadas o hechas en nuevas racionalizaciones cuando el cristianismo se impuso, en una nueva mirada del sujeto. En ese camino, el tema de la libertad será central en la medida en que concierne a lo que somos, a lo que hacemos y a cómo nos percibimos. Campos que se vinculan directamente con el comportamiento, territorio que nos interesa transitar para nuestra problematización. Según Foucault, la moral cristiana de la abnegación, el sacrificio, es en realidad la moral que implica la renuncia de uno mismo. Será interesante desde esta perspectiva, develar ciertas técnicas internas que algunos autores como Rubén Darío o Gómez Carrillo, utilizan para promover en determinados momentos, ficciones poéticas de sí mismos.

Tomando a Max Weber, Foucault repasa la constitución de sujeto que se conformará a partir de cierta ética protestante imbricada para la construcción de sí

3 Michel Foucault en la *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, planteará que a fines del siglo XIX se comienza a constituir un registro de lo individual asociado a ciertas prácticas que configurarán lo que hoy entendemos como sujeto homosexual. Especie surgida para Foucault como un nuevo invento del cruce entre el poder y vida, que él denominó el control bio-político de los cuerpos.

mismo, es decir, de un sujeto posible que le servirá objetivamente al capitalismo en tanto subjetividades naturalizadas a través del trabajo y desde una ética que rodea la producción del capital. En ese horizonte observaremos cómo la modernización capitalista en algunas ciudades particulares de América Latina (Buenos Aires, México, Montevideo, Valparaíso) conjugará una vocación por la idea del progreso y la masificación de los bienes culturales. Los periódicos y diarios serán los primeros en hacer circular masivamente las nuevas modas, lecturas y protocolos sociales, que antes solo llegaban a las élites nacionales.

Dandismo como práctica de soberanía individual

A inicios del siglo XIX, en el momento cumbre de la escisión efectiva entre las clases que formaban la naciente sociedad burguesa, entre individuos e individuo, en la pulverización social impuesta por el liberalismo, entre el individuo y sí mismo, en la conculcación de lo inconsciente bajo los objetivos de la productividad, surge el breve esplendor del dandi, que se presenta elegantemente como unidad de opuestos, tesis y antítesis de sí mismo, obra inigualable de una refinación salvaje, cuya ferocidad se confunde con dulzura (Scaraffia, 81-82).

Da luces este pasaje para pensar el dandismo como un eslabón perdido de los protocolos de comportamiento individual que formaron parte de un correlato mayor, es decir, la emergencia de la sociedad burguesa en Europa. Llegando a América Latina, el dandismo tomó sus propias estrategias, y autores como Rubén Darío, Barba Jacob, Gómez Carrillo y Salvador Novo ya cruzando las vanguardias, serán quienes contribuirán a pensar un mapa propio de dandismo en América Latina. Si pensamos el dandismo como parte de una historia cultural poco estudiada, quizá debamos volver a leer ciertas claves que lo hicieron un campo cultural o un conjunto de prácticas poco populares para un tiempo de modernización y de cambio. Existió un dandismo inicial, estetizado y reflejado en cierto tipo de lecturas y con una actitud de desacato a ciertos modelos de masculinidad imperante. El dandi ante todo es una realización de una política de afectación o de pose, que desprecia la productividad burguesa leyendo a Montesquieu y Brummel, que se alzarán modernizadora frente a la ruina de clases aristocráticas, de cuyo origen inicialmente arrancaron. Los dandis latinoamericanos, en su mayoría, tendrán orígenes diversos, algunos de buenas familias y otros con la sed propia de salir de la provincia y conquistar un lugar metropolitano.

Dice Mónica Bernabé:

En la confusión y cambio que envuelve el proceso de industrialización y modernización europeo, con la consecuente masificación y vulgarización, el dandy realiza una especie de performance de la individualización, articular-

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

do estrategias que le permitan fundar una aristocracia singular: El dandismo –concluye Baudelaire– es el último destello de heroísmo en las decadencias (25).

En ese preciso momento de modernización, con exposiciones universales en París, decorado en el nuevo pasatiempo del flaneo metropolitano, nos encontramos con los escritores modernistas. Rubén Darío manifiesta en su autobiografía: “Yo soñaba con París desde niño, al punto que, cuando hacía mis oraciones, rogaba a dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde respiraba la esencia de la felicidad” (69).

Es interesante reconocer en este texto autobiográfico de Darío una configuración o ficcionalización de su niñez atraída por París, capital del mundo en el siglo XIX. Ya desde este inicial paisaje reconoceremos la fuerte representación que Darío tiene de sí mismo. Es la autobiografía el vehículo para realizar esa construcción. Con su célebre publicación de *Los raros*, reconoceremos una coherencia estilística, su inicial recorrido por las lecturas de los decadentistas, románticos, la admiración por Verlaine, J. K. Huysmans, Wilde, Byron, Aubrey Beardsley, entre algunos, son quizá el aporte de Darío a la modernización literaria que va de la mano de la modernización liberal en algunas capitales del sur de América. Buenos Aires es el mayor ejemplo.

Ángel Rama dice: “Con el movimiento modernista dentro del cual se sitúa Darío, comienza, si no una profesionalización del artista, que por el momento era impensable, una especialización que la incipiente complejidad de algunas sociedades latinoamericanas acarrea, al generar personalidades consagradas a esa multitud de tareas que recaían en el vate” (8). Sabemos que la estadía de Darío en Buenos Aires es parte de ese contexto. Trabaja en el periódico *La Nación* y fue compilador de *Los raros*, un libro que, de alguna manera, impone cierta modernidad literaria en el continente. Ese aire fresco, irreverente, romántico, de aquellos autores, elevan a Darío en uno sus primeros divulgadores masivos. Quizá una consideración respecto a esta colección de autores dedicada a Lautréamont sea su divulgación, a la par con el liberalismo económico que coincide a su vez con la exaltación de un subjetivismo donde lo primordial es la exaltación del yo. En ese camino, Ángel Rama señala que la subjetivación refuerza el criterio de semejanza de los hombres, abre el camino a la originalidad como principio. Contexto que hace que los valores de la innovación fortalezcan la idea de “sé tú mismo”, concluye el crítico. Rama ve en el modernismo hispanoamericano una cartografía que se explica a través del desarrollo del capitalismo mundial.

Rama dice: “El modernismo hispanoamericano es parte de una crisis mundial, lo es en la medida y en el grado en que la expansión imperial de las potencias industrializadas europeas va modelando a los países del continente” (16). Es interesante dar una vuelta a esta idea de Rama en el sentido de hacer coincidir un periodo de

producción económica con cierto tipo de producción de saber o políticas de ficción del yo en la literatura. En ese camino, se acerca además al planteamiento de Foucault respecto a la construcción de una subjetividad funcional al capitalismo. Sin embargo, estando de acuerdo con ese marco general, el modernismo resulta contradictorio como movimiento a través de sus cultores. Y creo que se pueden ver puntos de fuga de aquella productividad simbólica liberal, al incorporar como variable el dandismo y las políticas de afectación, que siendo parte del fenómeno de lo nuevo, trae consigo contradicciones dentro del propio modelo. La masculinidad como configuración cultural del sistema sexo-género impuso un modelo que refuerza la idea de lo viril, lo nacional y patriótico en la mayoría de las naciones de América Latina, la modernización no será un campo de liberalización del comportamiento moral. De alguna manera, la literatura y las artes constituirán maquinarias fundacionales de la idea de nación y prototipos de la cultura a que se aspira. El dandi como arquetipo decadente (Wilde), el homosexual como nueva especie, y las pocas mujeres “modernas”, encontrarán una férrea resistencia en esta idea de lo nacional y su repertorio valórico a comienzos del siglo XX.

Las contradicciones

Darío escribe sobre Verlaine:

Mueres seguramente en uno de tus hospitales que has hecho amar a tus discípulos, tus “palacios de invierno”, los lugares de descanso que tuvieron tus huesos vagabundos, en la hora de los implacables reumas y de las duras miserias parisienses.

Seguramente has muerto rodeado de los tuyos, de los hijos del espíritu, de los jóvenes oficiantes de tu iglesia, de los alumnos de tu escuela, ¡oh, lírico Sócrates de un tiempo imposible!” (*Los raros*, citado en *Cielo Dandi* 141).

Darío cuida en extremo lo que escribe sobre Verlaine, lo cuida tanto, que el desarrollo del texto tardará para dar una semblanza cómplice del gran maestro de los decadentes y simbolistas, maestro que ha sido envuelto por la turbia sombra de degeneración. Todos conocen la relación homosexual de Verlaine con Rimbaud; Darío, en boca de otros, dirá que a Verlaine se le ha tratado como a un leproso, pero al final del poema rescatará al maestro por su obra. Como en toda su vida, Darío tendrá unas complejas actuaciones para justificarse, por admirar algunos y excusarse de sus “miserias”, de alguna manera, es contradictorio más aún en América Latina, cuando las lecturas decadentes caídas en el modernismo naciente se enfrentan a una ola conservadora que ve con ojos muy sospechosos a los dandis entusiastas por estos autores y, por otra parte, se promueve la cultura helénica

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

como un horizonte civilizatorio de América, ausente por cierto, de la tradición griega del cuerpo homosocial.

Contención y homofobia

Resulta interesante repasar el caso del escritor Arévalo Martínez para nuestros fines. En el famoso texto “El hombre que parecía un caballo” de su autoría, vamos a reconocer una serie de discursos presentes respecto a lo sexual, a lo masculino, que nos parecen ilustradores de cierto correlato discursivo que comparte contradictoriamente con algunos modernistas.

Dice Daniel Balderston:

Uno de los grandes “secretos abiertos” de la historia literaria hispanoamericana, la identificación de Osorio/Arenales/barba Jacob con el “señor del aretal” en el cuento de Arévalo Martínez, “El hombre que parecía un caballo” (1914) es de importancia clave para la irrupción del sujeto homosexual en esta literatura, y ejerce una función semejante a la del caso de Oscar Wilde en la literatura inglesa (36).

Es relevante la poética del escándalo y lo que narra el crítico respecto a la configuración del texto como lugar emblemático de cierta tradición homoerótica en las letras latinoamericanas. El cuento de Arévalo Martínez ha tenido el aura de haber incorporado en su narración al alter ego del conocido escritor colombiano Barba Jacob, que se destacó por ser un excéntrico y polémico escritor y con una extensa obra literaria. La narración se vuelve interesante como correlato de una homosexualidad contenida y reprimida en Guatemala en la primera década del siglo XX. El narrador cae ante la influencia de un ser enigmático, extravagante, que parecía un caballo a sus ojos, en todos sus movimientos y expresiones. El relato, cuidadosamente escrito, resulta barroco, preciosista, enrevesado y pareciera que al ser escrito el autor conocía algo de las teorías del inconsciente, pues su escritura releva ciertas miradas freudianas, quizás lo haya leído. En una parte del relato el narrador comenta:

¿Habéis oído de esos carámbanos de hielo que, arrastrados a aguas tibias por una corriente submarina, se desintegran en su base, hasta que, perdido un maravilloso equilibrio, giran sobre sí mismos en una apocalíptica vuelta, rápidos, inesperados, presentando a la faz del sol lo que antes estaba oculto entre las aguas? Así, invertidos, parecen inconscientes de los navíos que, al hundirse su parte superior, hicieron descender al abismo. Inconscientes de la pérdida de los nidos que ya se habían formado en su parte vuelta hasta entonces a la luz, en la relativa de esas dos cosas frágiles: los huevos y los hielos (8).

La relación metafórica con la homosexualidad y sus políticas de discurso, dan cuenta en este texto, quizá a nivel simbólico, de la contención y represión que se ejerció ferozmente sobre los homosexuales en el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en América Latina. Recordemos, como ya dijimos antes, el juicio a Wilde y el discurso médico e higienizante que existía en el proceso de modernización de las naciones latinoamericanas. El cuento está fechado en octubre de 1909. En este sentido, es revelador lo que dice Silvia Molloy respecto al discurso de José Ingenieros sobre la pose y la simulación: “La simulación, para Ingenieros, es una estrategia de adaptación (El mimetismo animal) en categoría moral negativa. La simulación, para Ingenieros, es una estrategia de adaptación que importa un falseo, y es por ende moralmente objetable, es un medio fraudulento de la lucha por la vida” (citado por Silvia Molloy 135).

Me interesa establecer un vínculo entre el nivel discursivo del texto de Arévalo y el planteamiento de Molloy en relación a este pánico homosexual, tanto de las institucionalidades de las épocas como de los propios escritores. En este caso, el texto trabaja con el discurso patológico de la época donde los invertidos son los homosexuales que deben permanecer ocultos. Para ello, el narrador produce una interesante estrategia, donde el lenguaje exuberante y exótico, las metáforas, la animalización del deseo homosexual contenido, operan como un gran closet que no puede ser abierto. Todo el texto, es una máquina sublimada donde no se concreta más que una suspensión del deseo, suspensión de la materialidad del cuerpo, suspensión de una identidad.

La política de la pose resulta importante como estrategia. Digo pose en la medida en que hay cierto desacato al poder, se teatraliza el deseo, pero de alguna manera se aprecia vigilado, contenido, codificado. Se convive con la pose estética y cultural para cuestionar ciertos patrones culturales y, asimismo, se le imprime una dosis de vigilancia. Quizá el escándalo que vino después con la publicación del texto, revele el temor a la exposición, la homofobia imperante y la dificultad crítica para leer el texto contaminado con la disputa entre Ricardo Arenales (Barba Jacob) y Arévalo Martínez.

El escritor colombiano era un dandi, un provocador, un polémico extravagante, pero ese ejercicio de pose, propio de los dandis, nunca trabajó con una determinada política de identidad, recordemos que lo homosexual, en aquellos tiempos, caía dentro de la patología y, por ende, de la persecución. En ese sentido, la pose es una política que tuvo lugar en un determinado contexto cultural y social, que los dandis como práctica ostentaron en diversos círculos. El cuento de Arévalo espeja a un personaje “real” que, a su vez, arrastra la leyenda del excéntrico. Es notable esta relación, pues se unen las fronteras de la pose como contención y como fuga, en momentos donde el ejercicio de la masculinidad es sinónimo de sentido patrio y de nación.

La poética de la pose en Salvador Novo

Dice Monsiváis:

Sin proponérselo, Novo acelera entre 1920 y 1940 una nueva mirada social. Posar *como sodomita*. Retratarse jactancioso sin necesidad del expediente y el acta del Ministerio Público, simplemente porque le da la gana; salir a la luz del día en medio de las “ondas arcádicas” del vestuario y los gestos, contradecir a la revolución en un punto: la apariencia de la virilidad es el prerequisite de la batalla. Novo posa como la imagen que se espera de los desviados, y al ajustarse a las ideas preconcebidas, las trasciende (81).

Novo parece transitar como sujeto en una intersección, su dandismo es propio de las dos primeras décadas del siglo XX y del modernismo y, en otro sentido, a él se le puede leer dentro del espacio de las vanguardias. Novo comparte con muchos dandis latinoamericanos la extravagancia, la pose, una cultura metropolitana, un desacato al modelo de masculinidad de su tiempo. Novo y otros dandis latinoamericanos desarrollaron, tanto en sus textos como en su política de pose, una estrategia oblicua o indirecta para fugarse de lo que no se debía nombrar: la homosexualidad propia o de aquellos. Es interesante esta práctica escénica para esquivar o parodiar el género o la identidad, que se podría leer hoy, con la distancia del tiempo, como una estrategia propiamente *queer*. Es decir, se trabaja cierta performatividad, que se hace cargo del estigma homofóbico, de una “anormalidad abyecta” para generar una política de disidencia desde ese lugar politizado.

La política de la pose finisecular, que Molloy reivindica en su texto, cobra sentido en la perspectiva de desplazar una política de identidad a través de la teatralización, obviamente que en circunstancias distintas y por razones políticas parecidas, es decir, hacer frente a la normatividad sexo-género imperante. En el caso de Novo, hay una obvia provocación al modelo de masculinidad que promovía la revolución. Masculinidad hegemónica no solo del México revolucionario, sino de toda América Latina. Novo sabe claramente que su provocación resulta ser una estrategia barroca y política en la medida en que juega a una representación del homosexual, pero que, por otra parte, al ejercerla disuelve en el ojo que mira esa posible identidad. Es decir, es tan obvio que por lógica puede pasar como una pose excéntrica de un escritor “delicado”. Todos ellos sinónimos consensuados para disminuir la abyección de una identidad no-normativa. Ya en poemas de adolescencia, Novo despliega atisbos de una política de enmascaramiento y exhibicionismo:

Por la cruz inicial de tu nombre, Xavier
Y por la V de Vida que late en tu apellido,
Yo columbro tus ansias humildes de no ser,
Y escucho el ritmo de tu corazón encendido.

