

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

---

Theses, Dissertations, Student Research: Modern  
Languages and Literatures

Modern Languages and Literatures, Department of

---

5-1-2011

# EL MACHO SARNIENTO: LA HIPERMASCULINIDAD EN YONQUIS Y YANQUIS DE ALONSO DE SANTOS Y ENTRE VILLA Y UNA MUJER DESNUDA DE SABINA BERMAN

Joaquín M. Muñoz

University of Nebraska-Lincoln, [jmunoz2@huskers.unl.edu](mailto:jmunoz2@huskers.unl.edu)

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss>

 Part of the [Latin American Literature Commons](#), [Modern Languages Commons](#), [Other Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

Muñoz, Joaquín M., "EL MACHO SARNIENTO: LA HIPERMASCULINIDAD EN YONQUIS Y YANQUIS DE ALONSO DE SANTOS Y ENTRE VILLA Y UNA MUJER DESNUDA DE SABINA BERMAN" (2011). *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. Paper 9.  
<http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/9>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

EL MACHO SARNIENTO: LA HIPERMASCULINIDAD EN *YONQUIS Y YANQUIS*  
DE ALONSO DE SANTOS Y *ENTRE VILLA Y UNA MUJER DESNUDA* DE SABINA  
BERMAN

by

Joaquín M<sup>a</sup> Muñoz Lizaga

A THESIS

Presented to the Faculty of  
The Graduate College at the University of Nebraska  
In Partial Fulfillment of Requirements  
For the Degree of Master of Arts

Major: Modern Languages and Literatures

Under the Supervision of Professor Iker Gonzalez-Allende

Lincoln, Nebraska

May, 2011

EL MACHO SARNIENTO: LA HIPERMASCULINIDAD EN *YONQUIS Y YANQUIS*  
DE ALONSO DE SANTOS Y *ENTRE VILLA Y UNA MUJER DESNUDA* DE SABINA  
BERMAN

Joaquín M<sup>a</sup> Muñoz Lizaga, M.A.

University of Nebraska, 2011

Adviser: Iker Gonzalez-Allende

Dos obras de teatro de los años noventa del siglo XX, representativas de dos países, España y México, proporcionan espacios privilegiados para un estudio comparativo de la masculinidad. Esta tesis explora el género y la identidad masculina, y específicamente, la hipermasculinidad en las obras de teatro *Yonquis y yanquis* (1996), del español José Luis Alonso de Santos y *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993), de la mexicana Sabina Berman. Para llevar a cabo este análisis se aborda primeramente lo polisémico que significa ser hombre en varios contextos socio-culturales, la hipermasculinidad, y también los términos que se conocen popularmente como “macho mexicano” y “macho ibérico”. El análisis se realiza sobre un marco teórico de estudios de género y explora la manifestaciones de los dos protagonistas en sus ámbitos sociales, delineando las características que desmitifican al macho hispánico y lo convierten en el “macho sarniento”.

*Para mi esposa Jill por todo su apoyo y amor.*

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer, primeramente, al Dr. Iker González-Allende, mi director de tesis, fuente de inspiración en el tema tan delicado de estudios de género y quien me ha guiado pacientemente en estos dos últimos años en la realización de esta investigación, además de su siempre disponibilidad para la laboriosa tarea de revisar, corregir y discutir este trabajo. Agradezco también a los miembros del comité tutorial, el Dr. Óscar Pereira Zazo y la Dr. Catherine Nickel, cuyos comentarios constructivos y sus revisiones minuciosas me ayudaron a reforzar esta tesina.

Igualmente quiero agradecer los ánimos y apoyos que me brindaron los amigos y compañeros durante esta experiencia. En especial a Tony Almeida y a Aaron Chambers, a quienes les agradezco su solidaridad y las numerosas e interesantes conversaciones sobre el tema de esta tesina. También extendo mi inmenso agradecimiento de manera muy especial a mis padres y hermano por brindarme siempre su apoyo emocional. Del mismo modo a mi querida abuela Elu, quien cumplió 101 años el mismo día de la defensa de esta tesina y quien siempre me ha animado con su cariño. Por último, le debo mi profundo agradecimiento a la UNL, y en especial a la “Rogers Merit Fellowships” por su generoso apoyo económico.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	1
Masculinidad como creación cultural .....	4
¿Qué es “ser hombre”?.....	5
Extremos de masculinidad .....	6
Masculinidad hegemónica y masculinidad normativa.....	8
Hipermasculinidad: “el macho hispánico” .....	9
El macho ibérico.....	12
El macho mexicano.....	17
El macho sarniento.....	19
Plan de capítulos .....	22
<b>Capítulo 1:</b> Un arquetipo de la hipermasculinidad española: el “macho ibérico” en <i>Yonquis y yanquis</i> de Alonso de Santos .....	23
<b>Capítulo 2:</b> Construcción y desmitificación del “macho mexicano” en <i>Entre Villa y una mujer desnuda</i> de Sabina Berman .....	55
<b>Conclusiones</b> .....	79
<b>Obras citadas</b> .....	85
<b>Anexos</b> .....	89
Anexos 1 .....	89
Anexos 2 .....	90
Anexos 3 .....	91

## Introducción

Durante la década de los noventa del siglo XX se estrenan dos obras de teatro, una en España y otra en México, que exploran y meditan sobre las representaciones de masculinidad de ambas sociedades. *Yonquis y yanquis*, del dramaturgo español José Luis Alonso de Santos, esboza la masculinidad en un ámbito de la clase baja urbana española y *Entre Villa y una mujer desnuda*, de la dramaturga mexicana Sabina Berman, desmitifica la masculinidad en una clase media-alta de su país. En estas obras se aprecian importantes aspectos que permiten un análisis más a fondo de las diversas representaciones de la masculinidad imperante en el ámbito hispánico.

En palabras del crítico en estudios de género Miguel Lorente Acosta, entre finales de los años sesenta y noventa, tanto en España como en México, se fraguan cambios profundos en el papel tradicional sobre todo de la mujer, pero también del hombre (51-2). Estos cambios que dan autonomía a la mujer y desestabilizan la posición tradicional del hombre están basados, según Lorente, en los siguientes puntos: la consolidación del “feminismo institucional”; la incorporación de las mujeres a la vida pública, es decir, a la vida profesional que conlleva una ruptura de la demarcación entre el espacio público y el privado; las transformaciones de las instituciones y el desarrollo de las normas, por ejemplo el divorcio y las separaciones, además de los métodos anticonceptivos y el aborto inducido (51-2). Estos cambios causaron un debilitamiento de la posición de los hombres, confusión, y una búsqueda por redefinir la identidad en relación con la mujer. Sin embargo, estos cambios también provocaron, como se podrá ver en las obras de teatro, una cierta confusión y una competitividad que se canalizan en una magnificación de la masculinidad al querer defender y restaurar los componentes esenciales del rol

establecido por la estricta cultura patriarcal que le proporcionan control al hombre; es decir, el ser protector, proveedor y responsable de la procreación. En estas dos obras el hombre macho busca desesperadamente mantener su lugar hegemónico ante los cambios en la sociedad, tanto en el papel de la mujer como en el ámbito socio-económico. Sin embargo, la mayoría de los análisis (Antonia Amo, César Oliva, Sharon Magnarelli, Manuel Medina, Diana Niebylski, Brenci Patiño y Cristina Vargas) relacionados con *Yonquis y yanquis* y *Entre Villa y una mujer desnuda* se han concentrado en temas femeninos o feministas, dejando al hombre y lo que significa la masculinidad al margen de la investigación.

Por consiguiente, uno de los motivos que llevaron a este estudio fue esta sorprendente ausencia de un análisis sobre las representaciones de masculinidad que aportan estas dos obras teatrales. Por tanto, durante la revisión de la crítica literaria basada en estudios de género se pudo apreciar no sólo que la mayor parte de los críticos desarrollan su análisis a partir de la representación femenina, sino que se enfoca en la subversión de los roles tradicionales únicamente en lo que afecta al género femenino. Por ello, se tratará de indagar y exponer un análisis que descubra las diversas masculinidades que se representan en las obras, lo que llevará a examinar la procedencia de las identidades masculinas y su representación en escena de las figuras estereotipadas del “macho hispánico”, específicamente el llamado “macho ibérico” y el “macho mexicano”. Estos dos machos se relacionan estrechamente por lazos históricos y culturales que han sido construidos de formas similares.

*Yonquis y yanquis* se estrenó el 11 de Septiembre del año 1996 en la sala Olimpia de Madrid y fue dirigida por Francisco Vidal. Eduardo Haro, en su crítica del periódico

*El País* (15-9-1996), comentó su éxito y su logro de poder hacer una representación de la vida social en España. El enfoque principal de la obra de teatro no es necesariamente una crítica hacia el género masculino o el machismo, sino a la sociedad contemporánea y la marginalidad. En cambio, *Entre Villa y una mujer desnuda*, estrenada en 1993 en el Teatro Helénico de la Ciudad de México y dirigida por la misma dramaturga, proyecta una crítica en clave de humor a un machismo histórico todavía vigente: “el machismo desde un enfoque lúdico”, según Juan J. Olivares en *La Jornada* (13-4-2002). Esta obra, que se mantuvo en cartelera por dos años, tuvo tal éxito que se hizo de ella una película, dirigida por la misma Berman, además de estrenarse nuevamente en el teatro en el 2002. Estas dos obras, caracterizadas por una inyección sutil de humor, presentan escenarios de un realismo social contemporáneo y proporcionan un terreno fértil para un análisis comparativo de género.

En esta tesis se explorará y comparará la construcción de la masculinidad en estas dos obras, lo cual sitúa este trabajo en el campo de los estudios de género. La aproximación al tema será de índole hermenéutica, recuperando y aplicando varias definiciones y teorías de masculinidad. Se delinearán los arquetipos de masculinidad en función de un análisis literario. Este recorrido por la construcción de la masculinidad en estas obras permitirá adentrarse primeramente en un análisis general y comparativo del contexto social y/o cultural, con un conciso sustento de la tradición literaria de cada país, necesario para nutrir la construcción de una masculinidad en los protagonistas. En segundo lugar, se analizarán las manifestaciones de un machismo latente y específico de los dos protagonistas, Ángel y Adrián, en situaciones cotidianas y en sus relaciones con otros personajes. Finalmente, se verá cómo aparece una hipermasculinidad en varias

situaciones, especialmente en situaciones límite, donde subyace la violencia tanto explícita como implícita, y la reactivación de una actitud defensiva del hombre “macho”. Aquí, el sujeto masculino actúa casi exclusivamente en función de su sexo y de lo que espera la sociedad de él para proteger su sentido de virilidad. El “macho” emerge y busca cabida frente a los nuevos matices que surgen a su alrededor procedentes de la competitividad femenina y otros factores socio-económicos. De este modo se propone seguir un marco teórico que contenga la perspectiva relacionada con una masculinidad construida socialmente, no de origen y sustento biológico o genético.

### **Masculinidad como creación cultural**

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), “hombre” se define ampliamente como ser humano, “ser animado racional, varón o mujer” es decir, miembro de la especie humana y más específicamente, “varón, ser humano del sexo masculino”. Más allá, especifica que el “ser muy hombre” o “todo un hombre” es el “individuo que tiene las cualidades consideradas varoniles por excelencia, como el valor y la firmeza”. Esta última implica necesariamente una valoración o construcción social y va más allá de la mera definición de género o sexo. Parafraseando al teórico David Gilmore, la imagen del hombre no es sencillamente una reflexión de la psicología individual, sino parte de la cultura pública, una representación colectiva (5). Sara Willot y Christine Griffin también afirman que las personas son construcciones y agentes de políticas macroestructurales y sociales, además de estar sometidas a microestructuras opresivas como las de clase social (87).

En el ámbito de la diversidad cultural y social se manifiesta todo un abanico de posibles representaciones e interpretaciones, mayormente complejas, de la masculinidad.

Las masculinidades, como comentan los críticos, están construidas por la suposición de valores en base de las experiencias culturales y sociales; provienen, se desarrollan, y mitifican por la tradición histórica, cultural e imaginaria de cada país. Lo que significa “ser hombre” a finales del siglo pasado en cierto contexto socio-económico en Andalucía, puede ser distinto a lo que significa “ser hombre” en México, D.F. en la misma época, aun considerando matices culturales y lingüísticos en común.

### **¿Qué es “ser hombre”?**

En un primer acercamiento a la idea básica de ser hombre, surge la siguiente pregunta: ¿existen acaso líneas definitorias generales o universales sobre lo que significa ser hombre? Gilmore, en su relevante libro *Manhood in the Making*, plantea, desde un inicio, la pregunta de la representación masculina y más específicamente, él explica lo siguiente:

It is about why people in so many places regard the state of being a ‘real man’ or ‘true man’ as uncertain or precarious, a prize to be won or wrested through struggle, and why so many societies build up an elusive or exclusionary image of manhood through cultural sanctions, ritual, or trials of skill and endurance. (1)

En esta cita se observa que la masculinidad se considera como un premio a ganar en muchos contextos culturales, lo que implica enfrentarse a retos, trabajo, pautas de comportamiento que difieren de una cultura a otra, aunque el requisito está presente en todas. Entonces, uno “nace” hombre biológicamente, pero tiene que ser considerado un hombre apropiado a través de actos y ritos de paso. Esto implica seguir un camino bien definido por la sociedad sobre lo que significa la masculinidad. No es suficiente sólo ser

biológicamente un hombre, sino que el hombre debe ganarse la definición de masculinidad con actos y comportamientos. Las expresiones en inglés de “be a man” o “man up”, o en español el “ser hombre” o la más coloquial de “tener huevos” implican comportamientos sociales que se identifican con la hombría, la fuerza y la valentía.

### **Extremos de masculinidad**

En un esfuerzo por definir las diversas posibilidades dentro de la masculinidad, se halla una diversidad de puntos de vista por parte de los especialistas, que la definen según su enfoque, procedencia o escuela, o según sean sociólogos, psicólogos, psiquiatras, filósofos o críticos literarios. A pesar de las diversas perspectivas se intentará buscar un común denominador para presentar una definición concisa que reúna las ideas básicas y que desprenda el significado más acorde para este estudio.

Para ello lo primero es introducir unos conceptos básicos que se sostienen por un *continuum* de masculinidades. Aquí se presentan las diversas masculinidades desde un extremo a otro. Por tanto, la masculinidad femenina o débil se asienta en uno de esos extremos y la hipermasculinidad en el extremo contrario. En el centro de estos dos vértices de masculinidades se ubica la masculinidad cívica que, dependiendo del contexto histórico y cultural, puede acercarse a un extremo más que a otro. Por lo general, la masculinidad cívica representa al hombre sensato, racional y generalmente no violento.

### **Masculinidad afeminada-----[---- Cívica -----]-----Hipermasculinidad**

De este modo, la construcción de la masculinidad depende de las normas sociales que predisponen a las personas para actuar de ciertas maneras, obedeciendo al origen y al

nivel social de cada individuo. Los sujetos en sus grupos o comunidades usan estrategias de adaptación basándose en un comportamiento determinado por el entorno de cada individuo desde la niñez hasta la madurez. Con esto se quiere decir que por lo general el comportamiento es adquirido y cultivado desde la imagen que desprenden los adultos y que funciona como un ejemplo o escaparate que refleja las pautas morales y los principios éticos. En definitiva, se transmite la diferencia entre lo que se entiende por el bien y el mal, lo cívico y lo no cívico, lo masculino y lo femenino dentro de las variantes que ofrece el *continuum* de masculinidad de una sociedad en particular.

Por ello, los comportamientos que marcan los dispares grados de masculinidad suelen ser transmitidos por diferentes caminos socioculturales; los más corrientes son el hogar familiar, el grupo de amigos, el barrio, la ciudad y la región o el país; además de las influencias que provienen de los programas televisivos, el cine y de otros medios comunicativos y tecnológicos. La masculinidad que surge se identifica entonces con esa experiencia y afirmación de las primeras dos décadas de la vida, es decir, la adolescencia (Gallirgos 67). Es aquí cuando aparecen y se manifiestan las masculinidades afeminadas por un extremo y la hipermasculinidad por el otro, localizándose en el centro de este *continuum* la masculinidad cívica, que suele estar en armonía con las transformaciones socioculturales y económicas. Dependiendo de cada caso, el varón tiene que encontrar una posición que beneficie su masculinidad, creando una imagen que incremente y fortalezca su poder para establecer la jerarquía entre los hombres y las mujeres. En relación al varón, los estereotipos son el principal indicador para revelar las diferentes máscaras de una masculinidad magnificada y, para que de esta manera, algunos hombres puedan ocupar una privilegiada posición en su interacción social del momento.

### **Masculinidad hegemónica y masculinidad normativa**

La masculinidad siempre ha sido relacionada con el poder o la fuerza. Las definiciones de masculinidad hegemónica están construidas desde los complejos y constantes cambios que existen en una sociedad. La masculinidad hegemónica establece una manera de “ser hombre” en lugares específicos. A primera instancia, y según Robert Connell, ésta es descrita como “a social ascendancy achieved in a play of social forces that extend beyond contest of brute power into the origination of private life and cultural process” (185). John Beynon introduce el término “subordinate variants”, el cual, según él, implica una masculinidad en relación a formas más débiles o subordinadas (17). Entonces, las interacciones de poder y dominio son un factor crucial para aplicar la masculinidad hegemónica, que se explica de la siguiente manera:

Hegemonic masculinity is established either through consensual negotiation or through power and achievement. At its most brutal, it is predicated upon raw coercion. The tension between hegemonic and subordinate masculinities is readily observable in many workplaces and organization. Many are saturated by hegemonic masculine values which are embedded in their structures and practices. (Beynon 16)

En las dos definiciones de Connell y Beynon se explican las maneras de establecer las reglas de la masculinidad hegemónica: la primera va más allá de la violencia y la última aclama que la coerción y la violencia son partes del juego, y por tanto, también aplicable para este estudio. Se observa que la propuesta de la subordinación, poder y coerción, enlaza con la violencia y la manipulación psicológica que será una herramienta evaluable para poder desarrollar el concepto de la

hipermasculinidad que entra en juego en los protagonistas de las dos obras de teatro, Ángel y Adrián. La esquematización de todo este complejo entramado que recoge el proceso de establecer la masculinidad hegemónica permitirá analizar las relaciones de poder de ellos dos, no sólo con la mujer sino también con los demás hombres. En definitiva, la masculinidad hegemónica se concibe como la mejor valorada por una sociedad y que generalmente acaba siendo lo mismo que la masculinidad normativa que es la más aceptada, por tanto, esta masculinidad (hegemónica y normativa) se convierte en la más común y abundante en una sociedad dada.

### **Hipermasculinidad: “el macho hispánico”**

Relacionada directamente con el poder y el contexto económico y socio-cultural, se establece una identidad masculina llamada hipermasculinidad. Muchos de los críticos (Connell, Gilmore, Lorente Acosta, Brandes, entre otros) que estudian el tema de género, y en específico las representaciones de masculinidades, coinciden básicamente en el siguiente punto que engloba a grandes rasgos la definición de la hipermasculinidad: la amplificación de los estereotipos de conducta del género masculino, dando proporciones excesivas a las características que creen masculinas. En este caso, los hombres que se ubican en ese extremo de la hipermasculinidad se caracterizan por lo siguiente: la competencia continua con los otros hombres, la agresividad física y psicológica para conseguir o mantener su dominio, el tener que mostrarse sexualmente experimentados y superiores y por último, el mostrarse fuertes tanto física como mentalmente, pretendiendo ser invulnerables, ambiciosos y exigentes.

El contexto socioeconómico y el medio cultural también establecen una identidad de hipermasculinidad. La masculinidad hispánica magnificada tiene, entre otras, dos

variantes características: “macho ibérico” y “macho mexicano”. De estos dos arquetipos de machos hispanos emerge el “macho sarniento”. Más adelante se tratará de definir y analizar estas expresiones o términos representativos de cada país como el tipo exacerbado de masculinidad. La palabra “macho” según el diccionario de la RAE implica varios significados. El primer significado está relacionado con el mundo animal y se define como “animal del sexo masculino” o un varón de una especie. El término suele usarse en el contexto animal para diferenciar un macho de una hembra. Este hecho resulta interesante, dado que su uso en la raza humana se asocia a comportamientos “animales”, en el sentido de ser capaces de emplear la violencia, el mostrarse rabiosos o el ser posesivos con una mujer. El mismo diccionario en el segundo significado dice que “macho” se asocia con el “hombre necio” o porfiado, y además incluye adjetivos como “fuerte, vigoroso, valiente, animoso y esforzado”.

El término “macho” es acuñado y destinado al comportamiento del hombre hispano, remitiendo a culturas particulares, las de España y Latinoamérica. El término se usa en sentidos similares en el mundo hispano y sólo muestra tímidos contrastes en sus definiciones. Destacan los valores compartidos, ya sean por la tradición histórica, religiosa, social y lingüística, principalmente por el periodo de la colonización española en América Latina. Las diferencias que aparecen están basadas en la otra cara del mestizaje como el arraigo y la tradición de la cultura indígena en los países latinoamericanos, y en la creación y desarrollo de una identidad nacional propia. Por tanto, son las circunstancias históricas las que perfilan las representaciones de masculinidad.

Lo que también es evidente es que, a veces, el término “macho”, de acuerdo al sociólogo Alfredo Mirandé, contrae connotaciones tanto negativas como positivas, dependiendo de las percepciones y los estereotipos de cada cultura, y por eso hay que aclarar y delinear, en el conjunto de posibles “machos”, cuál es el tipo de “macho” en España y México. Existe un “macho”, el de connotaciones y estereotipos negativos, etiquetado para toda representación de hipermasculinidad “latina”, muy común en las interpretaciones del mundo anglo-americano. Éste suele estar relacionado con el comportamiento machista de un ser completamente misógino que abusa violentamente de la mujer, e inclusive con la imagen del narcotraficante y del consumo de alcohol y drogas. Este estereotipo resulta ser bastante resistente y potente, y a él se recurre frecuentemente desde las películas de Hollywood hasta los análisis sociológicos.

Aun así, este modelo de ser hombre “macho” podría ser interpretado positivamente. Según Mirandés, esta noción positiva se basa en una característica personal o valor deseable de la cultura y es considerada e identificada como algo esencialmente bueno, a lo que un hombre aspira a ser (68). Entendido así, el ser macho se concibe como simplemente ser hombre o ser fuerte. Esta visión positiva es interesante y por eso la hipermasculinidad sigue siendo aceptada hoy en día. Antes de entrar en el análisis de las obras, es fundamental seguir definiendo lo que significa ser un macho tanto en México como en España y cómo ha sido construido socio-culturalmente.

### **El macho ibérico**

Para buscar una definición del “macho ibérico”<sup>1</sup> hay que introducir primero el significado de la propia lengua como codificador de este comportamiento de masculinidad magnificada. Asimismo, la lengua española es una lengua, como muchas, en la que lo masculino domina, sea en la pluralización o la gramática. Inclusive, en el lenguaje cotidiano español se usa el término “hombre” y “macho” para dirigirse a una mujer. De la lengua a los códigos culturales el camino es corto y “macho ibérico” es un término cargado de significado específico de la cultura en España y es la culminación del extremo de la hombría española. Los críticos Stanley Brandes y David Gilmore, cuando se refieren a España y, en particular, a Andalucía, señalan la complejidad existente en descodificar y clasificar al macho ibérico, tanto en sus construcciones como en sus representaciones.

Consecuentemente, para hallar la construcción de la expresión popular que reproduce la metáfora de la hipermasculinidad en España, el “macho ibérico”, se necesita reconocer primero, etimológicamente, de dónde proviene esta expresión y a qué se refiere. En primer lugar, el término “ibérico” se refiere a la península donde España se localiza geográficamente, la “Península Ibérica”. En segundo lugar, el mismo vocablo “ibérico” puede referirse a la naturaleza autóctona del país, es decir la flora y la fauna. Por otro lado, el término “macho” únicamente se refiere a la fauna, implicando el sexo

---

<sup>1</sup> Llama la atención que a la hipermasculinidad española o al “macho español” se le denomine popularmente con el adjetivo “ibérico” como parte de una unidad geográfica en la que debería incluirse también a Portugal. Sin embargo, el término “macho ibérico” sólo se refiere al hombre de masculinidad magnificada que pertenece al territorio español. Quizás sea porque España ocupa la mayor parte de la geografía de la Península Ibérica o por el hecho de que Portugal fue parte del territorio español durante ciertas épocas históricas.

masculino de los animales. Por tanto, aquí aparece el origen etimológico del “macho ibérico”, que a su vez, se apropia de un sentido metafórico hacia el tipo de hipermasculinidad autóctona. Esta hipermasculinidad sugiere ahora una comparación directa con las características relacionadas al mundo animal.

La construcción cultural de la identidad del “macho ibérico” tendrá que ver con las tradiciones populares y los mitos que se han creado a través de la literatura y el imaginario español. Es precisamente en la literatura del siglo XIX peninsular donde aparecen ejemplos de la hipermasculinidad española basados, también, en otros mitos que se fueron construyendo en siglos anteriores. Don Juan, el legendario seductor español, ha pasado, desde *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), atribuido a Tirso de Molina, a todas las literaturas y a los mitos modernos de hipermasculinidad. En el mito de don Juan aparecen dos temas principales, el del seductor y el burlador de mujeres que representa la transgresión moral y el del convidado de piedra que simboliza la expiación de sus culpas (Peña 45-6). De este universal Don Juan renace otro, el famoso *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla. La figura de don Juan se ha interpretado con rasgos y matices diversos; unos ven en él un símbolo del sexo y el goce, otros lo consideran un afeminado que incluso trata de hallar respuesta a su falta de plenitud. Aun así, esta figura galana tendrá que vivir en la imagen que ha creado. En otras palabras, la imagen proyectada es el artífice de su propio destino y al verse en el espejo refleja y construye su mito y el de las nuevas generaciones de hipermasculinidad. Sin embargo, la “degeneración” de don Juan es lo que se conoce por donjuanismo y hoy en día el “macho ibérico”: el seductor acaba siendo en realidad un seducido por el amor sincero de una mujer que trastoca el orden

preestablecido de hipermasculinidad, llevándole a representar lo contrario de su máscara o fachada exterior.

También en la literatura peninsular decimonónica y a través de los artículos de Mariano José de Larra se desarrolla toda una descripción y división taxonómica de una identidad característica en la sociedad española del momento: los “calaveras”.<sup>2</sup> Larra comenta, desde su visión excluyente de lo vulgar, que los “calaveras” son “aquellos cuya serie de acciones continuadas son diferentes de las que los otros tuvieran en iguales casos” (335). Aquí se observa una diferenciación del comportamiento del hombre en ese contexto histórico. De todos los “calaveras” posibles que aparecen en la clasificación que facilita Larra hay uno que se identifica y perfila como uno de los orígenes del arquetipo del “macho ibérico”. Este es el “calavera silvestre”, que es descrito de la siguiente manera:

Hombre de la plebe, sin educación ninguna y sin modales; es el capataz del barrio, tiene honores de jaque, habla andaluz; su conversación va salpicada de chistes; (...) es el chulo nato; dos cosas son indispensables a su existencia: la querida, (...) y la navaja, que es grande; por un quítame

---

<sup>2</sup> Larra en su crítica irónica y sutil hacia las representaciones de hipermasculinidad española despliega toda una división y subdivisión taxonómica de los “calaveras”, que es acompañada de una descripción con una escena ejemplificadora. Esta auténtica galería de retratos señalan pautas y cualidades que describen y ridiculizan la realidad social construida o padecida por los hábitos y comportamientos de ciertos hombres calaveras. Los tipos de “calaveras” que presenta son doce. Estos son divididos principalmente en el “calavera silvestre” y el “calavera doméstico”. Desde aquí hace una subdivisión en otros variantes de “calaveras” españoles: “calavera lampiño”, “calavera-temerón”, “calavera langosta”, “calavera plaga”, “calavera tramposo”, “calavera-cura”, “viejo calavera”, pseudo-calavera” y el “calavera del buen tono”. También incluye en esta clasificación a la mujer masculinizada que la denomina, “mujer calavera”. En esta clasificación, Larra crea una jerarquía masculina a través de rasgos, pautas o signos significativos de hipermasculinidad: la valentía, la gallardía, el libertinaje y la violencia.

allá esas pajas le da honrosa sepultura en un cuerpo humano. (...) se le conoce a larga distancia, y es bueno dejarle pasar como al jabalí. (...) para en la cárcel; (...) puede ser homicida, nunca asesino. Este calavera es esencialmente español. (336)

Sorprendentemente las características que distinguen a este “calavera silvestre”, uno de los emblemas de la hipermasculinidad del siglo XIX español, configuran la esencia de lo que se verá en la representación del personaje principal de la obra teatral de *Yonquis y yanquis*. Larra parece ver el origen del “calavera silvestre” o “macho ibérico” en la región andaluza, comportamiento de una masculinidad magnificada que pareció extenderse por el resto de España.

Otro aspecto fundamental en la construcción de la identidad del “macho ibérico” se encuentra en la exageración del poder sexual, como hombre semental que es capaz de perpetuar su imagen en el bravo toro de lidia español. Este es el caso anecdótico y popular del “cipote de Archidona” ocurrido a principios de los años setenta en el Sur de España, que permitió no solo recuperar, sino engrandecer el mito del hombre semental español. La crónica del ejemplar suceso se relata con un tono de humor y erotismo y en forma epistolar en el libro titulado *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (1977). En él se presenta una escena de masturbación de un “macho ibérico” – muchacho obrero agrícola – por su novia en un cine. La clave del incidente se relata del siguiente modo:

[El hombre] en arribando al trance de la meneanza, vomitó por aquel caño tal cantidad de su hombría, y con tanta fuerza, que mas parecía botella de champán, si no geiser de Islandia. Los espectadores de la fila trasera, y aun

de la más posterior, viéronse sorprendidos con una lluvia jupiterina, no precisamente de oro. Aquel maná caía en pautados chaparrones, sin que pareciera que fuese a escampar nunca. (13-4)

Como se puede observar, no cabe duda de lo hiperbólico del asunto que, a la vez, sistematiza una de las características más singulares del “macho ibérico” a modo de un animal semental pleno de fertilidad y virilidad.

En el sugerente libro *Carta abierta al macho ibérico* (1973), María Aurelia Campmany presenta una crítica abierta a la hipermasculinidad española desde las experiencias de una mujer en relación con los machos ibéricos que van súbitamente apareciendo en las diferentes etapas de su vida. Esta narración aporta algunas de las características esenciales de la personalidad del “macho ibérico” y que son de gran valor para justificar la herencia de esos códigos que todavía perduran en la sociedad de hoy en día. La autora critica y realza la doble moral como catalizador de la identidad del macho ibérico, donde las apariencias siempre son engañosas:

Otra circunstancia atenuante es que usted, en su apariencia más cariñosa y protectora, me ha gustado siempre y la atención, el interés y hasta la pasión que usted me dedicaba me parecían de lo más agradable y no me entretenía a verificar las remotas intenciones de dominio y desprecio que caracterizan su comportamiento (11).