Porque tu voz es sabia en callar y ceder
Al claro simbolismo del rosal florecido;
Porque en tus manos hay aroma de mujer
Y en tu soñar angustia, y en tu ademán olvido.

Porque nuestras dos almas son como el cielo y el mar
Profundas e inconscientes en su grave callar
Porque lloramos mucho y rezamos en vano,
Y porque nos devora un ansia pecadora
Quiero decirte: ¡sufre!, quiero decirte: ¡Lloral!
Quiero decirte: ¡Ama!, quiero decirte: ¡Hermano!

(Citado en Monsiváis 75).

Esta estrategia de escritura anticipa la poética de representación que tendrá Novo públicamente. Es decir, decorar y exponer, representar y exhibir, políticas recurrentes de un dandismo latinoamericano que tuvo que esquivar en sus poses la normatividad del sistema hegemónico.

El ánimo de este texto ha sido problematizar algunos vértices de una cierta política de representación de algunos modernistas o de la escena modernista cruzada con el dandismo, una sexualidad abyecta y el contexto homofóbico de la época. Desde esta idea, nos parece que el modernismo en su interior y despliegue vivió puntos de contradicción, que lo hacen a ratos luminoso, a ratos inestable y poco homogéneo, que podrían espejarse en las actuaciones de sus integrantes.

Un elemento que destaca en los modernistas, han sido sus políticas de representación, sus desplazamientos y sus propias poéticas del yo en sus textos, cruzando los géneros. Rubén Darío en sus textos y biografía es la expresión más evidente de esa hermenéutica de sí o de esa política del yo. Finalmente recurro a Molloy para cerrar este trabajo:

Del mismo modo, creo que también “renuncia” la cultura hispanoamericana de fin de siglo pasado a asumir *esas poses* que durante un brevísimo momento significaron más allá de su propia simulación. Vaciadas de pertinencia, quedaron arrumbadas, como utilería en desuso, en el *closet* de la representación para no hablar del closet de la crítica. Creo que era justo devolverles la visibilidad que alguna vez tuvieron (134).

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Obras citadas

- Arévalo Martínez, Rafael. *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Colección Archivos, 1997.
- Bernabé, Mónica. *Vida de artistas, bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Balderston, Daniel. *El deseo enorme cicatriz luminosa*, Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Darío, Rubén. *Autobiografía*. Afrodisio Amado, SA, 1912.
- Delgado, Leonel. “Cartografías del yo. Escritura autobiográfica y modernidad en Centroamérica, del modernismo al testimonio”. Tesis de doctorado, University of Pittsburgh, 2005.
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Michel Foucault en la *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber. Vol 1*. Siglo xxi. 2010.
- Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo, lo marginal al centro*. Biblioteca Era, 2000.
- Molloy, Silvia. “La política de la pose”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, editado por Josefina Ludmer. Beatriz Viterbo Editora, 1994, pp. 128-138.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Scaraffia, Giuseppe. *Diccionario dandi*. Antonio Machado Libros, 2009.
- Sutherland, Juan Pablo. *Cielo dandi, escrituras y poéticas de estilo*. Eterna Cadencia, 2011.
- Quiroga, José. *Mapa callejero, crónicas sobre lo gay desde América latina*, Eterna cadencia, 2010.

Narrar la escuela: masculinidades y movimiento estudiantil en *Al sur de la Alameda*

Dámaso Rabanal Gatica
Universidad Austral de Chile
damaso.rabanal@uach.cl

*Miren cómo sonríen los presidentes
cuando le hacen promesas al inocente.
Miren cómo le ofrecen al sindicato
este mundo y el otro los candidatos.
Miren cómo redoblan los juramentos,
pero después del voto doble tormento.
Miren el hervidero de vigilante
para rociar de flores al estudiante.
Miren cómo relumbran carabineros
Para hacerle premios a los obreros [...]
Miren cómo sonríen, angelicales,
miren como se olvidan que son mortales*

Violeta Parra, *Miren cómo sonríen*

Violeta Parra pregona y desarrolla una voz de alerta, declarada y evidente, que las voces de muchos(as) han cantado para dar sentido al sinrazón y la distancia entre la política y la sociedad e incluso, permitiéndose ser suspicaz, es posible decir que es un desplazamiento antojadizo y conveniente de las autoridades con respecto a sus gobernados. Hoy, en el centenario de la artista y aproximado cincuentenario de esta canción, seguimos cantando las penurias oportunistas en la política contemporánea.

Si continuamos en la senda de la cultura dialogada la canción “El baile de los que sobran” de Los Prisioneros sufre un giro desde algunas experiencias electorales del 2016, pues los sujetos que residen en las zonas del despojo donde han sido desplazados por los designios del poder y las decisiones sociopolíticas, aparecen en el diseño social inesperadamente haciendo a ‘los que sobran’, a esos muchxs otrxs, los protagonistas de la historia.

El domingo 23 de octubre del 2016, en una funesta competición partidista por sentarse en el trono de hierro de las municipalidades del país, en la ciudad de Valparaíso, el alcalde electo Jorge Sharp se declara ganador del proceso eleccionario

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

enunciando un discurso impetuoso e improvisado desde el colegio de profesores de la ciudad. De sus palabras resalto la primera expresión: “se acabó el duopolio” (“El independiente Jorge Sharp”), problematizando y declarando que los ejercicios del poder heredado por los años en este “país dividido para siempre”, como diría Lemebel, ha conseguido concretar una vía alternativa para socializar los ejercicios del poder. Fuera del Colegio de Profesores(as) menciona que será la gente quien decida y gestione los diseños políticos, sociales y culturales locales, en una intención democratizadora de su cotidianeidad, para así renunciar a las acciones biopolíticas que las dos falanges históricas han dispuesto para las personas de esta nación.

En una interesante decisión, distanciándose de la política del show, el alcalde electo enuncia su participación como autoridad en el diseño social porteño desde un escenario improvisado, libre de ostentación, acompañado de músicos, cantantes populares, la comunidad gritando consignas como “se siente, se escucha, arriba los que luchan”, estableciendo un discurso de orientaciones biopoéticas y dialogadas con las personas presentes, para generar un trayecto de organizaciones y colectividades que aunaron esfuerzos para sustentar la vía política alternativa ganadora.

Insisto en que la sede porteña del colegio de profesores como lugar de enunciación integradora en la ciudad es un gesto clave donde decir “se acabó el duopolio” es, a su vez, “se acabó el funcionamiento tradicional de la dominación” y discute simbólicamente la construcción de los sujetos mediados por el aparato ideológico escuela, posicionando este gobierno colectivo y socializado como el acceso o inicio de una resignificación del sentido ideológico de lo que la escuela –desde Foucault y Althusser– ha instalado coercitivamente. Es un lugar de intenciones transformadoras que favorezcan múltiples formas de comprender la colectividad.

Insisto en que la sede porteña del colegio de profesores como lugar de enunciación integradora en la ciudad es un gesto clave donde decir “se acabó el duopolio” es, a su vez, “se acabó el funcionamiento tradicional de la dominación” y discute simbólicamente la construcción de los sujetos mediados por el aparato ideológico escuela, posicionando este gobierno colectivo y socializado como el acceso o inicio de una resignificación del sentido ideológico de lo que la escuela –desde Foucault y Althusser– ha instalado coercitivamente. Es un lugar de intenciones transformadoras que favorezcan múltiples formas de comprender la colectividad.

Es así como la propuesta biopoética y la disidencia sociopolítica, en términos de Rubí Carreño, abren un espacio para que la ciudadanía participe en las programaciones de sus vidas, instalando la oportunidad y el empoderamiento como variables fundamentales en la tradicional vida dominada de los cuerpos y subjetividades nacionales.¹ Esta acción articuladora de biopoética y disidencia en el discurso inaugural de Sharp, es un correlato de las iniciativas de numerosos objetos culturales

1 Hago referencia a los textos de Rubí Carreño: *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX y Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente.*

y literarios que consideran los imaginarios escolares ficcionalizados, pues los creadores elaboran su acción política-cultural para instalar una intención removedora y renovadora de las conciencias anestesiadas de los lectores posdictatoriales.

Sabemos que la escuela opera como el aparato ideológico (Althusser) fundamental para los ejercicios del poder desde la hegemonía política que prefigura (Bourdieu), el marco social donde conviven y se desarrollan las personas. En este sentido, las formas de comprender la escuela dialogan con las disposiciones del poder que viajan y se construyen por medio de las representaciones e imaginarios, sin embargo, la permanencia de la representación se desestabiliza con el avance del tiempo, dando paso a nuevxs sujetxs y subjetividades que no ingresan y/o no desean pertenecer al modelo social ofrecido por la disposición hegemónica.

Si pensamos en las novelas de posdictadura, esta resignificación de la forma de constituirse sujeto es mayormente abrupta y traumática con respecto a las violencias que la dictadura ha realizado sobre ellxs, aumentando ese deseo de no pertenecer, porque asumir la representación es asumir la programación conveniente del poder. Las novelas *Ciencias Morales* de Martín Kohan, *Space Invaders* de Nona Fernández y *Al sur de la alameda* de Lola Larra y Vicente Reinamontes, son producciones culturales que tensionan la forma tradicional de comprender la escuela dominadora y, en su referencia al escenario educativo, proponen la necesidad de comprender la violencia a través de tres opciones interpretativas y a la vez heterotópicas de la sociedad, estas son: visibilizar el trauma, evidenciar la frustración, y la oportunidad liberadora desde la organización y la autonomía.

En términos de visibilización y diseños de la agresión, *Ciencias Morales* presenta un contexto escolar ordenado, higiénico y dogmado que responde a las dinámicas de la dictadura. El poder se moviliza sobre sujetos subalternizados, representándolos como subjetividades pasivas que se pueden modelar de acuerdo a los deseos hegemónicos. Por su parte, en *Space Invaders* de Nona Fernández, el proyecto creativo avanza entregando algunas luces de una posibilidad distinta a la coerción al considerar el ingreso de los estudiantes como agentes políticos activos, sin embargo, la escuela representada reproduce un sistema de dominación similar a la novela de Kohan. La novela de Fernández evidencia una frustración, pues los(as) estudiantes salen al espacio público a instalar las demandas en medio de marchas, pero el telón de fondo deja entrever que ellos se mueven con baja conciencia y empoderamiento. La marcha se vuelve desfile y esos sujetos estudiantiles tienen incorporado en sus cuerpos el ritmo de la dictadura, omnipresente y destructora de cualquier proyecto político alternativo.

Al sur de la Alameda: masculinidades al pizarrón entre la literatura y la política

“Sucede que me canso” menciona Neruda en uno de sus textos más conocidos. Sabemos cuál es exactamente, pues nuestro cerebro, automatizado por las cosas risibles que Nicanor Parra ironiza en su poema “Los profesores”, nos lanza a la lengua el título que el poeta ha determinado para su texto: “Walking around”. Decir “sucede que me canso” en voz de hombre del siglo XX y anterior, es un abrupto paso a la zona incómoda de la vulnerabilidad masculina que socialmente no debe mostrarse, cuestionarse y exhibirse, pues los mandatos de la masculinidad hegemónica (Connell) no hacen posible las concepciones de debilidad para los sujetos que se hacen llamar hombres. Por supuesto, cualquier otra diversidad, porque en ese concepto entramos todos(as), incluso los hombres, pueden cansarse, disminuyendo su posición de poder por ese respiro.

“Sucede que me canso” es la lectura alternativa para decir “sucede que me indigno” en el siglo XXI, pues indignarse es desestabilizar el poder que ha dicho que no puedo cansarme, en el marco de una sociedad de control (Foucault) abrupta y productiva donde quien se agota no es aprobado. Si consideramos esta lectura paralela entre cansancio e indignación, es posible revisar diferentes sujetos(as) que han sido etiquetados como molestia para el sistema y por ende caen en las zonas del despojo, siendo desplazados, como si “el baile de los que sobran” de *Los Prisioneros* fuera la metafórica denuncia musical de las subalternidades, en este caso, estudiantiles.

En este entramado lógico donde dialogan las instituciones, las subjetividades estudiantiles son emplazadas al escenario cotidiano para modelar en ellas lo que se ha decidido de acuerdo con la propuesta hegemónica. A saber, los(as) estudiantes deberán lidiar con formas de representación que los posicionan como sujetos recipiente (conductismo) que deben aprender, entre silencio y rigor, las formas “correctas” para desenvolverse en el mundo público y más radicalmente en Chile, para “ser útiles en la sociedad”. Es evidente que esta visión instalada de los(as) estudiantes los deja situados en las esquinas donde la mordaza social los ha desplazado, esgrimiendo sobre su representación los rasgos que caracterizan a personas de baja participación social, confundiendo la juventud con inexperiencia anuladora de toda posible opinión, como si fuesen un grupo subalterno (Spivak) sin opinión o que sobrellevan la política del “no estar ni ahí”.

Esta representación estudiantil ha liderado diferentes procesos sociopolíticos en Chile y Latinoamérica, permitiendo que la voz² de ellos(as), en términos de influencia discursiva y participación ciudadana, se vea medrada por la herencia

2 Para las perspectivas de la voz se recomienda revisar el texto *El cuerpo de la voz* de Francine Masiello.

del desplazamiento y la mantención de la voz del padre por sobre la conciencia juvenil dentro de este diseño de país heteropatriarcal. Con respecto a esto, es particularmente interesante hacer referencia al titular del diario virtual *El Dínamo*: “La reacción del papá DC de Gabriel Boric tras ácida columna de su hijo sobre el legado de Aylwin”, evidenciando la posición de poder del padre que permite cuestionar los dichos de Gabriel Boric —ex dirigente estudiantil y actual diputado de la república— sobre el argumento de la juventud como posición atolondrada del sujeto, con respecto a las manifestaciones estudiantiles y la muerte del ex presidente de Chile, Patricio Aylwin.

Como es posible sospechar, la repetición paulatina del modelo deseado en las diferentes generaciones va fundando un agotamiento del mismo, situación por la cual emergen actores sociales que dinamizan la participación ciudadana insistentemente anestesiada, abriendo nuevas vertientes críticas de un sistema agotado y utilitariamente mantenido desde el poder. Esta situación recurrente de silenciamiento para la voz estudiantil y la permanencia de la representación tradicionalmente heredada, generó una saturación que hizo fugar a los(as) estudiantes de aquel imaginario, (re)presentándolos en diferentes espacios, pero ahora desde aquellos rasgos que escapaban del molde hegemónico. La situación política dictatorial y la democracia cuestionada de la posdictadura, construyeron el escenario ideal para que aquellas subjetividades estudiantiles que disientían del poder se visibilizaran —en muchos casos con altos costos personales y colectivos— y diferentes producciones culturales pudiesen armar discursos creativos desestabilizadores.

Al revisar diacrónicamente los últimos 15 años, mientras el ya mencionado “el baile de los que sobran” continúa sonando en los personal stereo, *Walkman* y radios de los ochenta y noventa; audiovisualmente intervienen el campo cultural documentales como *La mala educación* y películas como *Machuca* o *El vals de los inútiles*, entre otros; el teatro con *Clase* de Guillermo Calderón y más recientemente *Liceo de niñas* de Nona Fernández; las novelas de Alejandro Zambra, *Señoritas en toma* de Valeria Barahona, *Incompetentes* de Constanza Gutiérrez, *Ricardo Nixon School* de Cristian Geisse, entre otros(as),³ insisten en instalar la problematización sobre el silencio, el sentido de la representación de los(as) sujetos(as) y la participación efectiva de los estudiantes en sus escenarios educativos y entramados sociales. Crear cultura y promoverla en diferentes producciones es una agencia política de los(as) autores(as) por situar estas subjetividades menospreciadas dentro de un imaginario cuestionado.