Finalmente, esta corta pero puntual compilación de citas basadas en la literatura española permite cimentar y recrear la figura mítica del macho español, gracias a la transmisión popular y la herencia literaria. Ahora bien, dadas algunas variaciones en el esquema esencial de las relaciones de género en el contexto histórico de la última década

del siglo XX, se han creado nuevos matices y sentidos reinterpretativos de la poderosa imagen mítica del “macho ibérico”. Hoy, el “macho ibérico” se identifica por varios componentes característicos que se han visto en los ejemplos literarios anteriores, además de otros rasgos que ofrece la obra *Yonquis y yanquis*: Léxico procaz y agresivo, violencia física hacia el mismo sexo pero no hacia la mujer, violencia psicológica hacia los dos géneros, uso de drogas (aunque no siempre), dinámica competitiva para demostrar quién es más hombre, resistencia a los cambios, afirmación de la virilidad verbalmente y físicamente, atracción física enigmática, y por último importancia de sus experiencias pasadas y situación socio-económica y cultural.

### **El macho mexicano**

Respecto al “macho mexicano”, el escritor Rudolfo Anaya, en su artículo “I’m the King: The Macho Image”, parece acertar en la construcción básica y sistematizada del significado de ser “macho” en su contexto latinoamericano y, más específicamente, en el mexicano. Él propone: “being macho is essentially a learned behavior; as such, it is a conditioned behavior. We males learn to act manly from other males around us; the “macho” that preceded us was learned from the cultures from which it evolved” (59). Por tanto, afirma Anaya que esta construcción del hombre se basa en una representación de hipermasculinidad anterior y que es tomada como ejemplo a seguir por los varones mexicanos. Precisamente, este ser masculino se convierte en la representación de una identidad nacional mexicana que se va asentando y traspasando de generación en generación. Desde aquí, el “macho mexicano” en la esfera de su contexto social asume una conducta heterosexual “permitida” o que resulta ser la normativa.

Otro ejemplo de la construcción del “macho” mexicano es definido elocuentemente por el escritor mexicano Octavio Paz en su ensayo *El laberinto de la soledad* (1950), en el que nos da a conocer, a través de un recorrido histórico, la formación de la identidad mexicana. Es precisamente en el segundo capítulo, “Máscaras mexicanas”, donde proyecta una crítica hacia la singular masculinidad mexicana. Paz sugiere que una de las razones por las cuales el hombre mexicano se ha ido formando en su perfil y expresión hegemónica de “macho” no es sólo por la herencia indígena y española, sino por la exaltación que se le ha dado en la literatura y especialmente en el cine mexicano de la última centuria. Además, el modelo genérico de “macho” aparece en el imaginario mexicano:

Los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral. (...) En un mundo [México] hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. (Paz 39)

También apunta a que la completa sumisión de la mujer y su recato es parte de la dominación del hombre “macho”, que así puede controlar a su conveniencia las relaciones heterosexuales. Junto a lo anterior, Paz recalca que el “caso del ‘macho’ tiende a subrayar los aspectos defensivos y pasivos de su personalidad hacia el otro, en una gama que va desde el pudor y la ‘decencia’ hasta el estoicismo, la resignación y la impasibilidad” (Paz 39). Aquí se distingue que el “macho mexicano” usa como una de sus herramientas más eficientes la doble máscara y por tanto el doble discurso para salvaguardar su imagen de hipermasculinidad. Dentro de la construcción del “macho mexicano” destaca sobremanera el mítico retrato de Pancho Villa, quien juega un papel

importante en la obra teatral de Sabina Berman. Finalmente, las películas del cine mexicano con la imagen de Pancho Villa y los hombres de la Revolución son también un importante elemento para el imaginario colectivo del “macho mexicano”.

Ante estas características en la construcción de la identidad del “macho mexicano”, también brotan otras de la obra de teatro *Entre Villa y una mujer desnuda*, como una personalidad desdoblada y el descaro con sus pretensiones y obsesiones. Él utiliza a la mujer como un objeto material e incluso de deshecho cuando lo cree conveniente. Asimismo, aparece como un hombre desobligado, tiene falta de compromiso y rechaza el cambio. Al mismo tiempo, el “macho mexicano” es capaz de exhibir una gran pasión sexual y erótica hacia la mujer, ayudado siempre por una gran verbosidad que le permite conseguir sus conquistas. Sin embargo, como una estrategia de conquista, él aparenta en ocasiones ser un hombre sensible e incluso puede llorar para conmover a la mujer y así acercarla a sus brazos. Por último, su presencia es atractiva y su semblante de hombre intelectual le puede hacer más irresistible y enigmático.

### **El macho sarniento**

El “macho sarniento” se define como un macho que, confundido y desesperado ante una sociedad cambiada e inhóspita para él debido a los nuevos modelos de género, desarrolla, metafóricamente hablando, la sarna, una “enfermedad” que le aporta una inquietud constante en torno a su masculinidad.

El término “sarniento” recuerda al título de la novela del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento* (1816). El personaje central de esta obra, el pícaro Periquillo Sarniento, personifica el comportamiento de inquietud similar al del “macho sarniento”. De niño, los compañeros de escuela de Periquillo le pusieron de

sobrenombre “sarniento” por contagiarse de la sarna. El autor parece relacionar metafóricamente los efectos y características de esta enfermedad con el estilo de vida del mismo Periquillo: continuas venturas y desventuras, ocupación en diferentes oficios y amos, con los que la fortuna le sonrío o le da la espalda. Además, es vividor cuando puede, mentiroso y se suele rodear de malas compañías que le arrastran a tomar malas decisiones. Como se puede ver, hay ciertas características del personaje que aportan una inestabilidad en su identidad que se conjugan con la inquietud para subsistir. Incluso, Periquillo, bajo una máscara llena de picardía, consigue demostrar una seguridad hacia los otros. Son claros los paralelismos con el comportamiento del macho en el mundo moderno y en las obras de Alonso de Santos y Berman.

Para concluir esta revisión teórica de la tipología del “macho”, resulta obvio que esta nueva denominación o categorización del “macho sarniento” en el mundo hispano específicamente emerge de las circunstancias socio-culturales y del nuevo contexto histórico que se relaciona con la apertura de las fronteras de género, donde ahora hombre y mujer comparten espacios que antes eran ocupados por los roles tradicionales de cada uno. Además, la aparición de un “nuevo hombre”, que viene de la mano de estos cambios estructurales, aumenta la competencia con el hombre macho, especialmente en cuanto a la conquista de la mujer. Entonces el “macho sarniento” o “hipermasculino” es una “especie” que quiere sobrevivir en las nuevas normas sociales y que, al defenderse, exagera su carácter más masculino desprendiendo, a su vez, una gran inquietud en su carácter. Aquí se origina el “macho sarniento” en la combinación de significados del “macho ibérico” y “macho mexicano” en el nuevo contexto de la última década del siglo XX y que se propaga como una plaga de sarna hacia el siglo XXI.

Ambos machos, el español y el mexicano, comparten la esencia de este prototipo de hipermasculinidad hispana que ahora se encuentra cercado por la amenaza de perder su dominio y su lugar hegemónico. Por eso el “macho sarniento” se siente lastimado, inquieto en sus acciones y decisiones que, por lo general, son ambiguas y contradictorias. Esta reacción se manifiesta figurativamente en “heridas” que van socavando su orgullo y poniendo en entredicho su honor de hombre viril. Esta “lesión” que molesta y se extiende es la sarna. El diccionario la describe como “enfermedad contagiosa de la piel, ocasionada por la hembra de un ácaro que escaba surcos en la epidermis, en los que deposita sus huevos, provocando así la erupción de vesículas acompañada de un vivo escozor”. Es precisamente la “hembra” la que provoca esta herida en el “macho” y su reacción de vivo escozor se refleja en la principal característica que se deriva del macho hispánico o sarniento, la inquietud.

Como se observa en las dos obras de teatro, el “macho sarniento” nunca aparece en estado monolítico; siempre está dispuesto a encontrar nuevas estrategias para salvaguardar su orgullo de macho. El continuo desasosiego por el temor a perder su supremacía masculina le crea un alboroto psicológico que promueve la doble moral y la descalificación implícita hacia el otro, ya sea mujer u hombre, como maniobras de poder. El “macho sarniento” siempre trata de renacer o reinventarse cuando la situación es crítica y arriesgada. La negativa a revelarse detrás de su máscara de hipermasculinidad le hace parecer inquebrantable. Sin embargo, no es así, y la sarna termina consumiendo a los dos machos “sarnientos” de las obras, llevándolos a un final dramático o patético.

### **Plan de capítulos**

La presente tesis se divide en dos capítulos que pretenden analizar la representación de la hipermasculinidad en sus respectivos contextos en dos obras de teatro de los años noventa del siglo XX, el español y el mexicano. Mi elección de las piezas teatrales son sólo ejemplos cuya función radica en proyectar y analizar las masculinidades del “macho ibérico” y “macho mexicano” y con la propuesta de delinear, en conjunto de los dos machos anteriores, al “macho sarniento” como la nueva identidad del macho que sobrevive rencorosamente en el nuevo contexto social.

En el primer capítulo se analiza la obra de teatro *Yonquis y yanquis* de Alonso de Santos (1996), cuyo protagonista masculino personifica una masculinidad magnificada, la del “macho ibérico”. El contexto social es determinante, además del contexto relacional y la simbología que aporta la obra, para descodificar la representación de este arquetipo de hipermasculinidad española.

En el segundo capítulo se explora la obra de teatro *Entre villa y una mujer desnuda* (1993) de Sabina Berman. La hipermasculinidad mexicana es traducida en el mito del “macho mexicano” representado por una figura histórica, Pancho Villa. Se hace un análisis profundo de la hipermasculinidad a través de tres ejes (personajes) masculinos que son estudiados en su construcción, representación y desmitificación para poder lograr un acercamiento del arquetípico “macho mexicano”.

## Capítulo 1.

### **Un arquetipo de la hipermasculinidad española: El “macho ibérico” en *Yonquis y yanquis* de Alonso de Santos**

La obra de teatro titulada *Yonquis y Yanquis* (1996), del dramaturgo español José Luis Alonso de Santos, está asentada dentro de una sociedad marginal en el extrarradio de Madrid, al comienzo de los años noventa<sup>3</sup>. La obra gira en torno a un joven expresidario, exdrogadicto y desempleado llamado Ángel, que entra en conflicto con su entorno al tener que navegar por los estereotipos de la masculinidad y las normas de una sociedad marginal. Aun con las buenas intenciones de emprender un nuevo camino en su vida, el entorno mismo y varias circunstancias le empujan a retomar su papel anterior de masculinidad exaltada, lo cual le lleva a la autodestrucción.

El objetivo de este capítulo es analizar los ejes sobre los cuales se construye y representa la masculinidad en la obra. El análisis de la masculinidad del protagonista estará guiado por tres vertientes: (1) la importancia del contexto socio-económico como fuente que informa los vaivenes de lo que debería de ser el comportamiento de un hombre, (2) la masculinidad relacional construida en un constante diálogo con agentes cercanos a él, y por último, (3) los espacios metafóricos y la simbología masculina que se presentan en el transcurso de la obra y que guían de forma sutil al lector/espectador. A través de estas variantes se irá explorando la masculinidad de Ángel, la cual encaja en una visión de determinismo social. Este protagonista intentará demostrar una

---

<sup>3</sup> En la obra no se especifica el año en que se desarrolla la acción. Es muy posible que sea 1991. Se deduce este preciso año por dos motivos: El primero, por el inicio de la Guerra del Golfo (Operación Tormenta del Desierto), que se menciona claramente en la obra, y el segundo por la localización de la base militar de las Fuerzas Aéreas Americanas, que se supone es la de Torrejón de Ardoz, que fue desactivada y devuelta al gobierno español en el año 1992.

masculinidad cívica y “reformista” hasta que, en situaciones límite, vuelve a una hipermasculinidad violenta y a una identidad de “macho ibérico.”

Siguiendo con esta perspectiva, surgen las siguientes preguntas de análisis:

¿Cómo es la lucha que Ángel tiene consigo mismo para mantener una máscara de, por un lado, la masculinidad cívica y por otro, una hipermasculinidad que facilita su supervivencia en el barrio? ¿Puede la identidad de Ángel ser vista como una identidad meramente construida, reaccionaria, predeterminada por sus relaciones personales, sin posibilidades de libertad ni agencia propia? ¿Cómo son los espacios de la obra y cómo operan los símbolos para definir o crear significados relacionados con la hipermasculinidad española? Estas preguntas abren la hipótesis que será implantada en el análisis de este capítulo: que la identidad del hombre y sus niveles de masculinidad dependen en gran medida de su estimación según su posición social.

Además de la formación del protagonista en el barrio, primeramente es importante establecer y analizar el contexto social en donde transcurre la obra. Ángel es miembro de una familia de bajos ingresos económicos (padre taxista y madre ama de casa) y se encuentra en una frustrante posición social por estar desempleado y tener un historial delincuente. De hecho, al abrir el telón aparece recién salido de la cárcel para regresar a su hábitat o barrio.

El vecindario donde se desarrolla la acción es conocido con el nombre de “Las Fronteras”, “moderno y feísimo” (Oliva 24), y colinda con una base militar americana. Sus habitantes reflejan y reproducen un tipo de vida decididamente decadente, con un lenguaje popular duro y un cierto rechazo a la posibilidad de crear una nueva identidad por el hecho de perder su individualidad y someterse al comportamiento normativo de la

sociedad. Esta vida decadente conlleva el prevalente uso de las drogas e incremento de la prostitución, además de la concurrente violencia y un alto nivel de desempleo. Este último factor lo expresa bien uno de los personajes, amigo del protagonista: “Y yo estoy en el paro [desempleo], de siempre. No hay curre [trabajo] ni aquí ni en ningún lado. Mi viejo también está en el paro. En el bloque C creo que todos estamos en el paro” (32). Por todo lo anterior, se percibe claramente un desencanto, un desarraigo familiar y social y por último, la presencia de un código distinto de normatividad cultural en los personajes, ya que la norma es el no tener trabajo. En definitiva, la circunstancia del desempleo se acepta como parte de la realidad.

Justamente desde este escenario, y no hasta la segunda escena del primer acto, emerge el protagonista de la obra, Ángel. Vuelve a su casa el día de su cumpleaños después de haber estado en la cárcel por una breve temporada por consumo y manejo de drogas. El hecho de que sea su cumpleaños es significativo porque sugiere la posibilidad de un “renacimiento” de Ángel, pero el tono de la escena indica que no va a ser así. Sin embargo, este retorno a su hogar despierta una gran expectación y satisfacción entre sus seres queridos (familia y amigos), transmitiendo al espectador o lector una cierta intriga por conocer mejor a este protagonista masculino que ocupa un lugar de líder entre sus amigos. Sin embargo, pronto resultará obvio que poco va a cambiar para Ángel, quien llega con la cabeza en alto, con el orgullo crecido y con ganas de restablecer su poderío masculino interrumpido.

A pesar de las expectativas de sus familiares y de los espectadores/lectores, desde su llegada no hará sino acentuar el prelude de una serie de fatalidades, volviéndose un claro “antihéroe”. Ahora Ángel tendrá que confrontar una “nueva” vida en su entorno

marginal, en donde deberá evitar la violencia y las drogas para su reinserción y deberá luchar por sobrevivir y reclamar su rango social dentro de la jerarquía masculina. Él regresa a la casa donde viven sus padres y sus dos hermanas, lo cual indica la falta de independencia económica, típica de algunos barrios obreros y en donde se fue esculpiendo parte de su identidad como hombre “macho”.