Se atribuye una posición discursiva para problematizar la educación desde quienes participan en ella, pues quienes lideran y han encabezado el ministerio se

3 Es necesario destacar que, para los estudios culturales y literarios relacionados con imaginarios escolares, han sido fundamentales las investigaciones de Rubí Carreño, sobre todo el texto *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

mueven entre la economía, la medicina, el trabajo social, el derecho, distantes de la pedagogía. De aquí, por ejemplo, que no nos extrañe que hoy en los establecimientos educacionales existan mini tribunales de justicia detrás de la bandera de la convivencia escolar, haciendo que profesores y estudiantes traten de solucionar las consecuencias efectivas, afectivas y agresivas que viven en el currículum oculto de los(as) sujetos(as) escolares de una sociedad neoliberal, egoísta y posmoderna, que las aventuras políticas y estatales de distintas veredas ideológicas han sido incapaces de asumir como desafío sociocultural, acostumbrándose la cómoda reproducción de la desigualdad.

La oportunidad disidente: sujetos(as) estudiantiles en *Al sur de la Alameda*

Con respecto a la participación de la cultura como espacio para la construcción de la disidencia, es importante destacar que esta posee la particularidad de ser dúctil, reformularse y adecuar los soportes y registros con la motivación de mantener el discurso y el horizonte discursivo al que pretende llegar. En este sentido, y como búsqueda de nuevas formas de enunciación con las cuales favorecer la lectura crítica de muchos(as), el texto literario se modifica para incorporar ilustraciones y signos visuales que pretenden, por un lado, señalar que la cultura-literatura sigue viva, crea y se reformula, así como por otro lado, erigir otros soportes, dialogar con distintos registros que favorezcan, colaboren y desafíen a los(as) lectores(as).

Si el horizonte de la creación con respecto a los imaginarios escolares y la representación estudiantil está instalado en desestabilizar lo tradicional, para buscar formas de legitimar esas voces, el libro *Al sur de la Alameda* de Lola Larra y Vicente Reinamontes se posiciona como uno de los productos culturales que contribuyen con esa tarea cuestionadora. Esta novela gráfica se inscribe y escribe para dar continuidad al ingreso de nuevos soportes escriturales que aborden la problematización de los imaginarios escolares. El vínculo de los signos gráficos o ilustrados en compañía de un texto claro y sugerente desde la posición estudiantil favorecen y promueven diversas posibilidades de interpretación, sin quitar la base cuestionada relativa a la calidad de la educación escenificada textualmente en un colegio desde donde la tradición establecería que el movimiento estudiantil tenga bajo impacto. En el texto se menciona que “[] El Nacional, El Aplicación. Nosotros siempre hemos sabido de ellos, pero ellos no tenían ni idea de que existíamos. Hasta ahora, porque somos de los pocos colegios privados que se han sumado a las protestas y tomas que hay en todo Chile” (Larra 32). El desafío de la novela, planteado por los autores, se sitúa al establecer la crítica al sistema educativo desde un territorio escolar de administración particular, donde los estudiantes se preguntan el sentido de la participación ciudadana en una movilización estudiantil que pareciera no

afectarles, en el entendido que esas subjetividades conviven dentro de una expectativa educacional asimilada a la propuesta social de la hegemonía.

La aventura creativa que ofrece *Al sur de la Alameda* en términos ilustrativos también es desafiante pues apela a una estética del cartel, del anuncio y la consigna con que se diseñan los lienzos para marchar y gritar a la sociedad el descontento por una representación y sistema educativo que no les pertenece, del que no se sienten partícipes en derecho, sino que esa vinculación con la escuela está mediada por una decisión de mercado sustentada por el capital económico de quienes pueden pagar por un tipo de educación distinta a la oferta pública del estado. Por esta razón, el imaginario escolar narrado no se sitúa en la educación pública, sino desde un espacio articulado por el capital donde los consumidores/estudiantes esperarían ser alienados por la reproducción de una forma de ser estudiante que es correspondiente a la conveniencia ideológica.

El quiebre de la tradición representada de los estudiantes se produce de manera evidente con la toma del colegio, situación que puede ser menos desafiante porque existe una concepción en la que es posible comprender esta acción política, sin embargo, además se proyecta una propuesta discursiva a través del empoderamiento de los y las sujetos y sujetas adolescentes, quienes asumen responsablemente un lugar informado desde donde gestionar su voz dentro del diálogo sociopolítico en que participan otros grupos de estudiantes y colegios.

En este sentido, por ejemplo, la novela propone liderazgo para las subjetividades normalmente desplazadas en el imaginario heterológico que construye la sociedad, atribuyendo significativo valor enunciativo a una estudiante que guiará acciones y reflexiones fundamentales de la movilización sin conceder espacio a la masculinización de su identidad, sino que legitimando frente al colectivo su compromiso con la agencia política estudiantil desde la voz femenina. En las reflexiones finales del “diario de una toma” el narrador comenta: “Como les decía, eso fue hace mucho tiempo. Ahora, aunque sigo jugando fútbol, formo parte del Centro de Alumnos. Y Rafa también. Quién lo diría, ¿no? Paula es la presidenta, claro, era de suponer” (281), proponiendo desprejuiciar la participación en el mundo público de la mujer con roles designados por las lógicas conservadoras y prioritariamente masculinas, instalando la autoridad en una mujer. Asimismo, se amplifica la visión sesgada de la creencia clasificatoria de las personas que distanciaría un sujeto deportivo de una acción política en un centro de estudiantes, pues los personajes hacen dialogar ambos aspectos.

De la misma manera, se produce una fractura en la representación estudiantil masculina, pues participan de la narración personajes que no ingresan a las expectativas de la masculinidad hegemónica y que serían sistemáticamente desplazados a los márgenes de la comprensión, sin embargo, son subjetividades que poseen un

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

lugar influyente dentro de la narración, a pesar de que su constitución como sujeto masculino adolescente es distante al prototipo ‘macho alfa’.

Conclusiones

Las vías que se construyen en las propuestas creativas de estas narraciones que ficcionalizan espacios escolares pretenden, entonces, generar un puente crítico, una activación crítica de los lectores frente a la lectura de un imaginario escolar que hace visible el daño y/o el trauma; o pretende establecer ideas de fuga que no se alcanzan y generan el dolor de la promesa incumplida; o instalan diseños de fuga y discusión ideológica alcanzables que pretenden abrir espacios donde se posicione el discurso alternativo, como si la expresión “se acabó el duopolio” fuese parte de los esloganes de este último grupo de escuelas y colegios.

En este sentido, y desde los Derechos Humanos, los estudiantes, esos sujetos sobre los que el poder imprime material y simbólicamente su ideología, son a su vez la colectividad que se satura de una representación que los desplaza de la realidad y que se activa y materializa su disgusto en las calles, muros y salas de clases, para discutir las políticas del silencio y subalternización que tradicionalmente los(as) han afectado.

Los estudiantes se “emancipan desde lo distinto”, en palabras de Roberto Echevarren, como alteridad empoderada para masificar sus voces y construir una colectividad posible de manejar un poder organizado con el cual discutir la representación impuesta. La lucha por la representación continúa y se intensifica mientras el desespere de la hegemonía favorece el incesante envío a la zona del despojo y promueve la categorización agresiva de los sujetos escolares y el control de sus cuerpos como respuesta al desespere por la imposibilidad de controlarlos(as).

La renuncia y/o desestabilización a esa representación es el rechazo a una forma de pensamiento. La propuesta es considerar la educación como una oportunidad (Freire, Giroux). Asimismo, es una renuncia a las formas instaladas para comprender la sociedad y su política agresiva, permitiendo elaborar caminos ciudadanos socializados donde los sujetos, en este caso estudiantes, construyan aquello que desean como sociedad, una propuesta de espacio donde su representación sea una (re)presentación, una nueva forma, participativa y, por lo tanto, un imaginario donde los sujetos se comuniquen en favor de constituirse como comunidad (Espósito) en que las otredades agredidas no vivan el calvario del trauma.

Narrar la escuela en *Al sur de la Alameda* es un gesto creativo donde legitimar al otro es la consigna que se sitúa específicamente en permitir y proponer creaciones culturales donde los estudiantes, subalternos, desplazados, con participación condicionada, puedan enunciar e instalen su voz dentro de la construcción del diseño social, constituyéndose como una colectividad consciente de su ejercicio

e influencia política, asumiendo las múltiples otredades que viven en sus cuerpos: Colegio privado, adolescentes, con comprensiones diversas de familia, con adultos castradores a quienes desafiar y gentiles a quienes admirar, instalados desde una posición categorizada como beligerante en concepciones ideológicas del poder.

En *Al sur de la Alameda*, el diario de una toma, los escenarios posdictatoriales son cuestionados al evidenciar que las decisiones estatales no avanzan hacia la construcción de políticas públicas reales de equidad, sino que se fomenta la reproducción de estirpes estudiantiles que serán los sustentos de las clases sociales del mañana, como si la concepción de movilidad social y aprendizaje se mantuvieran en el cómodo status quo que asegura la herencia del poder entre los mismos, viviendo en un postfeudalismo mediado por el capital.

La novela propone discutir con la sociedad de control desde los agentes sociales que la misma sociedad tradicional ha prejuiciado como inmadura y silenciada, en un diálogo mudo donde toda negociación es vana frente a la creencia que los estudiantes son subalternizables y, por lo tanto, se puede prescindir de sus ideas.

En esta creación, el texto y las ilustraciones están imbricadas en favor de elevar una voz disidente que posicione a los(as) estudiantes como sujetos(as) conscientes de sus contextos y, por lo tanto, capaces de problematizarlos buscando soluciones. Para ello, la gráfica emitirá un discurso donde los trazos, imágenes y colores transparenten los escenarios de movilización, mientras el texto escrito permita conocer la interioridad de los personajes y sus reflexiones en torno al diseño social y educacional. Incluso, de acuerdo a la perspectiva del lector, la novela gráfica permite que la actualización del texto literario se amplifique y al dialogar diferentes lenguajes en el mismo discurso es posible que aquellos(as) que leen la novela puedan ingresar desde aquella arista interpretativa que más les facilite.

En este sentido crítico, esta novela gráfica diversifica y permite establecer diálogos en torno a las concepciones tradicionales de masculinidad, desestabilizando la rigurosidad de la herencia cómoda de formación desvinculada de sujetos productivos irreflexivos fanáticos por el poder y la decisión de otros sobre sus cuerpos y vidas. De esta manera, se produce un desplazamiento de la autoridad hacia la configuración de una masculinidad alternativa que decide construir su representación pública en una estudiante, así como también se desinstala el prejuicio y se reconocen las habilidades políticas de jóvenes deportistas como agentes válidos para la representación de la colectividad estudiantil en el Centro de Estudiantes.

Legitimar parece ser el concepto que complejiza la propuesta de este artículo, sin embargo, el impacto de esta palabra dentro de las posibilidades de modificación cultural es profundo y la explicación que sustenta la necesidad de incorporarla dentro de nuestras acciones políticas, docentes e investigativas está frente a nosotros cada día. Legitimar es comprender que soy con el otro(a) y que no puedo ser sin el otro(a), por lo tanto debo conocerlo íntegramente antes de juzgarlo y violentarlo.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

La necesidad de legitimar al otro(a), no tan solo en Chile, es cada vez un desafío más urgente y lo evidencio de la siguiente manera: Durante el 2016 se vertieron miles de litros y kilos de basura tóxica al mar en Chiloé; las celulosas siguen descargando sus emisarios químicos en las costas chilenas, alimentando con veneno los peces, crustáceos y moluscos que muchos(as) chilenos(as) comerán en sus hogares; se continuó violentando estudiantes en las manifestaciones, usando los tradicionales vehículos disuasivos (guanaco y zorrillo) que en el resto del mundo están prohibidos por atentar contra los DD.HH. de todos(as) los ciudadanos, las mismas fuerzas especiales con las que se reprime a los pobladores y pescadores de Chiloé y que también operan en el genocidio estatal contra el pueblo mapuche; más de cincuenta mujeres han sido víctimas de agresión y muchas de ellas han terminado en feminicidios donde incluso son asesinados los hijos. Destaco el caso de Nabila Rifo, mujer de la región de Aysén que fue fracturada en múltiples partes de su cuerpo y además le quitaron los ojos en un acto de violencia de pareja; los niveles de agresión esporádica y *bullying* por diferentes causas sigue siendo una rutinaria y cruel realidad para muchos(as) estudiantes del sistema escolar de Chile. La violencia continúa siendo el saludo sociocultural de nuestro país y mientras así sea existe una resistencia frente al reconocimiento de la otredad.

Si tuviésemos incorporada la consciencia de la legitimación y la necesidad de políticas de DD.HH. en los procesos de formación ciudadana, podríamos pensar que existiría un ecosistema equilibrado en el que puedan coexistir las futuras generaciones, un diálogo transparente con el imaginario y tradiciones indígenas, creeríamos en el valor de la voz ciudadana más allá de las redes sociales y las elecciones para distintos cargos sin que la indignación sea explosiva y las leyes y decisiones emergentes solo remediales, y confiaríamos en que nuestros(as) jóvenes estudiantes son capaces de tener una voz consciente y profunda con respecto a las problemáticas que nos afectan como sociedad.

Ficcionalizar la escuela, en definitiva, es una insistencia creativa de los autores por presentar construcciones culturales que motiven otras opciones constitutivas de sociedad, otras oportunidades de sociedad, en un ejercicio de confianza con el lector –actualmente anestesiado de participación ciudadana– para estimular las posibilidades críticas⁴ y que el ejercicio de la lectura sea, a su vez, una lectura de la sociedad, una sociedad posible y proyectada hacia un diseño de legitimación donde participen comprometidamente diferentes sujetos y no los sujetos diferentes.

La elección ganada por Sharp es la activación de la colectividad y una agencia política empoderada que desestabiliza la orgánica tradicional de la política, pues como menciona María Emilia Tijoux “La política surge cuando los excluidos no

4 Destaco una cita de Jacques Ranciere en la *Política de la Literatura*: “Pero las interpretaciones en sí son cambios reales, cuando alteran las formas de visibilidad de un mundo común y, con ellas, las capacidades que los cuerpos ordinarios pueden ejercitar sobre un nuevo paisaje de lo común” (54).

son contados como parte social, denuncian la injusticia de la igualdad que funda la sociedad democrática, instituyendo el litigio” (17).

Los(as) autores de estas novelas pretenden motivar la preocupación y la inquietud de los lectores por reconfigurar el actual diseño social violento. “se acabó el duopolio”, dicho en la calle, en la hoja gris donde las personas escriben cotidianamente con sus cuerpos es la confirmación de una vía alternativa posible, un gesto político evidente que la cultura ha mencionado hace años y que estas novelas seleccionadas conflictúan desde la escuela.

Narrar la escuela y enunciar colectivamente desde el espacio público, situados fuera del colegio de profesores, es un gesto indicial que instala el cambio en los escenarios educativos, desde donde es posible aventurar un viraje inicial hacia la real legitimación de los sujetos, que es, dentro de muchas consideraciones, uno de los Derechos Humanos fundamentales. Como señala la cantante rapera chilena Anita Tijoux, es constituyente de derecho “Caminar seguro, libre y sin temor, respirar y sacar la voz”.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Obras citadas

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Quinto Sol, 1987.
- Barahona, Valeria. *Señoritas en toma*. Emergencia Narrativa, 2016.
- Bourdieu, Pierre. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Popular, 2001.
- Cajas, Edison. *El vals de los inútiles*. Cusicanqui Films, 2013.
- Calderón, Guillermo. “Clase”. *Teatro 1: Neva / Diciembre / Clase*. lom, 2012.
- Carreño, Rubí. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo xx*. Cuarto Propio, 2007.
- _____. *Memorias del nuevo siglo. Jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Cuarto Propio, 2009.
- _____. *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Cuarto Propio, 2013.
- _____. “Chile en marcha: literatura, música y movimiento estudiantil”. *E-mispherica*, no. 102, <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-102/10-2-dossier/chile-en-marcha-literatura-musica-y-movimiento-estudiantil.html>
- Connell, R.W. “La organización social de la masculinidad”. *Masculinidad/es. Poder y crisis*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, Isis Internacional, 1997, pp. 31-48.
- El Dínamo. “La reacción del papá DC de Gabriel Boric tras ácida columna de su hijo sobre el legado de Aylwin”. *El Dínamo*, 21 abril 2016, <http://www.eldinamo.cl/nacional/2016/04/21/boric-padre-columna-aylwin-critica-decepcionante/>
- Fernández, Nona. *Space Invaders*. Alquimia, 2013.
- _____. *Liceo de Niñas*. Oxímoron, 2016.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo xxi. 2009.
- Geisse, Cristian. *Ricardo Nixon School*. Planeta / Emece. 2016.
- Gutiérrez, Constanza. *Incompetentes*. La pollera. 2014
- Kohan, Martín. *Ciencias Morales*. Anagrama. 2007
- Larra, Lola y Reinamontes, Vicente. *Al sur de la alameda. Diario de una toma*. Ekaré. 2014.
- Lemebel, Pedro. *Háblame de amores*. Seix Barral, 2012.
- Los prisioneros. “El baile de los que sobran”. *Pateando Piedras*. Emi-Odeón, 1986.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*. Beatriz Viterbo. 2013.
- Neruda, Pablo. “Walking around”. *Antología general de Pablo Neruda*. rae, 2010.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Libros del zorzal, 2011.
- Sharp, Jorge. “El independiente Jorge Sharp da la gran sorpresa en Valparaíso”. YouTube, 23 octubre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=RNJpO3hRvBE>
- Spivak, Gayatri. *¿Puede hablar el subalterno?*, traducido por José Amícola. El cuenco de plata, 2011.
- Tijoux, María Emilia. “Presentación”. *El viraje ético de la estética y la política* de Jacques Rancière. Palinodia, 2005.
- Tijoux, Ana. “Sacar la voz”. *La bala*. National Records, 2011.
- Wood, Andrés. *Machuca*. Andrés Wood Producciones, 2004.
- Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Anagrama, 2011.