Inicialmente, es necesario explorar la jerarquía masculina de su subcultura o entorno marginal indagando en las representaciones y en las interrelaciones con los otros y cómo Ángel se expresa corporal y oralmente. La masculinidad de Ángel está interconectada y asediada por una pobreza elevada y una sociedad desilusionada por los altos niveles de desempleo. Sin embargo, lo anterior le provoca estrategias para sobrevivir y fortalecer su masculinidad en presencia de otros. Con el tiempo, y por lo que se da a entender, Ángel construye un espacio de poder que le crea una cierta comodidad en esa sociedad opresiva. Por tanto, su lugar y su yo en su barrio lo encuentra y lo manifiesta a través de la agresividad y la rebeldía que forman en conjunto el fenómeno de resistencia. Ángel se resiste a una reinserción social sabiendo que los trabajos disponibles serían de sueldo bajo. Él, por un lado, está cómodo en su rol y su decadencia y por el otro, no quiere volver a ser un delincuente.

Sin embargo, su posición de ex-presidario le conduce siempre a una doble lucha psicológica en su toma de decisiones: reinserción en la sociedad (masculinidad cívica) o reanudar sus felonías (hipermasculinidad). Ángel se siente en una posición “privilegiada” en la jerarquía masculina que le circunda y que no quiere perder. La reinserción le resultaría muy difícil, ya que ésta le conllevaría una nueva y desconocida vida pública donde tendría que cambiar sus hábitos, ritos y retóricas. Por tanto, percibe la amenaza de

tener que renegociar su masculinidad y por consiguiente, desenmascararse; dicho en otras palabras, le desarmaría y le “castraría.” Su imagen o máscara de hipermasculinidad está en juego. Aun así, él es consciente de que debe cambiar su comportamiento y estilo de vida, ya que si lo volvieran a encarcelar, no tendría ninguna oportunidad de salir de la prisión. Pero los sucesos que se encadenan en un breve periodo de tiempo, en menos de 24 horas,<sup>4</sup> que coinciden con sus primeras horas de libertad provisional, restablecerán su hipermasculinidad conduciéndole a un fin trágico.

Su despliegue de resistencia a un posible cambio en su identidad y jerarquía masculina se observa en su rebeldía y violencia. Ángel se opone a cualquier imposición del exterior, como la de retomar el relevo profesional de su padre (taxista) y la de seguir los consejos de reinserción a la sociedad que le ofrece su abogada y amante, Ana. Todo esto se conjuga con el otro factor de supervivencia en un barrio, la violencia, que se expresa en comportamientos delictivos como el robar, el uso (tráfico y/o consumo) de drogas y la violencia callejera. De este modo, él, en este espacio suburbano, sin responsabilidades cívicas, puede imponer la ley del más fuerte, presentándose a sí mismo como un constante paladín de una “resistencia violenta” para reafirmar su imagen de “macho” en la jerarquía masculina de su entorno.

### **La masculinidad operante en el desempleo**

Una de las variables que determina la construcción de la hipermasculinidad de Ángel es el desempleo.<sup>5</sup> La exclusión del mercado legal de trabajo se convierte en uno de

---

<sup>4</sup> Toda la acción de *Yonquis y yanquis* transcurre en el tiempo del atardecer hasta la noche avanzada, manteniendo así cierta medida aristotélica.

<sup>5</sup> Hay que tomar en cuenta que en *Yonquis y yanquis* no se indica nada sobre que Ángel tuviera un trabajo legal antes de ir a la cárcel y tampoco se insinúa nada al respecto en las diversas analepsis ofrecidas por él y demás personajes sobre la vida del protagonista, por lo que interpretamos que siempre estuvo desempleado.

los factores transcendentales en la composición del protagonista. Esta precaria situación socioeconómica es la que precisamente obliga a Ángel a saber vivir o sobrevivir en la calle, siendo la plaza del barrio su centro de dominio. Sin embargo, la plaza, su espacio más público y donde se manifiesta su hipermasculinidad, se convierte a su vez en la “plaza sin salida” (11). Curiosamente, este lugar es descrito en la obra como un espacio que se asemeja a una cárcel. La plaza de La Frontera está circundada y construida de “suelos de tierra, casas protegidas en un lateral y, al fondo un muro desconchado (...). En el otro lateral unas telas metálicas cierran la plaza, convirtiéndola en el lugar ideal para arrojar desperdicios y basuras” (11). Como se advierte, la plaza se encuentra completamente cercada por diferentes tipos de construcciones que la enclaustran, dando la sensación de un espacio no solamente marginal, sino carcelario. Si este espacio lo relacionamos con el lugar de convivencia pública de Ángel, donde él expresa su masculinidad magnificada, nos acercamos a la idea de que en ese entorno su masculinidad es prisionera. Es decir, la prisión imaginaria imposibilita una salida de su masculinidad extraoficial que le permita la reinserción y el encuentro con la masculinidad oficial. Ángel sale de la cárcel como institución oficial y entra en otra, la imaginaria o figurativa, la que determina su hipermasculinidad.

No sorprende que el desempleo pudiera ser uno de los factores que llevan al fracaso para los hombres que no pueden cumplir con el criterio hegemónico de masculinidad de ser proveedor/trabajador y por consiguiente, deben renegociar una nueva posición en la jerarquía de la masculinidad. Además, desde la perspectiva de los estereotipos tradicionales, de lo que significa ser varón, el éxito en el trabajo y la profesión son indicadores de una masculinidad cívica y oficial. Siguiendo esta

perspectiva, cuando un hombre no cumple con lo que se cree que es el mandato central de la masculinidad, es decir, proveer a su familia, comienza a sentirse devaluado y no respetado por la sociedad dominante. Incluso a veces se le juzga y se le declara como un individuo “mantenido”, adjetivo peyorativo que se suele usar para describir a las mujeres. No obstante, esta circunstancia no necesariamente implica fracaso en el tipo de masculinidad hegemónica de la clase social baja, primordialmente en la masculinidad de Ángel, quien ya está acostumbrado a vivir y desenvolverse a su manera como un hombre desempleado. Y más aún, cuando en su barrio o microsociedad la norma es la de subsistir en el “paro”.

Con lo anterior no se pretende decir que el factor del desempleo cambie necesariamente la representación de masculinidad de Ángel. Sin embargo, este hecho sí afecta su poder para alcanzar una reafirmación y una independencia, pues responden a sus necesidades prácticas. Al contrario, lo que quizás le afectaría negativamente su tipo de masculinidad sería el tener un trabajo, puesto que tendría que lidiar en una esfera con unas normas y una competencia laboral y masculina desconocidas para él, donde él no tendría dominio. Ésa es una de las razones de su rebeldía hacia el mundo exterior, ya que siente, más que nunca, la opresión del esquema tradicional y normativo masculino que le proponen su abogada amante y su padre taxista. Una de las citas en las que se ejemplifica su actitud inquieta, ambigua e insegura sobre una oportunidad de trabajo que le ofrece su padre, se halla en la escena quinta del segundo acto. La pregunta de su hermana Mar, quien quiere confirmar en público el nuevo trabajo de su hermano, causa una discusión entre los dos hombres de la casa, Ángel y su padre:

MAR. Ángel ya tiene trabajo. ¿A que sí, Ángel? Se lo ha encontrado papá, de taxista, como él.

ÁNGEL. Bueno, aún no está seguro... Me lo tengo que pensar.

PADRE. ¿Cómo que no está seguro? A ver si después de ir yo a hablar, coges tú ahora y no vas.

ÁNGEL. Yo lo que he dicho es que lo tengo que pensar, nada más. Acabo de llegar, ¿no? No me voy a ir ya mañana a trabajar. Y en eso, que no se saca nada.

PADRE. Será mejor andar golfeando por ahí, para que te vuelva a pasar lo que te ha pasado. Deberías de estar encantado de tener un trabajo como Dios manda (...).

ÁNGEL. Lo único que quieren es sacarme bien la sangre como te la han sacado a ti toda la vida. Por mí, se pueden meter su puto taxi por el culo. (33)

Aquí, primeramente, se ve la confirmación de las tradiciones familiares, y luego se palpa el miedo de Ángel a lo desconocido, lo que termina en una reacción defensiva, en un conflicto o ruptura generacional. El lenguaje es violento y homofóbico en un intento de mantener una masculinidad hegemónica rechazando uno de sus elementos esenciales: el empleo.

Es evidente la complejidad de la masculinidad de Ángel, que opera en un barrio obrero con una alta tasa de desempleo. Ángel traza una cierta masculinidad hegemónica

que sale de las normas tradicionales, pero que se convierte en estereotipo de una hipermasculinidad de “barriobajero”.<sup>6</sup>

Para ratificar lo anterior, la construcción y representación de Ángel como un hombre que vive desempleado, es relevante un artículo de Willot and Griffin, “Men, masculinity and the challenge of long-term unemployment”. Este crítico demuestra que el estar sin trabajo por un largo plazo en una sociedad obrera no afecta a los roles y discursos dominantes de la masculinidad. Como dice el estudio, éste es un proceso complejo en el que el hombre de clase proletaria y desempleado en los países occidentales, específicamente Inglaterra, suele vivir en tensiones en las relaciones entre la vida doméstica y la vida pública. La calle y el bar se convierten en su último escape del reino doméstico, como también se puede observar en el caso de Ángel. La calle se vuelve un hábitat como medio de vida pública y se transforma en un espacio de dominación. Si se le quitara a Ángel el lugar donde se ha curtido su significado propio de “ser hombre”, se le arrebataría a su vez su identidad de hipermasculinidad de “macho ibérico”, y por tanto, su rango jerárquico. Éstas son las consecuencias y conclusiones que para Willot and Griffin revela un desempleo a largo plazo:

Long-term unemployment could be seen to pose a challenge for dominant forms of masculinity, but our study indicates that this is not the case for this group of working-class men. One reason for this may be that discourses of masculinity and unemployment restrict the social and psychological possibilities for unemployed men. In particular, we would

---

<sup>6</sup> El término “barriobajero” se utiliza para determinar a ciertos jóvenes que viven en los barrios obreros o bajos de la ciudad y que según la RAE es alguien que se caracteriza por ser “ineducado, desgarrado en el comportamiento o en el hablar”.

suggest that the subordination of working-class men under patriarchal capitalism constrains potential avenues of discursive renegotiation in situations of long-term unemployment. (89)

Por tanto, el hombre de la clase obrera desempleado sale a la calle para reencontrarse con la vida pública, lo que conlleva a su vez un desarraigo de la vida doméstica. El bar aparece como el espacio vital de encuentro para muchos de ellos, además de implicar un consumo de alcohol que ayuda a renegar y a escapar de la realidad. La masculinidad, sin embargo, no se renegocia y quedan intactos los códigos. En esa misma esfera pública, Ángel ya negoció su lugar hegemónico de masculinidad antes de ir a la cárcel. Ahora es sólo cuestión de gestionar los códigos y ratificar su identidad, lo que le permite expresar la única masculinidad que conoce. Ángel corrobora que no ha habido cambio en el barrio ni en su vida desde que estuvo en la cárcel:

ÁNGEL. Siempre pasa igual en este puto barrio. (...) Desde pequeños igual, siempre igual. En la cárcel tienes tiempo para pensar, y te das cuenta de que no pintamos nada en el mundo para nadie, sólo cuando jodemos a alguien, o lo que sea. Entonces se dan cuenta de que estamos aquí. Pero si no... Cuando te cogen por algo, te amontonan allí con otros, como si fueras ganado. Y sales y peor. Es como si las cosas te estuvieran esperando en la puerta. Las mismas cosas de siempre que te han estado amargando la vida, en tu casa, y aquí, y en todas partes. (61)

En esta cita se evidencia una denuncia o reivindicación social de la marginación de personas consideradas “desechables” y la falta de esperanza para ellas. Como dice el

crítico literario César Oliva, Ángel es una persona imposible de rehabilitarse, ya que demuestra que la cárcel no le ha valido ni de castigo ni de mejora; sigue siendo exactamente el mismo (23). Ya se encuentre Ángel en el desempleo voluntario o en la cárcel, no cambia ni su identidad de “macho”, ni su hábitat, ni los problemas cotidianos de la “fauna urbana”. Inclusive, parece que el desempleo lo lleva con orgullo y reafirma su resistencia y su masculinidad.

### **La masculinidad emergida de las drogas y la rehabilitación toxicómana**

Si anteriormente se pudo ver que el alcohol era el estimulante para algunos hombres que se encuentran sin trabajo y su espacio público era el bar, ahora son los nuevos psicotrópicos, o drogas de nuevo cuño, como la heroína, las que se introducen y se popularizan en España durante los años ochenta y parte de los noventa. La heroína no es aceptada por la sociedad tanto como lo es el consumo de alcohol. Además, el espacio para consumir la heroína ya no es como el de un bar, “escaparate” que facilita los juicios de “otros”, sino un sitio íntimo y oculto. Los efectos de ambos, el alcohol y la heroína, son diferentes; si el exceso de alcohol altera y puede provocar la violencia, la inserción de heroína tranquiliza en exceso. Sin embargo, el síndrome de abstinencia de la heroína puede causar violencia. Existe, por lo tanto, una secuencia de causa-efecto relacionada con el mundo del alcohol y la heroína que puede traducirse en actos violentos. Estas dos sustancias son importantes en la formación y construcción de una imagen de masculinidad nacional española.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> La importancia del alcohol aparece en un personaje de otra obra del teatro español, *La camisa* (1960) de Lauro Olmo. En *La camisa*, uno de sus personajes, Ricardo, al beber alcohol ejerce la violencia pegando a su mujer para reafirmarse en su masculinidad debido a sus problemas sociales. En cambio, en *Yonquis y yanquis* Ángel nunca realiza la violencia premeditada hacia la mujer, sino hacia los hombres.

Precisamente con la precaria situación social del desempleo en la que vive Ángel, ha aparecido también otra variante que conforma su identidad masculina: la droga y la rehabilitación toxicómana. Como sugiere la obra, el consumo de heroína más los actos delictivos son los que llevaron a Ángel a la cárcel. Además, la droga es la que también le constituye a nuestro personaje su identidad como parte de la colectividad marginada de aquellos que ilícitamente la trafican o la consumen. Esta circunstancia hace que se represente un tipo de hombre que de alguna forma pretende parecer, a la vista de los otros semejantes, un individuo con coraje y valentía, ya que el lidiar con drogas requiere del entendimiento de un mundo clandestino y peligroso.

No obstante, se puede aseverar que en algo sí existe cambio: Ángel al salir de la cárcel ya no consume drogas. Sin embargo, este esfuerzo de rehabilitación le causa otro mal: tiene el síndrome de abstinencia de la heroína, conocido en la jerga popular como “el mono”. Nono, uno de sus amigos, al preguntar a Ángel si no le da el “mono” y cómo lo lleva, le responde: “Jodido lo llevo, pero no me pongo” (61). El “mono” es un síndrome de privación que tiene efectos que perturban el estado psíquico, causando una conducta agitada o eufórica. Puede llevar a actos delictivos, como el robo por la necesidad irresistible de obtener la heroína. En este sentido encontramos que Ángel, siendo un “ex-yonqui”,<sup>8</sup> padece del síndrome de abstinencia y trata de rehabilitarse.