*Ninguna droga joderá mi libertad,
no quiero dañar mi cuerpo,
no quiero fingir, quiero realidad
voy a decir la verdad en todo momento
hoy soñé que podía cambiar,
nada cambia si nada cambia
el mayor amor lo tengo a mi persona,
ni me quiero matar ni me quiero morir, ¡perdona!*

Kase. O. Renacimiento

PARTE IV

Los hombres sí lloran: masculinidades y vulnerabilidad

Yo, macho

Alejandro Almazán
axlalmazan@hotmail.com

Primera parte

Bien dicen que darse cuenta puede tardar toda una vida. En mi caso, fue hasta la primavera de 2019 que caí en la cuenta de que el machismo era/es el principio de (casi) todos mis males. Esa primavera fui denunciado por acoso en el #MeToo.

Todo empezó cuando mi hermano mayor me avisó que yo figuraba entre las decenas de hombres que estábamos siendo denunciados en Twitter por ejercer la mayoría de las violencias de género: violencias físicas, sexuales, económicas y psicológicas, *violencias instaladas como un lenguaje estable, un sistema de comunicación*, como escribe la antropóloga Rita Segato. Apenas supe la noticia, lo único que se me ocurrió hacer fue asomarme a mis más profundas vergüenzas, que es el sitio donde escondo esas veces en las que he traicionado a mi persona, y busqué aquellas conductas reprobables que fui acumulando en la vida y que, pensaba, con el tiempo se olvidarían. Conductas con las que causé y me causé mucho daño.

Estoy convencido de que si no hubiera probado el LSD¹ siete meses antes del #MeToo, y si durante aquella experiencia psicodélica no me hubiera horrorizado de mi pasado más incómodo, no hubiera afrontado mis vergüenzas ocultas después de colgar con mi hermano. Porque enfrentarlas fue sentir de nuevo como si me hubiera quedado desesperado para siempre. Ese desespero, que conozco desde niño, era la culpa: una sensación que se imponía de manera absoluta y que me apisonaba el pecho. Era algo que me impedía mirar hacia adelante y plantarme con dignidad ante la situación que yo mismo había suscitado con mis comportamientos. Tardé en reponerme. No recuerdo cuánto me demoré en abrir el Twitter para leer lo que no quería leer.

Cuando encontré mi nombre y leí de qué se me denunciaba, comencé a escuchar un zumbido ensanchándose adentro de mi cabeza, uno que me impedía seguir oyendo mis pensamientos que, para ese momento, eran claramente apocalípticos. Ese zumbido era el sonido de la vergüenza. La pinche vergüenza que no había tenido anoche, ni ayer, ni el fin de semana anterior, ni el mes pasado, mucho menos hace más de tres años cuando, en una de las tantas borracheras que acostumbraba a organizar en mi departamento, le aflojé la correa a mi macho alfa y manoseé a

1 Aquí el enlace a la carta que escribí en torno a esta experiencia, publicado en *San Diego Red*, periódico online: <https://www.sandiegored.com/es/opiniones/169281/TJ-mi-amor-IV>

quien llamaré C, de manera ficticia, para respetar su anonimato. ¿La toqueteé por un complejo de superioridad? ¿O fue por creer que tenía el derecho de hacerlo? Seguro que fue eso y capas más profundas, pero entonces no alcanzaba a entenderlo. Lo único que entendía al recordar aquella noche que acosé a C era que mi persona me provocaba asco. Me di tanta lástima.

En esa falta de habilidades que tengo para adaptarme pronto a la frustración, trataba de convencerme de que no era ese a quien denunciaban, pese a que sí lo era. La basura también se separa, cavilaba en balde, mientras leía las denuncias que otras mujeres habían publicado en Twitter en contra de escritores y periodistas. Denuncias donde el sujeto Hombre ejerce la acción sobre el predicado Mujer a través de verbos como violar, abusar, prostituir, herir, golpear, acosar, hostigar, tocar, forzar, someter, obligar, chantajear, insultar, ofender, agredir, gritar, maltratar, manipular, intimidar, amenazar, abandonar, humillar, espiar, grabar, fotografiar, *estalquear* y muchos verbos más que siempre fueron delitos, pero que se normalizaron en el patriarcado, ese sistema, ya se sabe, por el que se rige la civilización y que está destinado a preservar el poder masculino. Leí denuncias, decía, donde el sujeto Hombre, en el afán del control territorial, *está por encima de todo, incluso de su propia felicidad*, como razona Segato.

Después de leer tanta denuncia, incluyendo las otras dos que hubo en mi contra, concluí que era inmoral e irresponsable hacerme pendejo en el país de los diez feminicidios diarios. Tenía que levantar la mano y reconocerlo.

Fui yo.

Fui yo el acosador.

Entonces redacté algunas líneas a manera de disculpa, mas no las publiqué por temor a la lapidación, pero sobre todo porque mi amiga A me aconsejó que era tiempo de comer un poquito de la mierda que las mujeres han comido desde que el mundo es mundo. *Estamos hartas de disculpas*, me reconvinó y recordé que a lo largo de mi vida me había disculpado hasta el aburrimiento. Con las horas, fui comprendiendo que lo que reclaman las mujeres son derechos y hechos y no una pinche disculpa en redes sociales, por teléfono o por medio de una carta como ésta, donde vengo a reconocer mi machismo, aceptar el manoseo a C y admitir que he cometido otras conductas vergonzosas. Conductas cuyas consecuencias había evadido no solo por arrogante y por cobarde. Ahora sé que también las soslayé por ignorante y por machista.

El filósofo Marshall McLuhan sostiene que el pez descubre el agua hasta que un episodio de riesgo lo saca de su entorno. Esta teoría es adoptada por Sergio Sinay, un investigador de las masculinidades, para explicarnos que el machismo es invisible. Es decir, no distinguimos nuestros niveles de masculinidad tóxica porque no conocemos otro tipo de masculinidad, salvo la que dicta el mandato. Yo, como el pez, descubrí el agua en el verano de 2018, en aquel viaje tecnicolor con LSD y

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

donde, no sé si ya lo dije, vi mi presente, pasado, futuro, todo junto, todo al mismo tiempo, todo pasando por mis ojos, por mi cabeza, por mi corazón, por mis uñas y por mi lengua. Y con todo me refiero a los hechos que, creo, fueron decisivos para ser el hombre que era hasta ese entonces.

Y si bien la sicodelia fue un punto de quiebre para cuestionar mi vida, el viaje y post viaje no me alcanzaron para darme cuenta, o no quise verlo, que detrás del Alejandro egocentrista y solitario, que detrás de ese hombre vacío que no se comprometía en sus relaciones y que se amparaba en la liberación sexual para no sentirse culpable, que detrás del reporterito que se las pegaba de valiente había un macho profundo, un pinche depredador, y ese macho profundo, sin saberlo, chapoteaba en la pecera de la *masculinidad autoritaria, agresiva, heterosexual, hegemónica, proveedora, valiente, con cuerpos rudos y capaces*, de la que habla la filósofa y activista Sayak Valencia.² Masculinidad autoritaria que, creo haberlo dicho ya, logré ver con una espantosa claridad hasta que cientos de mujeres enfrentaron a sus agresores en el #MeToo para que sepamos, de una vez y para siempre, que resisten juntas y que no van a permitir más acosos de batos como yo. Para que entendamos que esto no es una venganza, sino cansancio de la narrativa de ganadores y perdedoras. Y para que la vergüenza recaiga sobre nosotros los agresores y no sobre la víctima.

Fue en esa vergüenza, la más feroz por la que he transitado, cuando se me develó algo que no había podido ver en la veintena de años de terapia, ni la década que llevo fumando mariguana, ni en mi viaje tecnicolor de LSD, ni en cada ocasión que he escrito alguna declaratoria de pérdidas. Fue algo con el poder de no ser advertido por machos como yo: el machismo era mi antagonista y tenía que detenerlo antes de que me matara. Sin esa revelación, que ya no recuerdo en qué minuto se mostró, estoy seguro de que me habría costado otra vida para comprender que admitir los agravios, reparar el daño y desmontar a mi macho son deberes humanos.

No recuerdo si dije deberes humanos o si hablé de obligaciones masculinas cuando le telefoneé a I, mi compañera, que en ese entonces aún vivía en Chile, para avisarle que había estallado el #MeToo en México, y que yo me encontraba entre los denunciados. Recuerdo, eso sí, que con I evité las justificaciones que quizá en otros tiempos hubiera usado para no responder por mis conductas, o para repartir la culpa, o para mantener la mentira, o para creer que era normal acosar a las mujeres durante la fiesta o cuando, erróneamente, alguna sonrisa o alguna mirada las leía yo como una invitación al coqueteo. En otras palabras: a I no le salí con el yo no fui, ni le atribuí mis conductas al alcohol, ni a la mariguana, ni a la paroxetina. No dramaticé con mi infancia, no me agarré de la violencia estructural, ni se lo acredité a las circunstancias. Lo que le dije a I fue que el único culpable aquí era

2 Ideas recogidas del artículo “Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo” de Sayak Valencia, disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n78/n78a04.pdf>

yo y que, como conozco el terror que significa formular una denuncia dentro de un Estado patriarcal como el mexicano (una vez acompañé a mi madre y fue denigrante), me presentaría al ministerio público si es necesario. Mientras esto último ocurre o no, a I le dije que, por mi propio bien, buscaría ayuda para desaprender el machismo aprendido, ese machismo que un día me ayudó a sobrevivir en el mundo de los machos. Y le dije que con mi terapeuta trabajaría la culpa de haber sido un acosador, algunas veces con plena conciencia, la mayoría sin advertirlo.

Desde el otro lado del *FaceTime*, I me avisó de entrada algo que con las horas tomé como si fuera un mantra: *boy les toca a los hombres poner el cuerpo porque nosotras ya nos cansamos de ponerlo*. Durante varios días, I me hizo preguntas/anotaciones sobre mi deshumanización hacia la mujer. Yo le conté historias sin filtro, y sin autoflagelación, solo groseramente honestas. Historias que hablaban, sobre todo, de mi macho de la última década, los años en los que conseguí más privilegios de los que ya había ganado solo por el hecho de haber nacido hombre heterosexual. O sea, en esta última década no solo había conseguido mejores ofertas de trabajo, o me había trepado al transporte público sin reparar en el riesgo de que me violaran, o me había vestido como se me daba la gana, o nadie había controlado mis salidas o mi salario, o los hombres le habían dado más valor a mi palabra, sino que también había logrado otro tipo de privilegios a la altura de la fugaz fama periodística: el reconocimiento, la plata, el poder de decisión, los contactos y, sobre todo, mayores complicidades. La molotov perfecta para que a un machito silvestre como yo, incapaz de comprender qué eran los privilegios (cuanto menos saberlos manejar), le estallara en la cabeza y se hundiera en el hedonismo. Ahora sé que entre más privilegios conseguí, mayor fue mi deshumanización hacia la mujer, hacia las personas, hacia mí mismo.

En esas conversaciones, le conté a I que muchas veces consideré a la sexualidad como un mero impulso irrefrenable, un acto mecánico donde reducía a la mujer a un cuerpo/objeto y donde las expresiones del coraje espiritual estaban prohibidas. Un acto donde yo debía poder siempre, aunque no tuviera ganas o aunque arriesgara la salud, lo que significaba arriesgar todo. Le conté que más de una ocasión el analfabeto emocional que habitaba en mí se enteró de que se había emborrachado la noche anterior solo hasta que se despertaba y notaba que había una mujer a su lado. Fue aquí, creo, cuando I me habló de Sinay y yo me enteré de que la masculinidad tóxica nos obliga a los hombres a revalidarla todos los días en la cama y en el trabajo. Así lo hemos aprendido en la casa, en la familia, en la calle, en la escuela, en el cine, en la religión, en la televisión, en la radio, en la prensa, en la literatura, en la oficina, en las instituciones del Estado, con los amigos.

Le conté que el combustible para mi hombría lo conseguía de los encuentros casuales, de las infidelidades, de los éxitos laborales, de la temeridad/valemadrismo que asumía por reportear la violencia, de los aduladores (que abundan más de lo que imaginamos), de la exposición pública, y lo conseguía, en gran parte, de las

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

complicidades en las que se sostienen las manadas; manadas donde, ahora lo sé, la masculinidad se mide entre sus integrantes por el poder, por el éxito, por el dinero, por la valentía, por la sexualidad, por la posición social y, en específico, por el silencio. Porque, como en las mafias, *el silencio es la llave que aumenta el capital de los hombres*. De esas manadas, por cierto, me fui después del #MeToo porque, como canta Fito Páez, el tiempo a mí me puso en otro lado.

Le conté a I que, como todo macho, me presté a los caprichos de las personas y me aproveché del amor romántico, ese amor *donde las vidas se funden, pero se funden en la voluntad del hombre*, como escribe la filósofa Silvia Federici, y yo entendí que el amor no es ningún melodrama cantado por José José ni por Calamaro. Le conté también que alguna vez me rompieron la camisa y el hocico por haberme creído el cuento de transpirar una suerte de osadía varonil. Le conté que mi macho reducía a los hombres, haciéndolos creer demasiado femeninos, y que era ese típico machito que se trababa en disputas falocéntricas con otros hombres, disputas profesionales, económicas y sexuales, en las que ellos y yo actuábamos como una jauría de lobos, con la única intención de medírnosla y ver quién la tenía más grande.

Le conté que en varias ocasiones guardé silencio al presenciar cómo los hombres albureaban, ninguneaban o descalificaban a las mujeres. Le conté que consentí que hombres y mujeres me presentaran/ofrecieran mujeres como si fueran un souvenir. Era el mismo macho que compraba autos por tamaño, velocidad y rendimiento, como si se tratara de la extensión de mi anatomía. El mismo macho de la Generación X que, por falta de lógica común y por una nula cultura sobre el machismo, ha cometido las más variopintas conductas, sutiles e imperceptibles, con las que cuenta el poder de dominio masculino: le llamé guapa o invité a salir a mujeres que no conocía, me sentí menos porque el sueldo que ganaba una expareja era superior a mis ingresos, le pregunté a mi sobrina si ya tenía novio, interrumpí a más de una mujer durante una conversación y a otras tantas las miré lascivamente, me despatarré en el transporte público, cuestioné las capacidades intelectuales de varias mujeres, solapé acosos y transas de los amigos y, entre diversas agresiones más, solía restregarles a los hombres que lloraban como niñas. Le conté a I, en resumen, esas faltas irremediabiles que me hubieran complicado seguir adelante si no las hubiera normalizado, eludido o perdonado.