Ángel demuestra así una cierta voluntad de cambiar su vida y su suerte. Existe una sensación de querer escapar de la plaza sin salida de La Frontera, o la “cárcel de la

---

<sup>8</sup> Averiguamos que Ángel es un ex-yonqui por la constante provocación de consumir heroína que le hace su amigo Nono y que él rechaza: “¡Tío nos pillamos un taleguito de caballo [mil pesetas de heroína] por ahí y nos metemos unos bucos [pinchazos de heroína] que nos ponemos a gusto!”. A esto, Ángel le responde: “Que yo ya no me pongo, te he dicho. He vuelto limpio del trullo [cárcel]” (60-61).

vida”. Nuestro protagonista manifiesta sus sentimientos a modo de meditación existencial: “Ángel, mientras, caña en mano, sigue con su meditación carcelaria sobre cómo escaparse de las rejas de la vida” (62). Pero su yo, tan arraigado a su construcción de masculinidad, más ese coro de amigos que le invita a reactivar su imagen de “macho”, le devuelve siempre a su origen.

### **Contexto relacional: familia, amigos y enemigos, y la amante**

Ángel no está solo ni opera en un vacío, como se viene analizando, sino que una parte importante de su formación va a ser sus relaciones con otros. Sus interrelaciones con otros personajes, especialmente con su amante y abogada Ana, en un primer lugar y luego, con su grupo de amigos y enemigos, sumados a su hábitat y contexto, determinarán su identidad como “macho ibérico”. Por tanto, las relaciones de género y el nivel cultural y socioeconómico de nuestro protagonista serán de vital importancia para el estudio y el entendimiento de esta manifestación masculina de alta intensidad: hipermasculinidad.

Allí, en la plaza del barrio obrero, espacio donde transcurre la mayor parte de la acción, se reencuentra con sus “colegas”, Nono y Charly. Éstos son otros marginales del barrio, jóvenes “yonquis”<sup>9</sup> que rechazan y rompen las leyes diariamente. Con los actos de los dos amigos de Ángel se puede adivinar el tipo de ambiente en el que se ha curtido el protagonista. Desde la primera escena del primer acto, los amigos de Ángel cometen episodios vandálicos y de delincuencia callejera. Uno de estos eventos, un tanto cómico,

---

<sup>9</sup> El significado del neologismo *yonqui* (también conocido en sus variantes “yonki” o “yonky”) procede del inglés *junkie*, donde *junk* es basura, viniendo a ser persona “desperdiciada” para la sociedad por su adicción a las drogas duras. Por tanto, *yonqui* es un modismo utilizado en España y en el mundo hispanohablante para referirse principalmente a la persona drogadicta y específicamente la que se inyecta por vía intravenosa asiduamente heroína.

lo encontramos cuando pretenden buscar una cabina de teléfono pública para llamar a la casa de Ángel, cuando ellos mismos recuerdan y admiten malhumoradamente que las cabinas “las hemos jodido todas y ahora tú quieres encontrar una cabina... ¡Como no vayamos a una de la Puerta del Sol!” (14). De igual modo, se ve el ambiente de las drogas en el que Ángel se suele mover. Por ejemplo, en una de las escenas, Nono, junto a Charly, aparece con la intención de “picarse”.<sup>10</sup> “Esto [la heroína] que me han dado es una puta mierda. Harina, te lo juro” (13). En las acotaciones siguientes se describe explícitamente la acción de inyectarse de Nono: “Sale del coche, con una jeringuilla en la mano y el brazo remangado” (14). Pero no sólo consumen droga, sino que también se menciona el tráfico ocasional de ésta por parte de Nono: “Una vez estuve en Melilla a comprar costo [hachís] (...)” (13).

Como se ve, todos ellos –familia y amigos– formarán el “coro cercano al héroe [Ángel], que no hace sino situarlo en su contexto” (Oliva 25) y, por consiguiente, reactivar su origen como persona marginada y sus correspondientes expresiones de hipermasculinidad. Sin embargo, desde su llegada se le presentan numerosos problemas secundarios y de relaciones personales, de los cuales el más prominente es su complicada relación con su abogada Ana, quien le liberó de la cárcel. Ella es una mujer de clase alta por su profesión y con la que entabla una relación de discrepancias basadas en las diferencias de clase social y género y el acatamiento de promesas. Sin embargo, hay una atracción sexual recíproca. Además, después de que su hermana Tere sufre abuso sexual,

---

<sup>10</sup> “Picarse”: argot correspondiente al mundo de los “yonquis” para referirse a inyectarse heroína.

físico y psicológico a manos de su amante, un sargento “yanqui”<sup>11</sup>, Ángel se sentirá obligado a defender y recuperar el honor “mancillado” de su hermana y, por ende de su familia. Ángel es “obligado” a poner orden en la vida de su hermana; los lazos de sangre justificarán los hechos de la venganza al enfrentarse violentamente al sargento americano. Por último, Ángel tendrá que lidiar con definirse a sí mismo y pugnar por su “hombría” a través de las relaciones con su grupo de amigos y enemigos, circunstancias y relaciones que se analizarán más adelante.

Otro factor importante en la construcción de la masculinidad de Ángel es la violencia. Mientras que el crítico Connell opina que la violencia está más allá de lo biológicamente masculino, otros analistas como Barbara Perry determinan que la manifestación de la violencia es un elemento crucial para otorgar y magnificar representaciones de masculinidad. Por lo pronto, se plantea que la violencia se convierte en un eje analítico importante para demarcar la hipermasculinidad, tal y como se relaciona con el caso de esta obra. A la vez es importante señalar que la violencia física puede derivarse en dos direcciones distintas: hacia la mujer y/o hacia el hombre. En el caso de Ángel, él hace uso únicamente de la violencia física hacia el mismo sexo con la intención de defender al otro sexo, su hermana. Por otro lado, Ángel también se sirve de la violencia verbal o psicológica hacia los dos géneros: mujeres y hombres. Dada esta situación, se puede afirmar que la violencia puede convertirse en una manera de aclamar o afirmar la masculinidad; como señala Connell, la violencia es una parte de un sistema

---

<sup>11</sup> Por *yanqui* (o *yankee*) se conoce a aquel que pertenece o es natural de los Estados Unidos de América. Este término se usa en la obra de teatro como un adjetivo peyorativo al referirse a los americanos que viven en la base militar americana. Incluso el sargento americano piensa que los del barrio y especialmente Ángel y sus amigos los tratan como si estuviesen faltos o escasos de entendimiento: “¿Tú [Ángel] creer que yo gilipollas? ¿Qué americanos tontos?” (24).

de dominación, lo que, a su vez, evidencia su imperfección. Una jerarquía completamente legítima no tendría la necesidad de intimidar tanto (84). Esta afirmación aparece asimismo en Walter DeKeseredy y Martin Schwartz, cuando citan a Perry en un artículo sobre la violencia interpersonal del hombre.

A great deal of violence (...) can be traced to the desire of men to assert their superiority and dominance as well as to the desire to prove the very essence of their masculinity: heterosexuality (...) [Also] Many men do not view such violence as breaking a cultural norm (on violence) as much as affirming a “culturally approved hegemonic masculinity: aggression, domination, and heterosexuality.” (362)

Esto les justifica y les permite forjar un comportamiento violento a los hombres, como se ve en el caso de Ángel, que encuentra en el fenómeno de la violencia una de las herramientas para establecer su hegemonía masculina.

Ángel, como un prisionero convicto y en estado de libertad provisional, trata durante el comienzo del drama de controlar sus acciones, demostrando un ejemplo diferente de representación de masculinidad. Se aprecia que esta identidad está encubierta, como se ha hecho referencia, por una posible motivación de cambio, que tiene como motor un pacto entre él y su abogada, Ana. Ellos acordaron que encontrarían una manera para que él saliese de su ambiente y condición marginal. Ana quiere normalizar la situación de Ángel para que cumpla con las normas cívicas de la sociedad. En este caso el crítico Fernández-Llebrez explica que para ser un “verdadero hombre”, el hombre ha de controlar sus estímulos ante las adversidades, definiéndose este concepto como la “masculinidad cívica” (37). Es decir, esto demuestra un ejemplo de masculinidad que se

basa en controlar y reprimir la violencia para conseguir objetivos marcados, algo que Ángel estuvo cerca de lograr, hasta que el medio se impuso.

Dado el desesperanzador escenario en la vida de Ángel en su barrio “La Frontera”, su reinserción y autocontrol fracasarán, lo que le hará retornar a sus orígenes y su representación hipermasculina de “macho ibérico” ligado a una expresión de violencia. Su orgullo y las circunstancias para defender el honor de su familia y el suyo propio, le colocarán bajo la obligación hipermasculina de llevar a cabo un acto de revancha, el cual le empujará al recurso de la violencia para restablecer el honor y subordinar al sargento americano. Un sargento americano deja embarazada a la hermana de Ángel y una vez que el sargento conoce la noticia del embarazo no deseado, éste inmediatamente le propina una paliza a la hermana, dejándola en el hospital. Ángel, entonces, se ve obligado a reaccionar y resulta empujado hacia sus orígenes “machos”. Él decide buscar, con la ayuda de sus dos amigos, al sargento “yanqui” para vengarse. Esta venganza, como se dijo anteriormente, proviene del significado propio de “ser hombre” en su contexto.

Para Ángel sus actos agresivos se justifican y estimulan en la defensa del honor familiar, debido al fuerte lazo de sangre, y en la protección del honor sexual de la mujer. La siguiente cita es bastante relevante para razonar el origen violento de Ángel, quien ha de devolverle a su hermana un favor que desde su infancia sentía que le debía: defenderla como ella lo hizo cuando él era tan sólo un niño. Ángel le cuenta a Ana:

ÁNGEL. [Había] una tienda de dulces y golosinas que tenía en el escaparate una caja de cristal muy grande llena de caramelos. Enorme. Cuando salía de la escuela iba todos los días a pegarme un rato al escaparate de cristal, a mirar aquel montón de golosinas envueltas en

papeles de colores. Día tras día, lloviera o nevara, allí estaba yo, pegado como una lapa. ¿Cómo era posible que con tantos caramelos alguno no fuera para mí? Hasta que un día no pude aguantarme más, cogí una piedra y la tiré contra el escaparate, cargándomelo. (...) En ese momento, salió el dueño, me cogió por el cuello, me levanto en el aire y antes de que me hubiera dado cuenta (...) ya me había partido la cara, el cabrón.

Y eso no fue lo peor. Cuando volví a casa, llorando y sangrando por las narices, mi padre, al enterarse de lo que había pasado, me dio más. Y mi madre me dijo que aprendiera lo que les pasaba a los ladrones en la vida. Mi hermana Tere no dijo nada. Me limpió la nariz, cogió un palo, se fue a la tienda y le abrió la cabeza al dueño con él. Así como te lo digo. Fue, y sin decirle una sola palabra, le partió la cabeza.

Durante muchos días fui después con mis amigos, a escondidas, a ver la cabeza vendada de aquel hijo de puta, orgulloso de que mi hermana lo hubiera hecho por mí. Es la única vez en mi vida que alguien me ha defendido. (67)

Aquí, interesadamente, la violencia explícita la ejerce una mujer que se proyecta como parte del ambiente violento en el que convive Ángel. Además, la violencia es provocada por la división o frontera de clases sociales y por una reivindicación de los derechos para los más pobres. Estas prematuras experiencias con la violencia se originan, entonces, por una serie de variantes. La primera que ha de tomarse en cuenta es la de criarse, formarse y convivir en un lugar donde la violencia se manifiesta incesantemente

y por tanto se aprende y se adquiere. Como afirma el psiquiatra Rojas Marcos en su libro *Las semillas de la violencia*:

La agresión maligna no es instintiva sino que se adquiere, se aprende. Las semillas de la violencia se siembran en los primeros años de la vida, se cultivan y desarrollan durante la infancia y comienzan a dar sus frutos malignos en la adolescencia. Estas simientes se nutren y crecen estimuladas por los ingredientes crueles del medio hasta llegar a formar una parte inseparable del carácter del adulto. (...) Pero nuestros complejos comportamientos, desde el sadismo hasta el altruismo, son el producto de un largo proceso evolutivo condicionado por las fuerzas sociales y la cultura. (15)

Precisamente, el comportamiento y carácter de Ángel ha estado determinado por las “fuerzas sociales y la cultura” que le rodea. Desde niño Ángel percibe y sufre directamente las injusticias, traducidas en rechazo e indiferencia social por su condición de marginado y por último el desempleo laboral en que vive. La sociedad y las circunstancias son las causantes de que Ángel tome ese rumbo – al igual que ocurre con sus amistades – de manera contraproducente hacia sus intereses de reinserción, convirtiéndose en una persona atrapada y determinada por sus experiencias.

Ángel lleva a cabo actos malhechores con valor y descaro, construyéndose así un modelo de “hombría” representativo de la hipermasculinidad. Él, como parte del juego de devolución, tiene que justificar su violencia defendiendo a su hermana y, de este modo, retornar al lugar de privilegio que siempre le perteneció en la jerarquía de la

masculinidad. De esta manera, Ángel va desprendiendo, pincelada a pincelada, la figura masculina representativa de una cierta sociedad española, el “macho ibérico”.

Normalmente, los ataques físicos son comúnmente acompañados de abusos verbales, los cuales pueden ser clasificados como violencia psicológica. Para reclamar y confirmar la posición dominante de Ángel en el esquema hegemónico masculino, él tiene que tener el control de las conversaciones y las discusiones, transportándose a un alto nivel de masculinidad a través de la subordinación de los “otros”. En una diversidad de ocasiones, especialmente cuando se dirige a Ana, y más concurrentemente con sus amigos y sus enemigos los militares americanos, Ángel se expresa violentamente, de un modo desafiante, por medio del imperativo y de una forma verbal despectiva, como por ejemplo: “Si la tocas, te rajo por la mitad” (24), “tú, caraculo” (56). “te voy a partir la boca” (25), “y tú qué quieres ahora, a ver” (66), “Tú cállate”, “¡Anda, cállate ya, bocas!” (15), “Tú no puedes callarte, joder”. Ángel impone el silencio a los demás, ya que hablar es emitir juicios y eso quiere decir tener capacidad intelectual o poder de juzgar, por lo tanto, de elegir, decidir y opinar. Consecuentemente, arrebatada de este modo el poder que otorga la palabra.

Lo expuesto anteriormente demuestra que para personificar la hegemonía masculina, Ángel tiene que demandar legitimidad y liderazgo en su círculo social, lo que es mayormente transmitido por procesos lingüísticos y psicológicos. Para ello usa un vocabulario rico y denigrante con la clara intención de reducir, subordinar y poner a prueba al “otro” en su masculinidad. De una manera directa, homofóbica y explícita, dice: “el mariconazo” (50), “tú, cacho maricón” (24). Y de una manera implícita hace alusiones referentes a la homosexualidad ligada a la cobardía, entre otros aspectos de

insinuaciones similares. En la necesidad compulsiva y permanente de estar afirmando su virilidad y en la dinámica competitiva de demostrar quién es más hombre, se insultan y se ridiculizan entre todos. En lo referente a la homosexualidad vemos cómo Nono comenta: “A mí es que los negros me dan por culo” y Charly le responde en un tono vivaracho: “(Abrazándole por detrás) ¿Ah, sí? ¡Pues no te dejes, maricón!” (60). De este modo se ve que, tanto en las expresiones corporales como en las lingüísticas, existe un lenguaje cotidiano que se refiere a la penetración masculina como un acto potente de subordinación. Además, en este juego de la subordinación aparecen también algunas expresiones racistas. En otro enfrentamiento entre estos dos amigos, se alude a la cobardía como una estrategia más de dominación: “tu lo que tienes es miedo de que te cojan y te lleven a matar moros, que lo sé yo” (15).