En contra de los malos augurios, I no solo se quedó para escucharme. También se quedó para encaminarme a lo que llaman la deconstrucción, un proceso permanente que es igual de doloroso que el machismo y que requiere de una disciplina diaria. Porque es como aprender de nuevo a gatear, a caminar, a correr, a hablar, a leer, a escribir, a sumar y yo apenas estoy gateando. Por eso todavía me caigo. La otra noche, por ejemplo, me enfrasqué en un pleito con dos policías solo para tantear quién gritaba más animal y quién era el más macho. Llegará el día en que me tropiece menos, le digo a I que sabe todo de mí y aún así cuento con ella. Como sé que cuento con esas cuatro, cinco audaces mujeres que, inesperadamente, me

escribieron, me telefonaron o se reunieron conmigo y me confrontaron y me escucharon. No porque sean enemigas de la sororidad. Me consta que han desafiado decenas de tabúes y prohibiciones del patriarcado. Lo hicieron porque son de las mujeres que concuerdan con Segato en que *el feminismo no puede y no debe construir a los hombres como sus enemigos naturales; el enemigo es el orden patriarcal*.

Supongo que otra razón por la que esas amigas me confrontaron y me preguntaron si me encontraba bien, si necesitaba hablar, y me pidieron que no hiciera ninguna pendejada, fue porque uno de sus súper poderes es la compasión, que no es otra cosa que la genuina preocupación por el otro, algo en peligro de extinción. Sigo sin comprender cómo fui capaz de alejarme tantos años de estas mujeres y de perderme su amistad.

Fue entonces, y solo hasta entonces, cuando leí sobre masculinidades y caí en la cuenta de que el machismo es el principio de (casi) todos mis males.

Segunda parte

a) Querido Alejandro: soy yo, la persona que más de una vez ha querido salir huyendo de tu cabeza. Soy esa suerte de banda sonora que todo el tiempo está encendida. Soy nosotros. Te escribo porque, como te enteraste, el #MeToo me dejó sin voz, sin cara y sin ningún remitente a donde pueda dirigir esta carta que nunca terminaré de escribirte. Es una carta a la que recurro cada vez que aprendo algo nuevo sobre el patriarcado y sobre su entenado mayor, el machismo. Es una carta, querido, en la que procuro contar una historia donde tú eres el protagonista.

La historia arranca cuando I se encuentra al otro lado de la pantalla del celular, preguntándote con su voz bronca cuándo fue la última vez que leíste sobre las masculinidades, y tú no sabes qué contestarle. Quisieras responderle que alguna parte de tu masculinidad procede de toda esa gente, mujeres y hombres, que se han atravesado por tu vida y que, sin proponérselo, te han aportado su granito de patriarcado. Pero temes que si le respondes eso sería como decirle que aprendiste a ser hombre a la deriva. I, que sabe leerte el pensamiento, y esa es una de las tantas razones por las que esperas que se quede contigo, te envía por mail el libro *Masculinidad Tóxica*, escrito por Sinay. Entonces te lanzas a leer y lo primero que descubres es que la principal causa de muerte entre nosotros los varones no figura en ninguna estadística: el machismo.

Ayer mismo, querido, de las casi dos mil 300 defunciones y de los casi cien asesinatos que se registran cada día en México,³ más del 60 por ciento fueron hombres. Hombres que asistieron más veces a un bar que a un consultorio médico, por el simple hecho de que a los hombres se nos inculcó que los padres jamás se enfer-

3 Cifras antes de la era Covid-19.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

man y que la prueba de que se es hombre consiste en nunca mostrar debilidades. Por cierto, querido, ¿ya fuiste a revisarte la próstata? Pregunto porque varios de los muertos de ayer, y creo que de eso estábamos hablando, fueron hombres cuya hombría no contemplaba el tacto rectal. Otros muertos fueron hombres en cuyas actas de defunción se lee que los mató la cirrosis, el cáncer pulmonar, la diabetes, una sobredosis, un accidente o a causa del VIH. Pero, en realidad, murieron por haberse enganchado a los desenfrenos propios del machismo: el alcohol, el tabaco, el sexo sin protección, las drogas duras, la velocidad, el poder, el trabajo, el dinero, el juego, la violencia, la competencia, la superioridad moral y el valemadrismo.

Sobre los casi cien homicidios de ayer, fueron hombres asesinados por otros hombres que se creyeron más hombres que todos los hombres juntos. Fueron hombres que *usaron la violencia como empoderamiento y adquisición de capital*, como escribe Valencia en *Capitalismo Gore*, aunque esa es otra historia, mucho más profunda y terrorífica, que trata de cómo el neoliberalismo, el narcopoder y la masculinidad autoritaria del narcotráfico han trabado dominios económicos y han establecido políticas de exterminio desde hace más de una década. Esa misma década, querido, en la que andabas anestesiado por reportear la violencia (te convertiste en un machín para ir a enfrentar a los machines) y que andabas anestesiado por tus privilegios de ser hombre. Por eso dejaste de conmoverte.

b) Por esa falta de empatía, querido Alejandro, nunca te percataste de que Segato⁴ escribió que el mandato masculino *crea a los asesinos e instaura una base social grande para que ocurran los feminicidios, que los feminicidios son exhibiciones públicas y políticas de una crueldad correctiva, espectacular e impune*, y que, en el feminicidio, *la misoginia por detrás del acto es un sentimiento más próximo al de los cazadores por su trofeo: se parece al desprecio por su vida o a la convicción de que el único valor de esa vida radica en su disponibilidad para la apropiación*.

Si no hubieras estado tan enfrascado en demostrar tu hombría en la cama y/o en tu trabajo, quizá haber leído a Segato te hubiera provisto de empatía para la lucha de las mujeres, y te hubiera ayudado cuando viajabas a Juaritos a preguntar por qué mataban a las mujeres y regresabas de allá con historias que hablaban de asesinos seriales, ritos satánicos, funcionarios públicos que violaban y asesinaban en horas de oficina; historias sobre tráfico de órganos, *snuff movies* y violaciones tulumtuarias hechas por hombres con apellidos de abolengo; historias que hablaban de trata de personas y de padrastrós y de policías homicidas. Pero no comprendías que la raíz de tanto feminicidio *era la demostración de la capacidad de dominio de un varón, la renovación de sus votos de virilidad, la reafirmación de autoridad, la ansiedad por demostrarle a otros hombres que se es hombre*. No lo sabías, querido, pero los feminicidios también son *mensajes de ilimitada capacidad violenta y de bajos umbrales de sensibilidad humana, son crímenes corporativos de hombres que administran los recursos, derechos y deberes propios de un*

4 *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tinta Limón, 2013.

Estado paralelo, crímenes perpetrados contra nosotros, para nosotros —las mexicanas y los mexicanos—, las mujeres de otros países y toda la humanidad en su conjunto.

En la carta donde eres el protagonista, vas a averiguar que los feminicidios aumentan en la medida en que crecen los homicidios entre hombres. Por eso mismo, Guatemala, Honduras, El Salvador y el Congo le disputan a México el trofeo de *País Feminicida*. También descubrirás que la situación de feminicidio no aplica solo el asesinato activo. Para la filósofa Judith Butler, *incluye también el mantenimiento de un clima de terror; uno en el que cualquier mujer, incluidas las mujeres trans, puede ser asesinada*. Butler te llevará a tu falta de registro de los transfeminicidios. Pero esto no sucedió por estar anestesiado ni por andar resolviendo tu violencia interna buscando en la violencia externa. No, querido. Esto fue a consecuencia de tu lógica heterosexual, esa lógica en la que dice Virginie Despentes⁵ *el hombre está más angustiado por el tamaño de su pene*.

c) Querido: para que nunca se te olvide por qué una mujer observa en ti, en mí o en nuestros congéneres a depredadores sexuales, haré que resaltes con plumón amarillo esas palabras donde Sinay cuenta que el escritor Timothy Beneke entrevistó a una veintena de violadores en prisión y concluyó que *no todo varón es un violador, pero todo varón aprende a pensar como un violador*. Entonces recordarás una cifra que desdeñaste por tus privilegios: una de cada cinco mujeres en el mundo será víctima de una violación. Una de cada cinco. Eso significa que la madre, la pareja, la amiga, la hermana o la hija tienen las mismas probabilidades de ser violadas por el padre, por el padrastro, por el novio, por la pareja, por el amigo, por el hermano, por el medio hermano, por el tío, por el primo, por el sobrino, por el ahijado, por el abuelo, por el compadre, por el padrino, por el jefe, por el hijo del jefe, por el ayudante del jefe, por el conocido, por el desconocido, por ti o por mí, y es así como vas a entender por qué las mujeres dicen eso de *Tu aliado es el agresor de otra*, y te preguntarás lo que pasaría si estallara un #MeTooFamilia. Ni todas las cárceles, ni todos los manicomios, ni tres vidas alcanzarían para hacerle justicia a las mujeres. Pero ojalá alguien alumbre ese túnel lleno de monstruosidades. Contrario a lo que ha venido insistiendo el macho por el que votaste, el presidente Andrés Manuel López Obrador, la familia no respeta a las mujeres, ni a lxs niñxs, ni a lxs ancianxs. La familia es machista, depredadora, tóxica.

d) *La mayor cantidad de violaciones y de agresiones sexuales a mujeres no son hechas por sicópatas, sino por personas que están en una sociedad que practica la agresión de género de mil formas, pero que no podrán nunca ser tipificadas como crímenes*, dijo Segato en una entrevista.

Cito a Segato, querido, porque la otra noche, cuando regresabas a casa, una joven mujer que caminaba pasos adelante de ti volteó a verte, como no queriendo la cosa. Apenas bajaste la cabeza para advertirle que no eras el enemigo, ella se atravesó la acera, asustada. Le contaste a I que sentiste que sí, que *El Violador Eres*

5 *Teoría King Kong*. Random House Mondadori, 2018.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

Tú, como cantan Las Tesis, e I te respondió que ese miedo que sintió aquella mujer por mi culpa es el mismo miedo que ella siente al salir a la calle. Esa especie de antropofobia que has desarrollado desde que te denunciaron, que te replegó a tu casa, y que con la pandemia se ha intensificado, querido, esa se acerca al miedo del que te habla I.

El sociólogo Michael S. Kimmel preguntó a mujeres y hombres qué era aquello a lo que más temían. Las mujeres respondieron que temían a ser violadas y a ser asesinadas. Los hombres, mientras tanto, contestaron que lo que más les asustaba era ser motivo de risa.

e) Carlos Monsiváis, el autonombado misógino feminista, escribió hace 40 años que el macho es *un ser sin contenido sustancial (...) a quien sólo le quedan como recursos para hacerse notar la indiferencia ante la muerte propia o el dolor ajeno*. La humanidad, querido, está llena de esos seres, así que tampoco te sientas único. Millones y millones de hombres en todo el mundo somos machos. Y lo somos, por darte un ejemplo, porque fuimos educados por padres ausentes, y quizá alcohólicos, que crearon a hombres bloqueados emocionalmente; hombres que desconfiamos del resto de los hombres; hombres que hemos actuado con dureza porque así de frágil es la masculinidad. El padre ausente, sin embargo, no exculpa a nadie. Tu obligación, querido, es ir en contra del mandato masculino, aunque ello signifique quedarte solo.

f) Voy a dibujarte caminando sobre la calle, con el ojo chorreado de tinta, así como dibuja y escribe el compa Édgar Aguilar, un norteco que está consciente de que el nortecismo se construye a semejanza del machismo, así como sucede con el mexicanismo. Y mientras tu dibujo recorre las calles, se preguntará porqué nunca había notado los altísimos grados de machismo que está en el ADN, por ejemplo, de esa gente obsesionada con el trabajo, de esos padres estrictos y severos o de los padres alcahuetes, y de esos hombres que ven a su familia como una propiedad o que se refieren a sus hijos como si fueran cachorros. Machismo en estado puro que tu dibujo notará en aquellas personas que creen que tienen el derecho de linchar a otro solo porque a ellas las han linchado, en personas que tuerce las reglas cuando conduce, en gente arrogante y terca, en esa gente a la que le causa orgullo su clasismo y su racismo, o en esas personas que poseen la facilidad de polemizar tiempo completo, como si trabajaran de *boot*.

Machismo que notará tu dibujo en los sabelotodo y en esas personas que de cualquier tema emiten una opinión, principalmente de lo que no conocen o de lo que exageran, como ocurre con los hombres cuando opinan de temas que solo les atañe a las mujeres (el aborto, el 8M). Porque ya se sabe que macho que se precie de serlo, nunca, nunca, se queda callado. Y si no me crees, querido, asómate a las plataformas del neoliberalismo, creadas bajo la lógica patriarcal, llamadas redes sociales. Te apuesto que silenciarás o les darás *unfollow* a la mayoría de las personas que sigues y que te siguen. Ahora con eso de que el número de seguidores es el

nuevo quién la tiene más grande, el machismo ha encontrado en Twitter, en Facebook y en el Instagram a sus mejores exponentes. Míralos cómo humillan a los niñxs y a las mujeres.

Machismo en estado puro, decía, que tu dibujo descubrirá en esas personas que se llenan la boca de patriotismo y nacionalismo, en esos hombres a los que les asusta que les exciten otros hombres, en la gente que solo piensa nuevas formas (legales e ilegales) de ganar más plata, y en esos hombres que *se esfuerzan en tener éxito socialmente para poderse costear las mejores mujeres*, como dice Despentés. Machismo en quienes practican o celebran la cacería, en los amantes al deporte, en quienes hablan demasiado alto y en todxs aquellxs que usan el lenguaje inclusivo sin haber renunciado a ninguno de sus privilegios. Machismo del que a tu dibujo le dará escalofríos cuando lo descubra en esos hombres que se presentan como feministas de izquierda o feministas a secas, y no logran entender el oxímoron o lo imposible de la ecuación. O cuando lo perciba en quienes, por simple corrección política, se dicen *aliades* pero son incapaces de denunciar a sus amigos o a sus empleadores de depredadores, menos de corruptos. Los amarillos, éstos que a la hora de las decisiones dicen mantenerse neutros, son los peores, querido, porque ninguna decisión es neutra.

Machismo que tu dibujo sabrá que es inherente a las personas con espíritu de competición, a los hombres que hoy viajaban contigo en el Metro, a las personas que santifican al albur, a quienes se ofenden por el Zapata *queer*, a quienes basan su masculinidad en el tamaño de los músculos y en la cantidad de esteroides que consuman. Machismo profundo, querido, que habita en el cabrón que te vende el gas, en el que te vende el agua, en el que compra el fierro viejo, en el que vende cubrebocas y en todas esas personas que dejaron de creerle a las mujeres en cuanto sus jefes o sus incondicionales fueron denunciados en el #MeToo. Porque en el país de la doble y triple moral, donde la mayoría cree que ser feminista radica en el órgano sexual y no en el activismo, más vale el interés individual que la sororidad. Por algo I te dice, medio en broma y medio en serio, que México debería declararse país musulmán.

Machismo profundo, decía, en algunas de las personas que, desde que fuiste denunciado, te han volteado a ver como si despidieras el Covid-19; machismo en *aquellxs* que pegan el grito en el cielo solo porque las mujeres, en defensa de su integridad física y de su vida, y ante la falta de justicia y de derechos, pintan el Ángel de la Independencia, el Hemiciclo a Juárez, el Palacio Nacional o toman las facultades de la UNAM.

Tu dibujo terminará leyendo una cita de Despentés: *las mujeres tienen que dinamitarlo todo*.

g) Querido, ¿sabes por qué todos los hombres hemos caído en la trampa del patriarcado? *Porque no es fácil, cuando se pertenece a la raza de los grandes cazadores, no ser el*

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

que trae la comida a casa, escribe Despentés. La trampa es creer que quien no produce no provee, y quien no provee no se siente protector, y quien no es protector no tiene potencia sexual, y quien no es potente no es hombre y quien no es hombre no es nadie.

Lo que debilita a los hombres, lo que los precariza y transforma en sujetos impotentes, es la falta de empleo, dice Segato en *La guerra contra las mujeres*, así que imagínate a toda esa violencia que la pandemia trae consigo en los hombres que están perdiendo su empleo.

Ese mandato de masculinidad, el del proveedor, es el que nos obliga a los hombres a *dar pruebas de narcisismo y de crueldad todo el tiempo*. Es el que ha enfermado y aislado a los hombres. Porque eso es lo que el patriarcado nos ofrece: volvernos agresivos. No en balde son hombres el 95 por ciento de los ejércitos en el mundo. La guerra y el asesinato, querido, son transacciones casi exclusivas entre los hombres. Hombres que en nombre de la paz y por el bien de la patria practican violaciones colectivas y en casa son recibidos como héroes. Por eso ahora entiendes que cuando alguien cita a Churchill, cuando alguien alude a Sun Tzu o cuando alguien pide los *Black Hawk* para acabar con el crimen que tiene a México sumido en un hoyo negro, además de ser un facho, es un macho que se rige por el poderío testicular, pese a casi nadie sepa cuál es la función de los gúevos.