Siguiendo con el símbolo de la penetración, las personas adolescentes o jóvenes en su proceso de madurez se van adaptando y socializando dentro del modelo y conducta adulta concerniente a su contexto social, incluyendo, de acuerdo a Anne Fausto-Sterling, la fantasía y la actividad heterosexual. Como ya se sabe, para el hombre, “the true mark of heterosexuality involves vaginal penetration with the penis. Other activities, even if they are with a woman, do not really count” (Fausto-Sterling 132). En la obra, Nono, amigo de Ángel, parece relacionar todo su lenguaje con la fantasía de la penetración y por tanto el afán de subordinar al otro. Así se expresa mientras esperan él y Charly el retorno de Ángel de la prisión:

NONO. Venga, subimos [a la casa de de Ángel]. Y ya de paso me tiro a su hermana, Tere “La Yanqui”, que está muy buena.

CHARLY. Esa sólo se va con los negros americanos de la Base, que le dan dólares.

NONO. Pues me tiro a su hermana la tonta aunque sea, si se me pone por delante.

CHARLY. Si te oye Ángel decir eso de su hermana pequeña ya te puedes ir escondiendo donde no te coja. Con lo que es con su hermana...

NONO. ¡Bueno! ¡Joder! Pues me tiro a su abuela aunque sea, y la dejo preñada. O le doy por culo a su padre, el taxista. (15)

Se puede observar el insistente lenguaje que descalifica, en primer lugar, a la hermana de Ángel como prostituta, luego la otra hermana “la tonta” que es motivo para averiguar que Ángel tiene gran afecto a sus hermanas y es capaz de hacer lo que sea para salvar el honor de la familia; esto lo saben sus amigos y son intimidados por la fuerza y el poder que Ángel puede ejercer sobre ellos.

El factor del sexo y su culminación en la penetración lleva a una de las escenas más representativas en la aseveración de la masculinidad de Ángel. La acción toma lugar en la oficina de la abogada. Ana le pregunta a Ángel: “¿Todas las chicas han estado siempre locas por ti?” (36), a lo que abierta y orgullosamente responde: “Por mí, no. Por mi pito” (36). Su alusión al pene como un exclusivo ornamento y pieza central del “macho ibérico” revela una ruda y clara construcción de proeza y poder sexual. Esta construcción de sobreidentidad sexual se muestra de modo más animalizado cuando, al hacerle Ana una insinuación a Ángel sobre que deje la idea de enfrentarse al sargento, Ángel la codifica dentro de sus códigos masculinos. Y ella, en su propósito de ayudarlo, le dice: “Tú sabes muy bien lo que yo quiero” (66), y Ángel le responde

automáticamente: “¿Follar otra vez? ¿Aquí mismo quieres, en la calle?” (66). Desde luego, hay que reconocer que Ana no está equivocada al nombrarle seguidamente “animal” (66), algo que para Ana, obviamente dentro de sus códigos, representa lo “salvaje”.

El incesante afán de querer pelearse o mantener relaciones sexuales le envuelve a Ángel en una afanosa y clara querencia por dominar. No sólo pretende conquistar los espacios o territorios a base de violencia verbal o física, sino que también a través de la penetración sexual quiere conquistar el cuerpo de Ana. La penetración puede representar (no siempre) un acto de conquista y sometimiento de quien penetra hacia quien es penetrada o penetrado (como se vio también en el juego entre Nono y Charly) y por tanto contra más sexo, más dominio masculino, según los códigos de la hipermasculinidad.

Sin embargo, en esta relación con Ana, Ángel percibe el augurio de una salida a su entorno marginal. Esta conjetura la idealiza en su interior viéndose en el goce de una vida cómoda, lujosa y hasta hedonista. Ángel, en su antifaz de doble discurso de pretender o no querer la inserción, trata de conquistar el cuerpo de Ana con el fin de conseguir una vida cómoda. Estas pretensiones las notamos cuando Ángel, al encontrarse en el despacho de Ana y después de hacer el amor, se engrandece y enorgullece de su masculinidad diciendo: “si me vieran ahora los colegas (...) se morirían de envidia. Ellos jodidos en el camastro, y yo aquí tumbado, en un sitio cojonudo, con una tía buena...” (35).

Por el otro lado de las representaciones de género, y desde una perspectiva biológicamente esencialista como una visión conservadora de la sociedad, las mujeres “must fantasize about falling in love, marrying, and raising children. Only a masculinized

girl dreams of a professional future” (Fausto-Sterling 132). Ambas características suelen estar interiorizadas en la mujer por la educación recibida de una sociedad y cultura tradicional que sigue las pautas estrictas de los roles tradicionales de género y que son las que hacen de Ana la representación de un cambio subversivo del género femenino. Es decir, si Ana, antes de conocer a Ángel, se podría calificar como una mujer independiente que ha salido de la estructura patriarcal, ahora con la entrada de Ángel en su vida, los términos parecen que comienzan a cambiar y a dar un giro parcial en su identidad de mujer. A pesar de su carrera profesional, Ana ha interiorizado la idea patriarcal de que necesita a un hombre y de que éste debe ser fuerte y rudo, un hombre “de verdad” que le haga sentirse protegida. En la obra aparecen pocas descripciones de Ana; sólo se indica que es una mujer madura de perfil moderno y serio por su vestimenta de profesión de leyes. Además, parece que no pierde del todo lo femenino por la moda que sigue, su elegancia y cara amable, atributos tradicionales que describen a la mujer. Ana es descrita como “una mujer de unos cuarenta años, con ropa funcional y elegante, gafas modernas y una cara amable. Lleva una cartera en la mano” (21).

Ángel y Ana juegan un juego de mascarar de género. Por un lado, Ángel tiene que demostrar su nivel de masculinidad hacia Ana, conquistándola por su principal interés, la penetración. Mientras, Ana, que se mueve en un mundo tradicionalmente administrado por hombres, comienza a dar un giro a sus principios liberales de la mujer, debido al interés y la atracción hacia Ángel. El cambio en ella se alimenta por esa fantasía que la acerca a los instintos naturales, por el irresistible *sex-appeal* o seducción enigmática del “macho ibérico” que irradia Ángel. Según la teórica Mariana Castañeda, desde la perspectiva de un orden hegemónico y esencialista que comulga con los códigos

machistas, el sexo se suele convertir en una transacción entre partes desiguales, mediante la cual la mujer ofrece el acceso a su cuerpo a cambio de protección, seguridad económica y estatus social (259). Si bien, en este caso se invierte la relación, tan sólo el valor protector parece entrar en un mutuo interés. De este modo, Ana se siente protegida por un hombre que desprende mucha virilidad. Ángel encuentra en Ana a una mentora (función material) que le ofrece su ayuda, primero sacándole de la cárcel y luego, dándole consejos para que sea sensato y racional con sus actos y para que pueda reinsertarse en la sociedad normativa y encuentre su masculinidad cívica.

Aun así, Ana expresa su atracción y sentimientos hacia Ángel como algo totalmente desconocido, incomprensible e irracional: “Sí, algo que no te puedo explicar, que me anda por dentro desde la primera vez que te vi en la cárcel...” (69). El reconocimiento incomprensible y hasta misterioso de la fabulosa seducción que siente Ana por el protagonista demuestra que Ángel tiene un encanto especial; la tía de Ángel deja claro que su sobrino es “muy guapo” (21). Para más inri, él parece tener un tipo de belleza natural que provoca la atracción de todo tipo de mujeres, en este caso, de una mujer como Ana, que es madura, inteligente y de una clase social alta. Además, esta belleza física de Ángel aparece estilizada en el recuerdo de Ana como un cuadro pictórico, un ángel caído, que precisamente será el preludio de la muerte de Ana, víctima al final de la obra de este ángel de la muerte. En un momento de la acción, Ana le mira fríamente a Ángel y le dice:

ANA. Ya sé dónde he visto tu cara antes de conocerte. Llevo muchos días pensándolo... Hace muchos años fui a Italia, en un viaje de fin de curso. Había un cuadro en un museo que tenía tu cara. Era un Ángel,

con sus grandes alas... y al otro lado del cuadro había un grupo de gente que lo miraba con tristeza. Pregunté quién era y me dijeron que el ángel de la muerte. (74)

Ángel, el prototipo del joven marginal que sale de la realidad de las calles de España, aparece con unos encantos que proceden de varios aspectos. Ángel, cuya primera descripción de sus características físicas emana de la iconografía cristiana o arte barroco, se traduce en un físico bello y clásico y que luego, antropomórficamente, se personifica en lo divino. A los ángeles también se les conoce por atribuirles el papel de guardianes y protectores: “corresponding to the human desire for individual protection” (Tresidder 13). Estos dos niveles: belleza física y protección, además del deseo humano de pensar que los ángeles existen para sentirse “protegido/a”, son factores que se relacionan directamente con nuestro protagonista, principalmente en su relación amorosa con Ana.

Pero esta belleza clásica o encanto natural en estado puro vendrá no únicamente desde un atractivo explícito, como ya se ha dicho, sino que también desde una exuberante e innata masculinidad, casi como la de un “animal”, efectivamente, de un “macho”. Posiblemente esto se deba a la sensación y deseo de Ana de ser dominada en lo sexual y de poder jugar el papel tradicional de la mujer. Esto implica un esencialismo biológico por parte del autor donde toda mujer, incluso las que tienen éxito profesional, buscan en verdad un hombre “macho” en su máxima expresión, es decir un hombre que las domine y con el que se sientan protegidas. Desde aquí, una mujer profesional se siente fatalmente atraída por el misterio de un hombre hipermasculinizado, descubriendo la máscara de Ana para devolverla a su lado más puramente femenino.

Sin embargo, irónicamente, Ana también siente el deseo de proteger a Ángel y salvarle del crimen, razones que se sustentan en la atracción que siente por él y la esperanza de no perderlo, y en su “deformación profesional” de defensora. Es cierto que Ángel, a primera instancia, aparece con la imagen de un ser “bueno” pervertido por las circunstancias de su entorno. En cambio, a medida que la obra avanza, la máscara de ese “ángel” se difumina rápidamente para ir transformándose en un ángel de la muerte, que simboliza el pecado del orgullo (Tresidder 13). Este mismo pecado es el que lleva Ángel, un “imposible rehabilitado” (Oliva 23), a causar la muerte de quien también le quiere proteger, su amante Ana.

### **Espacios metafóricos y simbología de la masculinidad**

Asimismo, los espacios de encuentros de ambos son claves: el despacho de Ana y el coche roto de Ángel. Este último se halla en la misma plaza del barrio obrero, como el espacio “privado” donde Ángel y sus amigos Nono y Charly se reúnen, y será importante para el análisis de la relación que mantienen Ana y Ángel. Aquí se descodifican varios elementos y argumentos relacionados con la masculinidad de Ángel y Ana, la frontera de género y espacio cultural y de clase social que separan a ambos. Ángel le señala a Ana el coche, para demostrar que él también posee un espacio propio:

ÁNGEL. ¿Ves? Aquí tengo yo mi despacho. No es como el tuyo pero a mí me va. He jugado yo en este sitio desde que era así... Y esa es mi guarida. (*Señala el coche destartado*) Lleva aquí desde que nació. Mira, ven. Hasta tiene luces. (*Da los faros, ...*) ¿Qué te parece? (73)

En este escenario, Ángel le invita a Ana a su “despacho”, espacio o símbolo tradicional de la masculinidad. Él intenta aquí renegociar la masculinidad, que por un

instante pudo ser arrebatada por Ana debido a su poder económico y posición social. Asimismo, él denomina a su coche-despacho como su “guarida”, símbolo de hogar del “macho animal”, ubicado en el barrio que es su propio “hábitat”. Al preguntarle Ángel a Ana qué le parece su “despacho”, le hace saber de forma implícita que él está a su misma altura.

Después de demostrarle que él también tiene un lugar privilegiado y apropiado para firmar los papeles o documentos de su libertad provisional que quedaron sin terminar, el diálogo, en torno al coche, sigue así:

ANA. ¡Apágalo, que nos van a ver!

ÁNGEL. No hacemos nada malo ¿no? Hemos venido sólo a firmar.<sup>12</sup>

ANA. ¿Aquí?

ÁNGEL. Bueno, puede ser en tu despacho o en el mío. Y a mí me gustaría que esta vez fuera aquí. *(Se mete dentro del coche)*

ANA. *(Incómoda)* Vámonos.

ÁNGEL. ¿Por qué? Estamos bien aquí, los dos... (73)

Los códigos de masculinidad presentes en el barrio son demasiado potentes y superan todo tipo de intento de reforma o quizás, de feminización. Si se cambia la identidad de Ángel, éste dejará de presentar esa hipermasculinidad innata de “macho ibérico” que le caracteriza y le otorga dominio, pero por otro lado, él también desea entrar en la “masculinidad cívica”, donde podrá encontrar su estabilidad económica y

---

<sup>12</sup> El “firmar los papeles” ya tiene un significado metafórico para Ángel: mantener relaciones sexuales. Al sugerirle Ana seriamente a Ángel que han de terminar de firmar los papeles en su despacho una vez más, Ángel sin dudar le responde: “A eso sí me apunto. Y mañana, y pasado, si no te importa. Y la semana que viene también” (68). Curiosamente, firmar papeles implica un compromiso. Por ejemplo, se firman papeles para contraer matrimonio.

sentimental. Stanly Brandes confirma lo anterior a través de su estudio de masculinidades que se representan en el sur de España: “Men are preoccupied with behaving in a masculine manner and with determining in whatever new situation might arise how their reactions should vary from women’s” (6). Con esto se advierte que el estatus del hombre en una jerarquía de masculinidad ya asentada, como en el caso de Ángel, canaliza el resentimiento masculino ante el desplazamiento de lugares hegemónicos, teniendo que reivindicar un nuevo lugar en la jerarquía de masculinidad. En definitiva, el “premio” de la masculinidad que llegó a alcanzar ahora se encuentra en riesgo y puede ser cuestionado por otros, especialmente por la mujer en un ámbito social desconocido. Sin embargo, el tema de la identidad sexual es tan consistente y se percibe tan enfáticamente en el comportamiento y el discurso del hombre que llega a establecer el poder y el rango social entre los del mismo género.

Aun así, y aunque Ana piense que está “completamente loca” (68) por hacer lo que está haciendo, ella intenta e insiste en reformar a Ángel. Sin embargo, él no aprovecha esta situación y es, durante su enfrentamiento con el “yanqui”, cuando Ana termina inadvertidamente siendo víctima del disparo de Ángel. El arma homicida, la pistola, que tomó “prestada” Charly del cuartel militar, encierra un significado simbólico en el cuadro de jerarquía masculina entre los tres amigos. La pistola, arma que históricamente ha servido como símbolo fálico y por tanto de la hipermasculinidad sexual, le es arrebatada a Charly, en la última acción, por Ángel para poder usarla. El arma homicida ya ha estado presente en escena desde el comienzo, preparando al lector o espectador a un posible delito. La pistola que ha pasado de mano en mano, por Charly, Nono y finalmente por Ángel, demuestra la continua negociación por un puesto de poder

en la jerarquía de la masculinidad. Es decir, si primeramente Charly sólo la lleva para lucirla (nunca la usa) ante los demás, los otros dos personajes-amigos le dan uso. Nono la utiliza para robar y seguidamente Ángel para matar. Consecuentemente, se puede decir que en la competencia de obtener el poder territorial y sexual, en estos tres amigos se descubre el siguiente orden de dominación masculina: primero Ángel, luego Nono y finalmente Charly.