Bien dice Monsiváis que *el nacionalismo está hecho a imagen y semejanza del impulso masculino de la construcción de una nación y del orgullo de pertenecer a una nación construida con violencia*.⁶ Y por eso, en la carta que nunca terminaré de escribirte, querido, ya se me ocurrirá alguna forma para ejemplificar con los tweets que publica esa jauría de machos, integrada por personajes como el expresidente Felipe Calderón, donde le piden a Huitzilopochtli que le avise a Tánatos que varios de sus hijos lo necesitan para *escenificar la hombría, ese privilegio de tan pocos*, Monsiváis *dixit*. El macho honra el ojo por ojo, avala la guerra.

h) Imagina que la socióloga Raewyn Connell sale del libro que publicó hace 25 años, *Masculinidades*, y se para frente a ti, querido. Te va a reprender, por supuesto, pero también te esclarecerá que quienes atacan o acosan a las mujeres *se sienten autorizados por una ideología de supremacía*. Esa supremacía se despliega de forma masiva en mundos donde cualquiera se volvería loco, querido. Mundos que la propia Connell piensa que deberían ser mucho más cuestionados desde el feminismo y desde la disidencia masculina para ser repensados. Mundos como el militar/policial, el empresarial o el gubernamental/político, *mundos castrados de amor y de ética, estructurados en relación con el escenario reproductivo*. Cuando leas lo que acabas de leer, te acordarás de algunos militares, policías, empresarios, funcionarios y políticos que has conocido a lo largo de tu vida y ahora observarás lo que obviabas de ellos: es gente inmersa

6 *Misógino feminista*, Océano, 2013.

en una grave masculinidad tóxica. Algunos han matado, la mayoría ha transado, todos compiten.

No sé si fue Connell quien escribió que en política solo quieren estar los hijos de Maquiavelo. De lo que no tengo duda, querido, es que son hombres los que nos gobiernan, los que ostentan el poder, y que son ellos los responsables de haber convertido el mundo en un lugar hostil y peligroso. Son hombres, atravesados por el mercado y el capital, los que ordenan pagar un salario menor a las mujeres. Son hombres los que instan a no contratar mujeres porque eso se traducen en licencias de maternidad. Son hombres los que asesoran a los políticos y los que orquestan guerras sucias. Son hombres los que aprueban las leyes antiaborto. Son hombres los que juegan a la paridad de género. Son hombres los que dirigen los partidos políticos. Somos hombres los que monopolizamos los mercados, los puestos directivos y los espacios. Somos hombres los que concentramos el poder y los que tenemos la última palabra. Somos hombres lo que limitamos y sancionamos las ideas de las mujeres y de cualquier devenir minoritario. Son hombres los que abusan y acosan a sus empleadas. Somos hombres los que buscamos *muñecas tuneadas*. *Son hombres los que se follan unos a otros a través de las mujeres*, sostiene Despentés y yo le creo porque somos hombres los que estamos bajo el cuidadoso y persistente escrutinio de otros hombres. *Son hombres los que nos miran, nos clasifican, nos conceden la aceptación en el reino de la virilidad*, escribe el sociólogo Kimmel.

Somos hombres los que no queremos perder nada, ni siquiera lo que nosotros mismos hemos abandonado. Somos hombres los mayormente denunciados de acoso. Son hombres los que nos violentan, somos hombres los que violentamos a otros, son hombres los que violentan a quienes nos violentaron. Somos hombres quienes pensamos que el sexo es como en la pornografía: mujeres insaciables, dispuestas a cualquier cosa. Somos hombres quienes imponemos la masculinidad hegemónica en mundillos como el religioso, el deportivo, el obrero, el médico, el académico, el mundillo de la artísteadada, de la literatura, del periodismo... Periodismo.

Alto, querido: aquí lograrás comprender el porqué te apartaste, por instinto y desde antes del #MeToo, de los círculos que antes frecuentabas: porque te agotaron las demostraciones de talento y de masculinidad a través del enaltecimiento de las victorias. *Nos probamos, ejecutamos actos heroicos, tomamos riesgos enormes, todo porque queremos que otros hombres admitan nuestra virilidad*, dice Kimmel y lo pondré en cursivas para que lo leas en voz alta la próxima vez que busques el reconocimiento. La masculinidad, apúntalo querido, vive agarrada de alfileres, por eso demanda la aprobación constante.

i) Acuérdate, querido, de la última vez que fuiste a la cantina donde concurrías cada jueves. Fue meses después del #MeToo. Ahí te encontraste con colegas muy parecidos al macho de tus mejores/peores tiempos. Te reflejaste en su arrogancia, en su ambición y en esa avidez de vivir la vida sin hacerle caso a los límites. Te re-

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

flejaste cuando lxs viste elogiarse entre sí, felicitándose por sus logros y contando historias donde se cubrían de honor. Te reflejaste cuando lxs escuchaste otorgándose más méritos de los que poseen o cuando creyeron que tenían autoridad moral. Te reflejaste al verlxs que durante toda la noche trataron como adorno o trofeo a sus acompañantes. Te reflejaste cuando empezaron a sentirse lxs campeones del periodismo, del documental, de las series, de la literatura, de las redes sociales o cuando presumieron sus últimas conquistas, sus últimos éxitos y hablaron de las buenas personas que son. Te reflejaste porque cargan con muchas vergüenzas ocultas, pero igual que tú tienen una brillante capacidad para guardar las apariencias.

Eran tú antes del #MeToo, antes del LSD.

Todes decentes, todes bien portadxs, todes sonrientes para la foto en Instagram. Todes en sincronía con la nueva masculinidad, ese discurso inventado por los medios a fines del siglo pasado, *basado en la corrección política del hombre que intenta explicar qué significa ser y vivir como mujer, sobreactuando la culpa*, como escribe Sinay. Corrección política que solo ha traído consigo condescendencia y cambios cosméticos al patriarcado. Por eso resaltaré con rosa mexicano que *los hombres creemos que declarándonos pro femeninos y renegando de tradicionales hábitos masculinos conjuraremos el machismo*. Nuestra reconstrucción emocional, dice Sinay, no será un proceso tan superficial, ni tan fácil ni tan veloz. *Primero se necesita que los hombres hagamos un examen de conciencia porque sin la introspección no hay manera de revertir las conductas*.

j) Querido, quizá a estas alturas haya un giro inesperado. Uno donde cuente aquella ocasión, en el verano pasado, cuando leíste un texto sobre la masculinidad tóxica, escrito por un conocido tuyo, y lo primero que hiciste fue descalificarlo desde tus prejuicios. Y los prejuicios, ya se sabe, siempre vienen anteceditos por alguno de los entenados con los que cuenta el patriarcado: el clasismo, el racismo, la intolerancia y el machismo. Con esos mismos prejuicios, querido, puede que alguien lea esta carta si algún día se publica. No faltará el macho que piense que escribimos porque tratamos de no perder lo que ya perdimos. Pero, al menos a mí, querido, no me interesa recuperar aquellas relaciones que se sostenían solo por la adicción a la mariguana o a la fiesta, o donde yo tenía que ser cómplice de conductas cuestionables, o que se trababan por interés laboral y que, desafortunadamente, ocurría en la mayoría de tus relaciones.

Pase lo que pase, querido, no pierdas esa sonrisa que tanto nos costó recuperar.

k) Los hombres no acostumbramos a renunciar a nuestros privilegios. No lo digo yo, querido, lo escribió Sinay, y esa es una de las razones por las que muy pocos hombres revierten sus conductas. Los privilegios son inventos del patriarcado, como es el caso del contrato matrimonial: *un intercambio en donde la mujer se compromete a efectuar cierto número de tareas ingratas asegurando así el confort del hombre por una tarifa sin competencia alguna, especialmente las tareas sexuales*, dice Despentés. Un contrato donde el hombre tiene la prioridad de desarrollarse profesionalmente, donde es él quien

debe recibir el reconocimiento, donde es él quien debe triunfar y donde la mujer, como razona Federici, *tiene que realizar el trabajo doméstico, de forma gratuita, haciéndole creer que se trata de un acto de amor. Es el papel de amorosas sirvientas no asalariadas.*

l) *Cada vez son menos los hombres que se arriesgan a traducir el amor, la sinceridad, la honestidad, la austeridad, la compasión o la solidaridad en hechos concretos*, dice Sinay y no sé cómo explicártelo, querido, sin que suene a una de esas sentencias judeocristianas que tantas calamidades le han acarreado al ser humano. Se me ocurre, quizá, hablarte de aquellos dos hombres disidentes de la heteronorma con quienes busqué refugio después del #MeToo. Son hombres que no establecen manadas ni requieren del aval masculino. Son hombres que no se vanaglorian de sus triunfos, ni se autopromocionan. No buscan el aplauso ni viven del número de seguidores o de *likes*. No están en el *spotlight*. Son hombres que no se asumen como los salvadores del mundo ni andan por la vida sintiéndose el Valiente de la lotería mexicana, pese a que trabajen con el horror. Tampoco se creen indispensables para el funcionamiento del mundo, ni andan de bravucones, mentándole la madre a los poderosos desde Twitter. Son hombres que no se expresan de modo autoritario, que les llaman los *patitos feos* porque han priorizado la crianza de sus hijos, aunque eso haya postergado un ascenso profesional, perder un ingreso o habitar otras masculinidades no hegemónicas. Son hombres que, contrarios a ti y a la mayoría de tu generación, comprenden qué es el *Gaslighting*, el *Mansplaining* y otras micro agresiones que pasan desapercibidas en un país donde pasa inadvertida la muerte. Son hombres que han tomado distancia de los hombres. Porque bien dijo Piglia que *para hacer lo que uno quiere hacer es necesario ser capaz de rechazar y de perder otras cosas.*

m) Cuatro niñxs desaparecen cada día en México.⁷ Cuatro niñxs más son asesinados. Treinta y cuatro niñxs de las decenas que diariamente son violadas quedan embarazadas. Nueve de cada diez mujeres no denuncian violencia de género. Seis de cada diez sufren violencia muy severa por parte de su pareja. Dos de cada tres mencionan haber vivido algún tipo de violencia desde los 15 años. Treinta y dos por ciento de los feminicidios ocurrieron en casa de la víctima. Nueve de cada diez mujeres son acosadas en el transporte público de Ciudad de México. En seis de cada diez hogares el padre es una figura ausente, a pesar de vivir ahí. Sesenta por ciento aumentó la violencia⁸ contra la mujer en el hogar desde que empezó el confinamiento por el coronavirus. Mil seiscientos ocho mujeres en México⁹ fueron asesinadas de enero a mayo de este año. Veintitrés mil 460 fueron lesionadas. Ciento ocho mil setecientos setenta y ocho llamadas se atendieron en el 911. Veracruz es el estado mexicano más peligroso para las mujeres. Los hombres somos

7 Cifras de febrero de 2020.

8 Cifras de la ONU, sede México, julio 2020.

9 Cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad.

los principales transmisores del VIH. Hay más demandas por negar la paternidad que por reconocerla.

n) El hombre rompe el paradigma del machismo, querido, cuando deja de culpar a los demás y cuestiona sus conductas. Cuando cuida de otro hombre o le da la mano a quien se cayó. Cuando reconoce que no puede, que no sabe o que ha sido vencido en buena ley. Cuando entiende que un *no es no*. Cuando deja de competir con otros hombres. Cuando respeta los límites de velocidad. Cuando se preocupa por su salud. Cuando entiende que su pareja no es la misma persona que construyó en su mente. Cuando se calla y escucha. Cuando entiende que no es un ser superior. Cuando destierra de su lenguaje palabras que humillan a las personas. Cuando detiene la confrontación. Cuando conversa con los hombres sobre el machismo o cuando rechaza, en palabra y en actos, la conducta o el discurso misógino de otros hombres; mucho mejor si se trata de los amigos.

En tu caso, querido, puedes evitar los enfoques machistas en tus textos. Puedes denunciar a quien al interior de las redacciones acose o descalifique a las mujeres a través del salario, del organigrama, del cuestionamiento de sus reportajes, de las órdenes de trabajo, del trato, etcétera. Butler dice que el mundo será más seguro cuando los hombres rompamos el pacto masculino, que no es otra cosa que romper el silencio cómplice. O también puedes cuestionar (y encontrar la fórmula de evadir) el mandato masculino que gobierna al periodismo: ser valiente, ser macho. Quizá sea renunciando a los grandes espacios. Quizá sea alejándose de los medios que insisten en el periodismo del *click* o en el Periodismo *Gillete*, de los que habla Martín Caparrós. Quizá sea volviendo a empatizar con las víctimas. Quizá sea evitando hablar en primera persona. Quizá sea no dejándose llevar por la pasión del riesgo. Quizá sea reportando desde otro lugar, es decir, reportando a sabiendas de que eres privilegiado.

El paradigma del machismo, querido, y esa es la moraleja de la carta que nunca terminaré de escribirte, se rompe cuando uno reconoce que se ha pasado de verga. Eso no leí. Eso lo sostengo yo.

Epílogo

Comencé a redactar este texto a mediados de abril de 2019, casi un mes después de que el #MeToo detonara en México. Durante todo este tiempo, además de haber sentido que estaba viviendo debajo de la tierra y de haber aprendido más sobre el patriarcado y el machismo que en toda una vida en la que me reuní con hombres, fui entendiendo que yo no era/soy la víctima de esta historia, razón por la que reduje al mínimo las miserias y contradicciones humanas de personas con las que me he topado desde que fui denunciado. Durante este tiempo, también, compartí distintas versiones del texto con mis amigas, con mi terapeuta, con un par de

hombres disidentes y con uno que otro macho en rehabilitación. Y porque estoy agradecido con esas mujeres y con esos hombres que me escucharon cuando más lo necesitaba, y porque en casa no solo mamé el patriarcado sino también aprendí a encargarme de mi pasado, y porque no puedo regresar al día en que comencé a equivocarme y a comportarme como un depredador, y porque traicioné la confianza de algunas mujeres y estoy avergonzado con ellas, y porque Oscar Wilde dijo que *arrepentirse de un acto puede modificar el pasado*, y porque ahora puedo hablar públicamente sobre mi machismo y mis faltas, y porque psicológicamente necesito soltar este texto que me ha acompañado más de un año, y porque es hora de creerle a las mujeres, y porque el #MeToo se convirtió en una inesperada lección de vida y me ha ayudado a llevar con I la vida que estaba buscando, fue que me decidí a publicar esta carta que intenta ser una suerte de manifiesto contra mi machismo, y cuyo único propósito es que algún hombre descubra que la masculinidad tóxica es la que nos caga la vida.

Esto no es una disculpa pública ni es la carta de un macho herido, que de esas ya he redactado muchas.

No tengo una respuesta, por ahora, de cómo se repara el daño, más allá de las leyes. Pero sí sé que tendré que trabajar duro porque las consecuencias que impone el patriarcado, a través del machismo y que afectan a nuestra pareja, a la familia, a las compañeras de trabajo y a nuestra sexualidad, *son tan graves que no se permiten dilaciones*. Estoy convencido de que, pasada la pandemia, sin el feminismo no habrá nueva normalidad. La era después del Covid será feminista o no será. Mientras eso ocurre, es momento de colocarme en otro lugar: al lado de los *outsiders*, el sitio donde se ubican quienes necesitaban una sacudida para alterar su vida para siempre.

Julio de 2020. Domicilio conocido.

Elegía

Germán Alcalde
galcalde2@uc.cl

Camino a descansar hasta mi pieza
y paso por la tuya, me despido
besando con ternura tu cabeza,

un gesto acostumbrado y conocido
“buenas noches, descansa, hasta mañana”
pero esta noche todo eso es olvido.