Finalmente, la causa del disparo según el crítico Oliva, no fue ni fortuita, ni inocente, sino que deja una víctima, Ana, “el único personaje que proviene del mundo del exterior” (28). El contexto interior se impone y nada cambia. Por otro lado, si se presta atención al cartel de estreno de *Yonquis y yanquis*, se pueden apreciar varios símbolos claves de la trama (ver anexo 1). En el centro del cartel aparece la pistola homicida, que es símbolo fálico; ésta apunta hacia el lado de los “yanquis”, origen del conflicto. Al mismo tiempo, ese avión militar americano simboliza una jeringuilla de heroínómano, como parte de la identidad de Ángel. En el lado contrario del cartel se asoma una cara de un hombre algo difusa y que se supone que es Ángel. Esa presencia borrosa de Ángel es como si estuviese en continuo movimiento por la inquietud que caracteriza al “macho sarniento”. Por último, se puede apreciar en el trasfondo del cartel el muro de la plaza del barrio de “La Frontera”, el “hábitat” de Ángel, junto con el coche-roto, su “guarida”, símbolos de la construcción de este arquetipo de hipermasculinidad española y testigos del trágico final de la obra.

Para concluir, el final trágico conduce irrevocablemente al planteamiento de varias preguntas abiertas: ¿Hay una visión conservadora por parte del autor, por querer reforzar las conductas de género y las fronteras de clase social? ¿El amor entre Ana y

Ángel resulta imposible porque son de clases sociales distintas? ¿Pretende el autor afirmar la inmovilidad social? Desde luego que es una obra que representa una realidad de la sociedad de ese momento y una actuación de Ángel que se ajusta a la definición de “macho ibérico”. En esta obra, el hombre español de clase obrera representa al imaginario colectivo del “macho ibérico”, que lleva involuntariamente a la mujer a la muerte, tanto en un nivel real como en uno metafórico. Es decir, la mujer que desafía los modelos tradicionales de relación entre mujeres y varones muere y con ella la posibilidad de reafirmar los cambios estructurales y de igualdad de género. Por el contrario, se ratifica el contexto machista en el barrio de “Las Fronteras”.

Los códigos machistas, tanto en el mismo barrio como en el personaje de Ángel, llevaron a un final trágico. El final de la obra nos sugiere retomar el inicio de la misma, como un círculo que se cierra. Esos códigos sociales que se anuncian al comienzo en una balada que asoma por una ventana de las “Las Fronteras” predice una realidad cargada con códigos distintos a una masculinidad cívica. En estos códigos se representa al hombre con el prototipo ideal del “macho ibérico”:

Ella encontró a su chico en Las Fronteras, sin saber  
que sus besos tenían el precio de la vida.

Ella encontró a su chico en Las Fronteras, sin saber  
que su cuerpo gozaba de su última fiesta.

Ella encontró a su chico en Las Fronteras, sin saber  
que sus pasos hacían el final del camino.

Ella encontró a su chico en Las Fronteras, sin saber  
que detrás del amor se encontraba la muerte. (11)

En conclusión, Ángel permuta entre dos definiciones o fronteras de la masculinidad. Por un lado, la cívica supone un abandono de los actos violentos como compromiso con su abogada y amante, Ana. La otra masculinidad, la que prevalece, se ha construido desde un inicio con líneas o patrones de hipermasculinidad junto con el uso de la violencia. Al final, Ángel retorna a sus orígenes y su ambiente, reafirmando su hipermasculinidad. El factor dominante en la construcción de hipermasculinidad de Ángel está determinado por su estándar de vida en un barrio marginal donde él tiene que manifestar su identidad, proteger su honor y su rango heterosexual.

Por lo tanto, se puede concluir que el hombre no simplemente elige entre rechazar o confirmar las reglas o códigos tradicionales masculinos, sino que el entorno o ambiente juega un papel importante en determinar la conformidad. El ambiente influye no solamente en la masculinidad, sino también en la construcción de la mujer, ya que el género es un constructo social y cultural. En un sentido, Ángel no tiene elección, pero él adquiere las reglas de la hipermasculinidad en defensa de su honor familiar dentro de los códigos del entorno de su barrio. De lo contrario, su masculinidad entraría en peligro. También, su relación con Ana lleva a su estatus de “macho ibérico” a otro nivel al tener que cruzar las fronteras de la clase social, por lo que la solución que se plantea es el trágico final y el retorno al *status quo*.

## Capítulo 2.

### Construcción y desmitificación del “macho mexicano” en *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman

Al contrario de la obra que se analizó en el anterior capítulo, *Entre Villa y una mujer desnuda* sitúa el tema de género en un primer plano. Esencialmente, es una radiografía que muestra los cambios recientes en los roles de la mujer, y, consecuentemente, del hombre. La aclamada obra de teatro *Entre Villa y una mujer desnuda*, de la dramaturga mexicana Sabina Berman, fue publicada y estrenada en México en 1993. En esta pieza teatral se representa una época contemporánea (última década del siglo XX) y se desarrolla dentro de una clase social alta, en la colonia (barrio) llamada “La Condesa” de la Ciudad de México. La trama consiste en el fracaso de una relación entre dos personajes de la misma clase social, un cambio de roles y la necesidad de mantener la máscara del machismo por parte del personaje masculino. La obra recurre y recupera una figura legendaria de la historia mexicana, Pancho Villa, que aparece anacrónicamente en escena para aumentar el efecto humorístico. Al exigir la protagonista Gina una relación estable, el protagonista Adrián huye para luego regresar suplicando. También aparece otro hombre en escena, Ismael, que proporciona una masculinidad alternativa, más “cívica”.

En esta obra se encuentran manifestaciones plurales de la masculinidad mexicana, primero en el protagonista masculino, Adrián (y su alter-ego Pancho Villa) como “el macho” en potencia, enmascarado al principio por la libertad de las relaciones modernas y después en Ismael, como personaje secundario que representa un nuevo modelo de hombre. A su vez aparece una mujer que se ha desprendido de los roles

patriarcales como protagonista y amante de Adrián, Gina. Ella es una ejecutiva que dirige una empresa y representa la “nueva mujer moderna”, liberada e independiente. La problemática de la obra gira en torno a las relaciones “nuevas” que conllevan manifestaciones plurales y contrapuestas de masculinidad. La exploración de las relaciones problemáticas entre los personajes del drama proveerán de pautas para analizar el estudio de género.

En este capítulo se estudiará la desmitificación del “macho mexicano”, por medio del surgimiento de otra expresión de masculinidad, conocida como la del “hombre nuevo”. Por tanto, este recorrido temporal, constructivo, evolutivo y desmitificador de la hipermasculinidad mexicana presente en el siglo XX será organizado en tres niveles o categorías, figurados en los tres personajes masculinos: 1) Pancho Villa / Pasado / Construcción del “macho mexicano”; 2) Adrián / Presente / Representación del “macho mexicano”; 3) Ismael / Futuro / Hombre nuevo o desmitificador del “macho mexicano”. El análisis se centrará en los puntos nodales de conflicto que ocurren cuando estas tres masculinidades intentan ocupar el mismo espacio, provocando situaciones absurdas y humorísticas y sobre todo la revelación de otra forma de entender la hipermasculinidad manifestada en Adrián.

Los críticos que han analizado esta obra, como Sharon Magnarelli, Manuel Medina y Diana Niebyski, suelen enfocarse en temas de la representación de lo femenino y destacan mínimamente la hipermasculinidad mexicana. Tampoco toman en cuenta el papel de Ismael como ejemplo de una masculinidad alternativa. Para llevar a cabo este análisis de representaciones masculinas mexicanas se utilizará un marco teórico relacionado con el constructivismo, los mitos de lo que significa ser hombre y cómo se

construyen dentro de la sociedad. En México, por su herencia histórica, cultural y popular, se ha aprendido y querido emular las pautas de una masculinidad militarizada y potentemente determinada por la Revolución de 1910.<sup>13</sup>

Para este estudio son trascendentes los críticos y pensadores que han trabajado las masculinidades y el machismo en México, como Domínguez-Ruvalcaba, Sergio de la Mora, y Castañeda, además de otros expertos en masculinidad como Connell y Beynon. Estos teóricos se ponen de acuerdo en la construcción imperante y potente de “macho mexicano” como categoría vigente. El hombre moderno lleva muchas máscaras y el machismo sigue operando en muchos niveles de la misma identidad.

Asimismo, de vital importancia es la protagonista, Gina, quien se relaciona íntimamente con los protagonistas masculinos del drama, para poder entender mejor la concepción del “macho mexicano” y luego su desmitificación desde la perspectiva de una mujer moderna. El análisis intentará contestar las siguientes preguntas: ¿Cómo se ha construido esta imagen hegemónica de “macho” mexicano? ¿Resulta posible una desmitificación de este proyecto de identidad masculina nacional? ¿Ante la “nueva

---

<sup>13</sup> La Revolución mexicana llama a las armas el 20 de noviembre de 1910 con la declaración del Plan de San Luis de Potosí, que propone un cierto número de reformas por parte de Francisco Ignacio Madero. La Revolución surge por una protesta de tono eminentemente político frente al régimen porfiriano. En 1910 Porfirio Díaz se hizo reelegir presidente de México por sexta vez consecutiva, aumentando su poder poco renovado por casi 30 años. Esto desembocó frentes populares y políticos creando disturbios en varias regiones mexicanas contra del régimen de Porfirio. La Revolución se perfilaba. Francisco I. Madero con su plan revolucionario denuncia el fraude electoral y desconoce los poderes constituidos ocupando la presidencia de forma provisional. Las consecutivas victorias revolucionarias, y después de seis meses de lucha, hace que Porfirio Díaz renuncie a la presidencia y abandone el país. La victoria revolucionaria se consiguió por tres frentes: Emiliano Zapata en el Sur, Madero junto a Pascual Orozco en el Centro y Francisco (Pancho) Villa en el Norte. Madero asumió el poder en las elecciones legales de 1911. Sin embargo, la Revolución se prolongó por diez años más debido a no consolidarse la victoria y por aflorar diferentes y complejos puntos de vista sobre lo que debería de ser la Revolución. Por ejemplo, la más eminente fue la reforma agraria con la repartición de tierras a favor de las comunidades indígenas expoliadas (Cosío 137-40).

mujer” es inevitable el fracaso y la autodestrucción del macho tradicional mexicano y la subordinación y la feminización del “hombre nuevo”?

La obra presenta una relación libre y apasionada en una pareja de unos 40 años, fundada en el deseo y la culminación del placer sexual. Asimismo, en diversos momentos de la obra se aprecia que ambos rehúyen de la posibilidad de un mayor compromiso. No obstante, la protagonista femenina, Gina, una mujer de negocios y propietaria de una maquiladora, pretende buscar, desde un principio, la estabilidad en la pareja, idea que se irá desvaneciendo debido a que esas necesidades no las puede satisfacer su amante. Por el otro lado, el protagonista masculino, Adrián, historiador, académico y periodista de *La Jornada*, se dedica a escribir un libro sobre la biografía del revolucionario mexicano Pancho Villa, quien parece convertirse en su alter-ego, ya que en el transcurso de los encuentros con Gina, le dicta frecuentemente cómo ha de tratarla. Cuando ella sugiere la posibilidad de contraer matrimonio y tener hijos, él desaparece por tres meses, tras los cuales ella ha iniciado otra relación con Ismael, un hombre mucho más joven que ella y que representa al “hombre nuevo”. Adrián, en su condición de macho “herido” y con el fin de recuperarla para saciar siempre su apetito sexual, sacará a relucir su “otro yo” o quizás su verdadera personalidad: él llevaba una máscara de masculinidad cívica; él es también tan macho como Pancho Villa.

### **Pancho Villa / Pasado / Construcción del “macho mexicano”**

Pancho Villa es quizás, el prototipo más consolidado del macho mexicano y aparece anacrónicamente en la obra de una forma constante, casi como bufón, para emitir consejos típicamente machistas, causando confusión e indecisión en Adrián. La vida y las

pautas de este icono sirven para entender mejor la construcción del imaginario “macho mexicano”.

Pancho Villa, según el historiador Enrique Krauze, provenía de una clase pobre y oprimida. Esta circunstancia social le movió a una rebeldía convirtiéndose en bandido, y no sólo robando, sino también usando la violencia despiadada y matando. A las puertas de la Revolución mexicana, Villa es absuelto de su bandidaje y se le concede el mando de general para las tropas del flanco norte. Los motivos de este cargo son su conocimiento del terreno y su constante lucha por ayudar al pueblo oprimido (11). Una vez terminada la Revolución, su triunfo en las diversas batallas y sus hazañas heroicas siempre fueron y son rememoradas por el pueblo mexicano. Los relatos de la valentía particular de Villa y su fama de hombre mujeriego consolidaron en el imaginario mexicano el modelo de hombre macho. A partir de entonces, en México, las imágenes de los héroes revolucionarios y sus hazañas se hicieron leyendas, fortaleciendo al género masculino en su rol tradicional y hegemónico.

Es interesante que durante la misma Revolución también surgiera la figura de la “soldadera”, una mujer que participaba activamente en la lucha armada. Según unas fotografías recopiladas y comentadas por Elizabeth Salas, la mujer comprendía un gran número de efectivos; unas 4,000 mujeres se hallaban en las tropas de Pancho Villa (s.n.). La mujer de aquel momento tomó, por primera vez, el rol que se identifica tradicionalmente con el hombre. Esto indica que ellas, en circunstancias críticas, cruzan la frontera del espacio privado hacia el público. La Revolución funcionó como un catalizador que permitió a la mujer dejar los papeles convencionales de esposa y de madre temporalmente para entrar en el tradicional del hombre. La guerra mexicana

permitió poner en movimiento un cambio en el futuro en las desigualdades de género. Aunque después de una guerra la mujer suele volver a recuperar el papel tradicional, se abre la posibilidad de que la mujer conozca y pueda ir conquistando el espacio masculino poco a poco. De hecho, algunas soldaderas de la Revolución se apoderaron del nuevo papel masculino para luego no deshacerse de él. Un ejemplo popular es “La Coronela Adelita”. En la obra de Berman, Gina es la culminación y la beneficiada de este proceso, una mujer que se introduce en el espacio tradicional del hombre.

Tal y como se presenta en las acotaciones de la escena primera, Pancho Villa se describe del siguiente modo: “Villa es el Villa mítico de las películas mexicanas de los años cincuentas, sesentas, y setentas [sic]. Perfectamente viril, con una facilidad portentosa para la violencia o el sentimentalismo” (15). La confluencia y la yuxtaposición de violencia con sentimentalismo define entonces al macho mexicano, capaz de no sólo una gran virulencia, sino de llorar los desamores sobre unos caballitos de tequila. Con el transcurso de las décadas, esa imagen viril se fue reafirmando y estereotipando a través de diferentes medios como la música, el cine, la literatura, y también por la imagen vigorosa, por qué no, de los charros y los mariachis. Esta representación de masculinidad ha sido validada públicamente por los medios de comunicación y de entretenimiento más populares, además de ser promovida y apoyada por la ideología oficial postrevolucionaria (de la Mora, 2-3).