La única respuesta es la desgana,
la pena, la agonía y un estruendo
que me hace darme cuenta, eres humana

tan frágil que te fuiste aun teniendo
mil años y un segundo por vivir.
Quisiera comprender, pero no entiendo

¿Por qué viene la muerte a destruir
la posibilidad de reencontrarse,
conocerse de nuevo, convertir

la pena en un recuerdo, transformarse
en un amigo tanto como un hijo?
¿Por qué todo tenía que mancharse

con tu mirada? Dime ¿Quién maldijo
tu cuerpo con tristeza y con veneno?
No entiendo, grito, y no encuentro cobijo

pues ya te fuiste, lento como un trueno
y duele tanto, tanto tu partida
que incluso en tu cariño yo me apeno

¿Qué puedo hacer más que cargar la herida
y todos tus recuerdos en mi pecho?
para que al menos, mientras tenga vida

no mueras y tu voz siga en el techo,
en donde me criaste, resonando
a pesar de que no estás en tu lecho

y deba, cuando vaya caminando
de vuelta hacia mi pieza despedirme
del aire, sienta que sigas estando
y pueda darte un beso antes de irme.

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

*

José Miguel Herbozo
jmtennial@gmail.com

Mis amigos dicen que no tengo nada para decir,
que casi nunca tengo una palabra sobre lo que tarda
en aparecer, aunque nunca se aclaran
salvo en giros de separación y silencio.
En la cúspide están todos, tan lejos
que el teléfono no suena, y cuando llaman
estoy tan hecho polvo que no contesto
para poder hablarte sobre lo que me espera.

Mis amigos dicen que debería salir un poco menos,
que debería cambiar los hábitos porque practico
una rara fortuna que no me asienta
ahora que veintiséis años salen de las páginas
como explosiones en desiertos destruyendo todo
lo que repele al habla. Nadie se entiende,
pero madre dice que estoy susceptible
aunque sabe poco de mí, y mi padre asiente
mientras mis hermanos giran en sus propios desiertos.

Un dolor punzante que crecía hasta el rojo y el fuego
me cortaba todo el tiempo, pero nadie pregunta
mientras imagino un sol perfecto para la mañana,

solo tú sabes que esto es para ti,
no sé cómo seguir o perseguir
en las acumulaciones de la mirada

sobrevivo solo el tiempo
no sé si conseguir lo que el sol me señala
todo lo que digo es lo que oigo
para decir algo digo nada.

Miedos

Joaquín Miranda
jnmiranda@uc.cl

Le tengo miedo a mi padre
en este tiempo de muerte
y el pasado.

Le tengo miedo a mi madre
por sentenciarme la suerte,
no he olvidado.

Le tengo miedo al destino,
no quiero expandir mis genes
ni mis cantos.

Le tengo miedo al camino
forjado con falsos bienes
que son tantos.

¿Qué es el miedo? Un grito frío.
¿Qué es el miedo? Un cruel desgarró
permanente,
se extiende hasta lo sombrío,
lo cubre un beso de barro
impaciente.

Quizá es mejor la prisión
—soy temido por el mundo—,
su cadena
cumple fiel con su misión:
tira y temo moribundo
la condena.

¿Qué es el miedo? Un grito frío.
¿Qué es el miedo? Un cruel desgarró
permanente,
se extiende hasta lo sombrío,
lo cubre un beso de barro
impaciente.
Quizá es mejor la prisión
—soy temido por el mundo—,
su cadena
cumple fiel con su misión:
tira y temo moribundo
la condena.

La carta como experiencia de escritura académica no convencional Una introducción que creí necesaria

Marcus Salinas
Northwestern University
marcus.salinas@u.northwestern.edu

Pensé por algún tiempo antes de escribir esa carta. Me parecía, al principio, una subversión de lo que se espera en un programa de PhD. ¿Cómo una pieza de texto que por lo general es tan íntima puede interesar a la academia? ¿Dónde esperar objetividad en palabras que son tan cargadas de afecto? Mi temor era que una carta pareciera demasiado humana para una academia que tiene tan declarados sus propios paradigmas y horizontes. El ensimismamiento de esa institución no permite que se mire hacia afuera con mirada empática: el mundo externo existe para que busquemos en él objetos de investigación. ¿No es cierto?

Esa es la academia que conozco desde siempre. Sus fundamentos como la verdad, lo cuantificable, la certidumbre siempre se me presentaron como su razón misma de ser y existir. El mundo fuera de los laboratorios, de las bibliotecas y de las salas de estudio era demasiado caótico: había que sujetarlo, hacerlo predecible o catalogable en una base de datos de acceso restringido. Hay una impresión de autosuficiencia que puede espantar los más desavisados.

Y, a pesar de todo, tantas personas como yo insisten en ingresar en esa dimensión compartimentada del universo. Hay razones múltiples para eso. Muchos se sentirán seguros en las habitaciones de ese castillo moderno. Jamás querrán salir nuevamente a la calle donde lo viejo y lo nuevo brotan inexplicablemente el uno del otro. Sin embargo, hay los que entran a la academia dejando mitad del cuerpo y del alma para fuera. Son esos tipos que viven ilusionados en construir puentes entre mundos que se niegan mutuamente. Me tocó ser uno de estos últimos.

No sé desde que momento en mi vida me convertí en un buen oyente. Podía pasar días escuchando las historias que mi abuela contaba sobre sus padres portugueses. Escuché todas las historias que mi abuelo materno, un simple jardinero en la ciudad, contaba sobre la pequeña hacienda donde vivió hasta la adolescencia. Y también escuché las canciones de mi padre, que fueron su forma tímida de compartir el pasado.

¿Cómo traer las historias y canciones que tanto significaron para mí al contexto académico? ¿De qué manera serían relevantes o de interés de la comunidad? ¿Ofrecerían algún tipo de contrapartida a los sujetos que me ayudaron a conocerlas? Para todas esas preguntas no tengo ninguna respuesta definitiva ni consistente. Lo único que puedo decir es que para todo cambio hay una búsqueda tortuosa que lo

precede. Diferente de un método preestablecido, el camino se forma a contrapelo de lo previsible: obedece al deseo ingenuo de hacerlo de otra manera aunque no se sepa con claridad cuál debe ser el primer paso. Y hay también el amor y el respeto por lo que se comparte. Son esos los presupuestos que dan forma a mi carta.

Mi texto es simultáneamente ancho y estrecho. Es un relato personal, de hijo a padre, pero que pretende reflexionar sobre diferentes aspectos de las relaciones humanas en América Latina. Es, en un primer momento, un intento de expresar las brechas del diálogo intergeneracional que, en el texto, son “resueltas” por la canción. De la misma manera, se habla de tensiones entre identidades masculinas conflictivas que, sin embargo, no son totalmente incomunicables. Por último, busqué abordar la idea del expatriado en doble perspectiva: el “fuera de la patria”, es decir, el extranjero que en el nuevo país necesita movilizar nuevas relaciones de pertenencia, con sus correspondientes pérdidas y ganancias; y el “privado del padre”, o sea, el hijo que a través de los ruidos y silencios de la comunicación con el padre explora las interacciones indirectas posibles.

Evanston, 20 de marzo de 2018

Querido padre,

Hasta donde mi recuerdo alcanza, todo empezó por música. Nunca nos hablamos lo suficiente para que las cosas ocurrieran de otro modo: tú estabas tan distante, luchando las batallas por el pan diario; y yo era apenas el niño que te sonreía. Pero, en los escasos momentos en que estábamos a solas, sin que yo esperara, te ponías a cantar bajito. ¿Sería un impulso incontenible de sacar palabras que curaran las heridas profundas del pecho? Hoy creo que cantabas así para que yo no te viera llorar, pues nunca te habían permitido demostrar esa fragilidad: te forjaron en un tiempo de héroes orgullosos de su silencio. Había que callar, olvidarse y seguir el recto camino. Sin embargo, cuando cantabas, inmediatamente te recordabas de otros tiempos que pudieron o no ser felices. Desde entonces, escucho tu canto aunque no estés presente. Hoy me permiten llorar.

Es esa voz grave que todavía suena en mi mente. Está en esa lengua rara que llevo años intentando descifrar, pero que siempre se burla de mí en detalles caprichosos. Tu canto me despertó la curiosidad por los sonidos que revisten las trayectorias de vida. Son pedazos de pasado, fragmentos de lo vivido, que se dan a conocer por voces como la tuya y que, al final, no quieren más que propagar el afán de persistir. ¡Falsa ilusión nuestra es la memoria! Será siempre el pasado que se ve desde el presente, el sentido que arbitrariamente imponemos al caos de nuestra diminuta existencia. Sin embargo, esa es la razón de tu canto para mí: es saber de

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

un pasado que fue tuyo, del que jamás conoceré por completo y que, sin embargo, llevaré toda mi vida intentando que se haga mío.

¿Cuántas canciones aprendí de memoria sin saber qué realmente decían, simplemente porque eras tú quien me las cantabas? Años después, y un poco menos inexperto en la lengua, pude finalmente descifrarlas o, por lo menos, estar de acuerdo en lo que jamás podría entender. Muchas, para no decir todas, hablaban de amor. ¿Cuántas veces no sentí que narraban mis propias desventuras, esas que me las inventaba? Yo, que hoy prefiero que sean los otros que creen historias, imaginaba escenas trágicas que empezaran en versos como “Ya no estás más a mi lado, corazón”. Un amante que está ausente, la Divina Providencia en contra del amor. ¿Cómo no imaginar así todos mis dramas adolescentes con banda sonora y una grande orquesta de los cincuenta?

Tantas veces quise que el cielo apagado de mi ciudad moderna, contaminada, que manos como las tuyas ayudaron a construir, se revistiera de una “vibración de cocuyos que con su luz bordan de lentejuelas la oscuridad”. Imagen poderosa en la cabeza de un niño. También quise conocer tu ciudad clavada en las montañas y tan inaccesible a mis pulmones. Respirar. Estar cerca de lo que podría decirse un origen. Esa que tenías tantas ganas de ocultarme.

Pero volvamos a mi ciudad que, con su modo brutal, te acogió. Allí te faltó mucho de todo: comida, trabajo, el clima de la sierra, los brazos de tu familia, la lengua para decir lo que uno siente y realmente desea. Extrañabas hasta las bandadas de patos puna. Supongo o invento. Mi ciudad fue ruda contigo como lo es hasta hoy con tus compatriotas. La gran metrópoli de las Américas recibe a muy pocos en sus imponentes rascacielos del centro. Por lo general, los foráneos, que no tienen nada más que sus brazos que ofrecer, se amontonan en las periferias de la monstruosidad urbana. Ahí conociste a Adoniran, el poeta de los paulistas desdichados. Una vez más tenías materia para su cantar. Obviamente se te notaba el acento, pero ¿quién en el punto extremo de la Babilonia de acero y hormigón no tenía el suyo? Pasados los años, cuando te escuché cantar “Saudosa maloca, maloca querida”, me detuve más en su rara pronunciación de las vocales que en la historia triste de desposesión que me contabas cantando. Solo la distancia y el tiempo me permitieron entender los lamentos que cantabas en cifra.

¿De dónde venían esos versos? Eran tuyos y de tantas gentes que los cantaron. Pero el mundo nunca dejó que cumplieras tu vocación: no pudiste ser cantor, ni poeta. Al contrario, te hicieron creer que se vive de lo absolutamente frugal. No hay razón para palabras vanas, te decían, basta que ellas expresen lo sumamente necesario. Pero pudiste escuchar la radio, ese aparato mágico que traía canciones de todas las partes del continente. No cometías ningún crimen al oírlas y cuando me las hiciste conocer, ya no eran más continentales o mundiales, sino tuyas y mías.

Y a eso debo mi búsqueda profesional y de vida: el saber de las voces del mundo y los innumerables silencios que suponen. Sin embargo, hay que ser humilde para hacer una contribución efectiva en ese campo. Hay que disminuir el espectro, pretender conocer lo que efectivamente se nos acerca al corazón. Tú eres la razón para que yo me sienta más allá de las rígidas convenciones del saber y de la nacionalidad. Al principio se trataba de identidad, pero no tardó para que se convirtiera también en afán de comprender tanta diversidad de modos de vivir y entender el mundo que se desparrraman por nuestro continente. Quería saber más de mi abuela aymara que solo conozco por un retrato en blanco y negro que llevabas en tu billetera y no lo enseñabas a nadie. Quería entender mejor qué quería decir ser un cholo, un mestizo, un indio, un nada. ¿Era así? El continente tan prolífico en crear “otros” va a ser siempre nuestro hogar, el mío y el tuyo.

Y si hoy canto solo por las calles de esa fría ciudad del Norte es porque te rindo un homenaje en cada palabra y por cada recuerdo. No es por otra razón que me propuse a dejar mi puerto seguro, mi querido país. Ahora intento pertenecer a ese mundo nuevo, ancho o estrecho a depender de la convicción de cada uno y de la fe en la posibilidad del cambio.

Los estudios, todo esto que para ti fue privilegio de unos pocos, son otra forma mía de agradecerte. Así quiero que tu experiencia única se oiga en otras partes. Quiero también que tantos cantos tímidos como los tuyos encuentren alguien que los lleven en serio, que los comuniquen para que persistan en los libros, pero, principalmente, para que permanezcan en la memoria y en los corazones.

Por último, me gustaría hablar de los versos que más veces te escuché cantar. Tienen un poco de profecía y consejo. Sirven para amparar los que, por razones distintas se alejan de los lugares que más aman. Y si hay un camino que seguir, mejor que sea en una línea infinita en que avanzar y retroceder son lo único que verdaderamente nos pertenece:

y si sentís tristeza
cuando mires para atrás
no te olvides que el camino
es pa'l que viene y pa'l que va

Saudades,

Marcus

EPÍLOGO

Más allá del hombre nuevo: despatriarcar el siglo XXI

Catalina Forttes Zalaquett
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
catalina.forttes@gmail.com

*Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again*

Bob Dylan
Times are changing

*Frágil como un volantín
En los techos de barrancas
Jugaba el niño Luchín*

Víctor Jara
Luchín

Le dieron el premio Nobel a Bob Dylan, en Netflix se repiten las hagiografías de hombres de los sesenta y setenta que imaginaron y cantaron mejores versiones de mundo. Víctor Jara, Sam Cook, John Lennon, George Harrison y, por supuesto, Bob Dylan son hoy figuras semi-santas que rescatamos no como estrellas de rock, sino como hombres que fueron capaces de conectar por medio de su arte. Así como los poetas románticos se transformaron en profetas capaces de conectar con lo inefable de la experiencia humana, los trovadores y rockeros del siglo pasado movilizaron con su música y sus canciones la libido de una generación hacia el deseo de un mundo más justo y más libre. El disco *Imagine* de John Lennon hace exactamente lo contrario de lo que Herbert Marcuse decía hacía la industria cultural. En lugar de narcotizar y evadir, la música de Jara, Lennon, Dylan hizo que estuviéramos más presentes. Parece que necesitamos recordar que, a pesar de los horrores del siglo pasado, hubo un momento en que creímos que el cambio era posible, que el hombre se transformaría, que evolucionaría, que el hombre construiría el continente americano sería, dependiendo de la clase, la raza, la geografía: socialista, acuariano, comprometido, humanista, espiritual, indigenista, hermoso,

libre. Es nostalgia o estamos intentando rescatar una masculinidad que aunque asesinada, acribillada o envejecida siempre ha existido. Los hombres que evoco no eran santos, pero sí pusieron sus voces y creatividad al servicio de la paz: “War is over, if you want it”. Reconocieron en la guerra la degradación de lo humano y le pusieron voz a la rebeldía de negarse a ser un cuerpo al servicio del exterminio de otros cuerpos. Sonido y emoción construyen la voz de hombres que entregaron su música a proyectos más grandes que ellos y en ese proceso conectaron lo individual con lo colectivo. Las canciones y los discos musicalizaron el amor y la revolución, ambos procesos movidos por la libido de una juventud que, mientras buscaba un lugar en el mundo, lo transformaba.

Yoko Ono, Joan Baez, Patty Smith no fueron musas, sino dínamos creativos que sacudieron la sensibilidad de su generación, ya que encarnaron el potencial transformador de la palabra creativa y la música sobre la vida y la política. Yoko Ono nos dijo que el primer paso hacia la paz era imaginar otro mundo, y que las canciones de amor no eran románticas, sino una revelación de que lo bello y lo sublime se encuentra siempre en la comunión con el otro. En el documental *John & Yoko: Above us Only Sky*, Ono dice que ella con el tiempo se dio cuenta de que la razón por la cual ella y John se conocieron fue para escribir “Imagine”, la canción mas importante del siglo XX, según la crítica especializada. Junto a Ono, Lennon amplifica su mensaje al descubrir que la dominación imposibilita al amor en su manifestación carnal y espiritual y que la paz es la forma en la que el amor se manifiesta tanto en lo individual como en lo social.

De este lado parimos al hombre nuevo (no al hombre y la mujer nueva), un sujeto que pondría a América Latina al día con la modernidad. Un hombre que, al igual que el de hoy, tenía que ajustarse a las demandas de su tiempo o morir una muerte de dinosaurio. La literatura, el cine y la canción desafiaron los lenguajes añejos de la burguesía y representaron universos campesinos, ancestrales, populares, definidos por las creencias y herencias de un hombre que conectó con los saberes de su tierra, su madre y su abuela y que levantó la pluma o la guitarra en lugar del fusil. Cuando le pregunto a mi padre cómo fue ser un hombre joven durante el verano de 1971 en Chile me dice que, independiente de donde te encontrabas dentro del espectro político de la época, nunca hubo en nuestro país tanta libertad como entonces. Una libertad proporcional a la represión que la siguió y que quedó inscrita en las cintas, los discos y los libros que todavía son puente entre la realidad y los mundos posibles. La guerra nunca fue fría por estos lados, las trincheras se cavaron en las familias, en los barrios, en las escuelas y las universidades. El hombre nuevo tenía que hacer la revolución todos los días y en todos los espacios, sin embargo, lo que hoy me parece más revolucionario fue la forma en que se colectivizaron las emociones, los sueños y los deseos ya que solo se podía cruzar el umbral al mundo nuevo juntos. Creo que cuando en Latinoamérica evocamos los sesenta lo hacemos para acordarnos que hubo un momento en que los proyectos personales se

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

imaginaron en términos colectivos y por lo tanto también se movilizaron a partir del amor y el deseo de justicia. El amor que nutre el deseo de justicia es revolucionario y contagioso, y nutrido por los ritmos del rock y la libido expansiva de una juventud que descubrió en el placer una forma de protesta, se tornó en los sesenta peligroso y desestabilizador. A los más jóvenes hoy les impresiona que las figuras más emblemáticas de ese momento hayan muerto muertes tan violentas.

Los sesenta son, como establece Fredric Jameson, paradójales en que los logros en la representatividad política son eclipsados por la implementación de estructuras económicas aún más deshumanizantes que las anteriores. Jameson se refiere a los largos sesenta, una década que comenzó en los cincuenta con los procesos de decolonización africana y que se cerró con los golpes de Estado latinoamericanos. Fue una década en que, por un lado, se levantaron nuevos actores sociales como: los estudiantes, la mujer y el hombre negro desde Argelia hasta Alabama, a la vez que el mundo escuchó la voz de las víctimas de la colonización y la dominación patriarcal; y por otro, también es el momento en que se vuelve a cercar la tierra para promover un proceso de industrialización global. Según el crítico, la promesa de la llamada “revolución verde” era alimentar al mundo al implementar un nuevo modelo agrícola que permitiría productivizar la tierra como nunca antes. Sin embargo, si bien hubo cantidades inauditas de trigo y de leche, el mundo conoció nuevas formas de miseria y hambre. Así los escritores, los músicos y los cineastas, en el mismo gesto del poeta romántico, se movilizan para hacer ver los costos del nuevo modelo de producción y se preguntan por la forma en la que sobreviviría el amor, el campesino y la naturaleza en el nuevo orden.

Una de las discusiones que vinculan a los artistas que vinieron y participaron de las revoluciones del siglo dieciocho con los de los largos sesenta es la discusión en torno al lugar de la mujer en la nueva sociedad. La representación de la continuidad entre la tierra, la naturaleza y la mujer es evidente en ambas instancias y en ambas se advierte que los cercos que privatizan e industrializan la tierra empobrecerán la experiencia humana mediante el dominio de lo femenino y lo nutritivo. Mary Shelley advierte, por medio de la representación de lo monstruoso como resultado de la instrumentalización de la razón al servicio de la ciencia, sobre la ausencia de la mujer y la naturaleza en la cercada imaginación industrial. De este lado del mundo y en otro tiempo, la canción folklórica recoge el dolor de una tierra y una mujer, obligadas a dar y nutrir sin recibir nada a cambio. Atahualpa Yupanki escucha el canto de una mujer esclava que consuela a un bebé por la ausencia de la madre que está en los campos trabajando por nada. Aquí, como allá, falta la madre cuando los frutos de la tierra no son para los hijos de quienes trabajan y el negrito debe callar su llanto para que no llegue el diablo blanco y le coma la patita.

Christopher Connery establece que los sesentas son globales y que la guerra de Vietnam escenifica en la selva y en la televisión la contienda desigual entre el oprimido y el opresor. Vietnam se repite así en cada enfrentamiento y tanto Víctor

Jara como los Quilapayún lo invocan para representar la resistencia en las formas del campesino, del pobre y del colonizado. Sin embargo, la lucha femenina no se configura como un Vietnam. Los escritores del *Boom* son mezquinos en su representación de la mujer y estas siguen siendo inspiración, compañeras o soportes para los proyectos masculinos de transformación estética o social el lugar de sus agentes. La solidaridad y el amor que se expresa por el oprimido no alcanza para la mujer, pues el dominio sobre esta sigue siendo una garantía patriarcal invisible al hombre nuevo.

Promesa incumplida: patriarcado y soledad

Los sesenta, como establece Jameson, se acaban abruptamente con los golpes de Estado en el Cono Sur, sin embargo, sospecho que la violencia que como sociedades sufrimos con el Golpe y el horror que lo siguió se procesó psicológicamente como la expresión de un poder antiguo y conocido. Las figuras como Pinochet no aparecen de la nada, estaban prefiguradas en el patrón de fundo, en el capataz de ingenio, en el encomendero o el conquistador. R.W Connell establece que la colonización americana es un proyecto masculino y que encontramos en el conquistador un modelo de masculinidad que instala la violencia y la codicia como bases para una sociedad individualista donde el emprendimiento militar y comercial son el sustento para un marco moral rígido que protege el privilegio y los bienes de unos pocos hombres blancos.

Las masculinidades que analicé en el artículo con el que contribuyo a este libro se construyen en cercanía histórica de las dictaduras del Cono Sur y la revolución económica y social que implicó la implementación de un modelo neoliberal. La dictadura exacerbó modelos de masculinidad autoritarios, que ya tenían una tradición en las formas de sociabilidad latinoamericana. El dictador no es una figura que surge de un vacío, sino la continuación de modelos de género construidos a partir de la violencia expresada por medio de la dominación y la exclusión del campesino, el indígena, el obrero, el sujeto popular y la mujer. De la misma forma en que el dictador se nutre de las masculinidades terratenientes, capataces y militares, los modelos hegemónicos de hombría de los procesos de transición actualizan la masculinidad dictatorial al representarla desde la codicia y la capacidad de lucrar (Carreño).

Lo históricamente coherente es juzgar y rebelarse contra la generación anterior, sin embargo, hasta hace unos meses (octubre, 2019) como sociedad nos caracterizábamos más por las formas en que reprimíamos el descontento. En la ficción, este estado emocional se representó frecuentemente como un hijo o un joven que prefiere no comunicarse antes que entrar en una discusión o un enfrentamiento. Leo, de esta manera, en las literaturas del cambio de siglo una figura que contiene

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

sus sentimientos, no porque le tenga miedo a sus padres o respete su autoridad, sino porque le falta un lenguaje para articular sus emociones. La ausencia de comunicación deja huellas que se evidencian en la representación de cuerpos prematuramente deteriorados, adictos y ansiosos. La dificultad en la conexión entre el cuerpo, los sentimientos y la expresión de estos es, de esta manera, una constante en la representación del hombre en el cambio de siglo. Bell Hooks establece que una de las demandas fundamentales de toda mujer (heterosexual, gay, bisexual o célibe) es el amor de los hombres en su vida (padres, abuelos, hermanos o parejas) y que este es precisamente uno de los ámbitos para el cual el patriarcado no prepara al hombre. Los hombres son tempranamente atrofiados por los privilegios que promete la masculinidad hegemónica, ya que como dice Hooks, no provee otras herramientas para lidiar con la frustración de la promesa, inevitablemente incumplida, que no sean la ira y la violencia hacia otros o hacia ellos mismos.

Uno de los deseos de este libro es por tanto, sin ignorar los privilegios que legitiman la articulación de la subjetividad masculina, hacer foco sobre los costos sociales del pacto patriarcal y por sobre todo en la forma en que reduce las posibilidades expresivas y creativas de la experiencia masculina. La representación de la masculinidad en la cultura hispanoamericana contemporánea tiende a agruparse en dos categorías. Por un lado, da cuenta de las formas en que las masculinidades subalternas negocian, mediante la representación simbólica de la violencia, su lugar en una estructura social que legitima como modelo al hombre blanco, rico y heterosexual; en tanto que por otro, representa a un hombre perdedor, enfermo, doliente y vulnerable que, en la ausencia de un lenguaje que legitime su incomodidad, interioriza la violencia patriarcal. Creo que el gesto de mirar hacia los sesenta en busca de referentes se relaciona, no solo con la caducidad de los modelos de masculinidad heredados, sino que también, con la incapacidad de redefinir nuevos modos de ser hombre a partir de la vulnerabilidad.

Es importante consignar que son las escritoras proto-feministas decimonónicas (como Luisa May Alcott o las hermanas Brontë) y las primeras del siglo veinte (Virginia Woolf o Charlotte Perkins Gilman), quienes inauguran el gesto político de visibilizar el dolor de vivir dentro del marco patriarcal. Previamente a la articulación de demandas y reivindicaciones colectivas, la escritura de estas experiencias fue una forma de comunicar la vulnerabilidad de un sujeto doliente y así agenciar el ejercicio empático que resulta del acto de lectura. De esta manera, los cuerpos aletargados, intoxicados, melancólicos, enfermos o desafectados de los hombres representados en las literaturas recientes llaman la atención sobre un momento que podríamos potencialmente leer como proto-político en relación a la configuración de una demanda masculina al modelo patriarcal.

La representación de proyectos vitales que escapan al guion capitalista burgués descrito tantas veces por la novela de formación, hace un comentario sobre la rigidez de las estructuras sociales mediante la representación del intelectual o

artista que vive al borde del sistema, pero que hasta hace poco no se desgastaba o no encontraba la energía para cambiarlo. Se hace evidente que, después del estallido social o el despertar popular de octubre de 2019, podemos comenzar a ver un hombre que ya no logra reprimir su inconformidad, sin embargo aun es muy temprano para ver el efecto que este estallido tendrá sobre las masculinidades latinoamericanas. Las mujeres feministas han vuelto a interpelar a la masculinidad patriarcal con acciones de arte como “un violador en tu camino” del colectivo Lastesis, pero aun es temprano como para saber si ha habido un verdadero “despertar” en términos de masculinidades. Despertar significa tomar conciencia del daño que han causado como avatares del patriarcado y desde el dolor de la autoevaluación comenzar a reparar. Hasta ahora solo las masculinidades *queer* han imaginado y escenificado modelos de género que desafíen el *status quo*, a pesar y debido al dolor que este genera. Pareciera que hasta hace dos meses el cinismo era el modo “por defecto” para responder a los horrores del mundo y si bien los compromisos sociales y personales se consideraban respetables, también para muchos eran vistos como un desgaste fútil. El dolor, que en otros momentos de la historia se ha considerado una experiencia constitutiva del yo y de la masculinidad al ser significada por medio del sacrificio, el ascetismo o el romanticismo, es en el capitalismo tardío el estado que se interpone a lo que entendemos por felicidad y plenitud (Ahmed). Resalto nuevamente, la representación literaria del cuerpo masculino herido de soledad, pues funciona como la primera señal de vulnerabilidad de una masculinidad que aún no genera un discurso político sobre su crisis. La “loca en el desván” de Gilbert y Gubar es en muchos de los textos de nuestro presente un hombre encerrado que, en el mejor de los casos combate la soledad escuchando discos, viendo películas o leyendo y en el peor (y más nefasto) expresando su odio contra la mujer y la humanidad tras el anonimato de la pantalla.

Debido a que la representación literaria del hombre del nuevo siglo se caracteriza por su pasividad y su capacidad autodestructiva. Hoy quizás más que en los sesenta convivimos con el hombre unidimensional de Marcuse. Un hombre demasiado mediatizado y narcotizado como para transformar su incomodidad en revolución. El capitalismo y la industria cultural que lo sostiene, representa la autodestrucción como la forma en que el hombre incómodo o doliente deja de ser un problema. Bajo este predicamento, los excesos de alcohol, drogas y vicios culpan moralmente al hombre por su debilidad, a la vez que constituyen los ritos de pasaje hacia una hombría ensimismada y violenta. Se podría pensar que estamos ante un joven inconforme que trabaja asiduamente en su autodestrucción o su aislamiento. El acceso a las armas y el anonimato de internet han posibilitado la aparición de un joven que en lugar de asumir responsabilidad por su aislamiento o por todo lo que siente la sociedad o las mujeres no le han dado, decide matar y destruir al mundo que lo rechaza. El *incel* al que le negaron el sexo, el neo-nazi, el

Adiós a las armas

Despatriarcar América desde la cultura

feminicida, son todos hombres legitimados por una cultura en la cual la vulnerabilidad masculina se traduce en violencia.

Durante los últimos meses se ha visto lo que parece un nuevo hombre en la calle. Uno que lucha y que no teme al enfrentamiento, un hombre que ha salido de su encierro y que vive una nueva fraternidad en la calle. Sin embargo, cuesta no ser suspicaz ante el chico que finalmente encontró una forma de desafiar el *status quo* en la contienda desigual y en la destrucción. Si bien estos comportamientos son coherentes con las circunstancias sería hermoso ver a más hombres cambiando la sociedad no solo en la calle desactivando lacrimógenas sino que también en casa desactivando las dinámicas opresivas del patriarcado. ¿Cuándo veremos al hombre que conversa de sus problemas sin temor a vulnerabilizarse, que aprende que cuidando a otros también se cuida a él mismo, que evita la violencia porque sabe que es un camino tan poco legítimo y destructivo como tirarle balines a los jóvenes? ¿Cuán lejos está el carabinero que elige como nombre de combate “Súper Dick” para sentirse autorizado a reprimir, violar y matar amparado por el patriarcado y sus instituciones del hombre que se aprovecha de una amiga pasada de copas, o el que deja que su mamá vuelva cansada del trabajo a hacerle la cama y de comer? La cultura patriarcal penetra todas las dimensiones de la vida y lo desactiva solo la empatía, la solidaridad y la confianza en el otro. El hombre nuevo de los sesenta y setenta no vio esto al restarle lo femenino a la solidaridad. Así como Jameson argumenta, si bien en los sesenta hay un despertar de nuevos actores sociales e históricos, también fueron años en que se afirma el modelo extractivista planetario que nos rige hasta hoy. Ya no puede ser un hombre nuevo el representante de una nueva conciencia, sino una sociedad nueva que se organice de forma justa y que se enfoque en un trabajo de reparación. Parte del nuevo pacto social implica necesariamente actualizar o incluso reinventar nuestras relaciones de género, para de una vez por todas puedan “dormir tranquilas las niñas inocentes” como ironizan Lastesis.

Parece que es el momento de no solo recordar a los hombres que pudieron haber cambiado el mundo, sino de hacer el trabajo de reflexionar sobre lo masculino, de separar lo patriarcal del hombre, de educar a los niños en los lenguajes del amor, de enseñarles a cuidar y nutrir lo humano y lo no humano, porque es solo en comunión que vale la pena vivir.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Duke UP, 2010.
- Carreño Bolívar, Rubí. “Músico errante: Masculinidades, estéticas y mercados en la música popular y narrativa latinoamericana reciente”. Proyecto FONDECYT 1141209, 2014.
- Connell, R W. *Masculinities*. University of California Press, 2005.
- Connery, Christopher Leigh. “The World Sixties”. *The Worlding Project: Doing Cultural Studies in the Era of Globalization*, editado por Rob Wilson y Christopher Leigh. New Pacific Press, 2009.
- Epstein, Michael. *John & Yoko: Above us Only Sky*. Eagle Rock Film Productions, 2018.
- Gilbert, Sandra M, Susan Gubar. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.
- Hooks, Bell. *The Will to Change: Men, Masculinity and Love*. Square Press, 2004
- Jameson, Fredric. “Periodizing the Sixties”. *Social Text*, no. 9, 1984, pp. 178-209.
- Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Beacon Press, 1964.

Adiós a las armas. Despatriarcar América desde la cultura se terminó de editar y diagramar durante septiembre del año 2020