Por lo tanto, parece que ésta es una masculinidad que se pretendió redefinir, es decir, alterar e intensificar intencionadamente en la obra para producir mayor efecto crítico e hiperbólico. A su vez, esta construcción como identidad nacional del “macho mexicano” se transportó a uno de los niveles más altos de hipermasculinidad y se

reconoció internacionalmente. Esta hipermasculinidad se caracteriza por códigos estrictos de valentía, estoicismo, persistencia, violencia, sexo, y por un plante o presencia viril atractiva. Ahora bien, ¿qué significa ser “macho” en la época actual en México considerando la influencia de la imagen de Villa? ¿Cómo se ha ido distorsionando esta figura, ya mítica, en la imagen de ser hombre en la visión mexicana? Y ¿cómo es representada la hipermasculinidad en el protagonista Adrián?

Villa fue la figura masculina a la que México recurrió para la construcción de una identidad nacional de masculinidad ejemplar. Con el transcurso del tiempo, esta estampa del revolucionario se fue desfigurando de forma hiperbólica hasta llegar al clásico estereotipo y modelo hegemónico de masculinidad. Pancho Villa sirvió como símbolo o icono para desarrollar la idea de “macho” por tres principales razones: su valentía y la condición natural de hombre sencillo o común, además de ser un flagrante mujeriego, lo cual inspiró dichos y canciones populares. En la obra se reafirma también ese ser mujeriego que representa Villa. Gina comenta que Pancho Villa tuvo por lo menos unas “trescientas mujeres” (31), a lo que Adrián le responde que ese número elevado de mujeres que tuvo Villa “se pierden en lo mítico” y que Villa sólo tenía “tiempo para ver a la mujer, para gozarla despacito, y para decirle adiós” (31). Hay una expresión popular que recuerda la esencia de Villa o del hombre macho y que reza así: “demasiado hombre para una sola mujer”. Adrián parece admirar esa hazaña libidinosa y mítica del gran número de mujeres conquistadas por Villa. Además, por medio de la expresión de “andamos haciendo patria” (39) del propio Villa al referirse a los cientos de nietos que ha de tener, se muestra un orgullo macho unido al de un nacionalismo mexicano. También, es memorable la invasión de Villa del territorio del vecino del Norte, hazaña que le

otorga y le reconoce como hombre atrevido en sus decisiones, valiente y descarado con sus pretensiones y obsesiones. En la siguiente cita se descubre esta gesta, junto con su relieve de valores de masculinidad o de “semental”, gracias a sus “miembros” masculinos.

Villa's invasion of the United States, for example, was celebrated because it demonstrated his audacity in taking on the most powerful nation in the world. In the end, what mattered was not that the battle was won or lost or that numerous casualties were incurred but that Villa *tenía huevos* (he had “balls”) and was man enough to take on the hated yanquis. (Mirandé 42)

Además, esta imagen de Villa invadiendo ilícitamente a los Estados Unidos, da a entender que Villa no respeta las fronteras oficiales y los espacios privados. Lo mismo ocurre con Adrián, que invade el espacio privado de Gina sin previo aviso.

No obstante, Villa presenta una debilidad, su madre Doña Micaela, que aparece en escena confrontando y regañado a su hijo. La figura de la madre surge como una imagen de poder en la cultura mexicana. El crítico Sergio de la Mora analiza el tema de la madre mexicana posicionándola como la mujer más importante de la vida de un hombre, incluso valorada más que las otras mujeres, ya sean amantes o esposas (82). De la Mora achaca este hecho a la historia cultural y religiosa de México por su profundo culto al marianismo, reflejado en la imagen de la Virgen de Guadalupe (82). Villa describe a su madre en un instante de la obra de la siguiente manera: “qué hombre es mi mamá” (38), a lo que su madre le responde: “no, nomás hembra que ha parido” (38). Inequívocamente al denominarse “hembra”, ella se identifica con el mundo animal que ha parido por lógica a otro “animal”, el “macho mexicano”. Cuando llora la madre de Villa, él llora también y

para desquitarse de la pena y de esa característica tradicionalmente relacionada con el mundo femenino, Villa bebe de una botella de tequila, como si el tequila fuera capaz de fortalecer el espíritu masculino y le devolviera su identidad de “macho”. Esta doble identidad es un reflejo del carácter del “macho mexicano” que se comentó en palabras de Octavio Paz: el macho intenta dominar la propia sensibilidad a base de una máscara masculina que le aporta el tequila.

Esta representación de la identidad de Pancho Villa como el ejemplo más auténtico del macho mexicano por su violencia y cantidad de mujeres conquistadas, además de la sensibilidad y subordinación hacia ciertas mujeres de autoridad, constituye en la obra el referente directo para el comportamiento de Adrián. En las entradas de Villa en el escenario se aprecian los consejos que le da a Adrián de cómo ha de tratar a Gina para que sucumba a sus pretensiones y deseos, especialmente una vez que Gina confiesa (¿o miente?) que está enamorada de otro hombre, Ismael. Desde ese instante crítico en que Adrián siente que le es arrebatado su espacio hegemónico, el conflicto del machismo mexicano entra en juego y se expresa de modo recurrente con su otra personalidad o su alter-ego, Pancho Villa. Si la mujer no entra en el juego o rechaza las condiciones que propone el hombre macho, ésta será considerada como un “deshecho” y el macho buscará a otra “víctima” mejor, o sea, una mujer menos experta en las relaciones pasionales para poder subordinarla y controlarla bajo el absoluto dominio sexual de la “ley machista”. Un ejemplo esclarecedor de esta hipermasculinidad, llamémosla, “machismo villista”, está en la siguiente cita, donde Villa aconseja a Adrián, a través de la estrategia del “macho mexicano”, que considere a la mujer como un instrumento u objeto:

VILLA. Una mujer más y ya, compañerito. Usted se va y ella se queda parada junto a esa puerta toda la vida, como una estatua; escúchame bien: parada ahí, junto a esa puerta, como la misma estatua de la espera; ella se queda encerrada en su pequeño mundito y usted, pues usted encontrará otros brazos hospitalarios, siempre hay. Unos brazos más jóvenes. Más tiernos. Unos ojos inocentes. (65)

Subsecuentemente, Pancho Villa, frívola e imperativamente, le propone a Adrián que mate a su amante Gina:

VILLA. Adrián, por favor: ya máatala... (70)

Como dice Brenci Patiño, “la muerte de Gina que Villa sugiere a Adrián representa la lucha de éste entre su visión moderna de las relaciones con las mujeres y la actitud machista que se espera de los mexicanos” (114). Magnarelli también sugiere que “Villa who seems to provide Adrian with a model of hypermasculinity proves to be less monolithic than Adrian may hope (...)” (44). El consejo tajante de Villa no demuestra ninguna flexibilidad en este asunto de matar a Gina; Adrián se siente desconcertado y petrificado, pues es incapaz de matarla sin motivo aparente. La lucha interior pone al descubierto el pudor y la resignación al mismo tiempo que la doble identidad del hombre macho. Adrián, en un patético desenlace, intenta suicidarse o escaparse tirándose por la ventana, sin darse cuenta que Gina vivía en la planta baja. Pancho Villa “se desploma, muerto por fin, de vergüenza” (71). El icono del “macho mexicano” se desvanece en esta situación extrema de tener que matar a una mujer y que Adrián es incapaz de acometer.

Esta lucha entre Adrián y Gina demuestra un cambio de los roles tradicionales que están en continua y progresiva revolución. El hombre macho mexicano

contemporáneo no sabe cómo actuar en situación límite, ni siquiera es capaz de defenderse, sino que se “suicida” o huye como un cobarde. Villa, en su intento de usar las técnicas machistas de la vieja usanza, fracasa, ya que trata de emplearlas en un contexto contemporáneo donde la mujer goza de independencia económica y de decisión. Esto convierte a Pancho Villa en una figura un tanto ridiculizada y torpe, y consecuentemente, Adrián en su intento de imitarlo, cae en lo mismo. Sin lugar a duda, esta estampa de hipermasculinidad se desmitifica.

### **Adrián / Presente / Representación del “macho mexicano”**

El personaje masculino que representa el presente de una representación del macho mexicano es el protagonista Adrián. Él es descrito por Berman en sus acotaciones del principio de la obra de la siguiente manera:

*Adrián tampoco tiene que ser especialmente atractivo, pero cualquier mujer desearía invitarlo a cenar y averiguar si es cierta esa sensualidad que se le entrevé por la corteza sobria y áspera. Tiene una elegancia calculadamente descuidada, tan común en los caracteres intelectuales sofisticados, y una labia hipnótica. De pronto el discurso político puede literalmente poseerlo y entonces habla rápido y fervientemente. (15)*

Además, Adrián es historiador y escribe un libro sobre el revolucionario Pancho Villa. Casualmente, a ellos dos se les atribuyen características similares del “macho mexicano”. Gina y su amiga Andrea coinciden en que Adrián es un notable escritor: “su...su ortografía. Impresionante cómo pone los puntos y las comas. Con mucha virilidad” (41). Las pautas tradicionales de atracción masculina se trasladan hacia el hombre intelectual, con distintas manifestaciones de la misma virilidad.

Esta forma de escribir de Adrián llama enormemente la atención, ya que el tono en que se describe su estilo de escritura masculina se asemeja a llevar una vida calculadora en sus estrategias seductoras. En este caso, la pluma de escribir es un símbolo fálico, viril, como el revólver de Villa. Adrián resulta ser como un mujeriego nato, al igual que su alter ego. Él mismo se autodefine como un hombre desobligado que abandona a lo que más ama (las mujeres) y dice que no sabe el porqué. Además, lleva dos matrimonios fracasados (26). Gina le dice a Adrián que él es un “imposible” (27), pero aun así lo desea pasionalmente por su presencia irresistible y enigmática. En este sentido, se observa que Adrián se convierte en un “imposible redomado”, o sea, que no hay remedio ni forma de rehabilitarle ni dominarlo, al igual que se vio con el protagonista del primer capítulo. Gina trata de cambiarlo a su gusto, o modificarle algunas de sus actitudes, pero no lo conseguirá. Incluso, él se defiende ante este asunto y es drástico en su respuesta: “(...) quieres cambiarme. Pero más fácil sería que me cambiaras por otro hombre” (26). El orgullo de “macho” no lo permitirá; además, en esta tentativa de cambio se plantea la estabilidad de pareja que le ofrece Gina, algo que a al protagonista le causa espanto.

Adrián le cuenta a Gina que el ser humano es la “única raza animal con memoria, por lo tanto, con Historia, (...) con acumulación de costumbres” (27). Esta cita sugiere que, como las costumbres están tan arraigadas a la construcción masculina hegemónica, no conviene olvidarlos. Para este “macho sarniento”, los roles tradicionales de mujeres subordinadas y hombres dominantes deben seguir estando vigentes.

Adrián únicamente piensa en hacer el amor pasionalmente. Los sueños de hacer el “amor a lo lejos” (29) o a distancia cuando Adrián viaja en avión son elocuentes. Adrián se lo cuenta a Gina del siguiente modo:

ADRIÁN. (...) y siento que el avión entero, el Jumbo entero, es mi enorme deseo...Y que el cielo en el que estoy penetrando y penetrando y penetrando eres tú y tú y tú... cinco horas sin escalas... Y las nubes arriba son tus ojos en blanco y abajo tus piernas abiertas son la Sierra Madre Oriental. (29)

La relación simbólica entre volar en avión, en un pene enorme, y tener sexo es sutilmente descrita y eróticamente potente. De la misma forma, la mujer se vuelve tierra. Está claro que Adrián tiene una gran capacidad imaginativa cuando se trata del tema sexual. Sin embargo, el acto descrito se reduce a una única faceta de hacer el amor, la penetración. Además, al hacer uso de su otra característica de “macho”, la verbosidad, logra que Gina caiga irremediabilmente en sus brazos en esa misma escena, y siempre que a él le apetezca.

Durante la relación apasionada entre Adrián y Gina, se puede observar cómo Adrián irrumpe a su conveniencia en el apartamento de Gina siempre que le apetece tener relaciones sexuales. Adrián invade el espacio privado de ella, algo que no ocurre a la inversa. Él siempre es el que dicta las condiciones de los encuentros, creyendo tener el poder de tenerla siempre a su disposición para cumplir con sus deseos carnales. El juego de la subordinación es relevante para manifestar sus actos de macho. Adrián puede aparecer siempre de imprevisto y surge un cierto ritual que les lleva siempre a la cama:

*Adrián estrecha a Gina por su cintura y la besa en los labios, mientras la encamina al dormitorio. Pasa un instante, dos, tres, antes de que la diestra de ella suba a la melena cana de él, y ahí se hunda. Antes de cruzar el quicio del dormitorio él la levanta en sus brazos, [y] entran [en el dormitorio]. (19-20)*

Aquí el acto sexual se vuelve conquista después de una batalla campal. Gina cede y Adrián es victorioso. El macho entra, conquista y domina a su hembra. Este comportamiento parece tener su atractivo y se percibe que otra mujer, Andrea, la amiga de Gina, tiene un cierto interés en Adrián. Ella cree y opina que Adrián debe ser un “hombre directo”, especialmente en las relaciones sexuales (20). Cuando Andrea, en una de las conversaciones que mantiene con Gina, le pregunta cómo es Adrián en la cama, Gina expresa de modo gustoso que es “la Gloria” (20). Sin embargo, Gina resalta un problema de las llegadas de Adrián a su departamento: “Antes, pues de hacer el amor... se inicia esta lucha ridícula. Él tratando de llevarme inmediatamente a la cama y yo tratando de llevarlo a la sala para tomar un té” (20). Se observa que Gina pretende crear una relación más estable que no se base exclusivamente en el acto sexual, a través de la excusa de tomar un té para entablar conversación antes de ir a la cama, una tarea ardua, pues en la mente de Adrián sólo ronda el deseo de consumir el acto sexual. Por lo tanto, Adrián intenta evitar estos momentos que son incómodos e innecesarios para él, pero importantes para Gina.

Es precisamente el hecho de crear una relación estable, incluso con la idea que propone Gina de casarse y tener un hijo, lo que genera en Adrián una gran ansiedad. Adrián divisa una pérdida en su libertad masculina, es decir, el ser despojado de su

supremacía en la relación. Esta libertad se cotiza aún más porque Adrián, dentro de sus códigos de masculinidad, relaciona a las mujeres con sus funciones del ámbito privado y doméstico de amas de casa o niñeras, y para él las mujeres sólo le sirven para una función indispensable, el sexo. Por otro lado, Gina es una mujer exitosa y directora de una empresa, a quien le resulta difícil distanciarse de su trabajo y dedicarse a los quehaceres domésticos. Esta posición social de Gina por un lado le atrae a Adrián, pero por el otro le repela, por lo que la convierte en una “mercancía sexual preciada”.

ADRIÁN. Es tan irresponsable dejarse arrastrar así por el instinto. Lo nuestro era una hermosa relación de lascivia, pero tenías que dejarte arrastrar por ese instinto de las hembras de hacer nido. Tenías que convertir nuestra pasión en un asunto de baños compartidos y biberones y recibos de tintorería. Tenías que atraparme aquí en tu casa, tenías que comportarte como “toda una mujer”. (69-70)

Un ejemplo de otra reacción o comportamiento dentro de la percepción del “macho” es que Adrián siempre tiene que irse por cualquier motivo o excusa después de saciar sus deseos de sexo, aunque Gina le suplique que se quede. Esto implica que es incapaz de entablar una relación de compromiso por una falta de seguridad en sí mismo. Desde aquí Adrián representa una dualidad en su identidad de “macho”, o un doble papel en su juego de ser hombre, que contiene una doble moral basada en una vasta red de mentiras o excusas con el objetivo de liberarse o entregarse: huir o atacar.

GINA. Siempre yéndose, chingado.

VILLA. Huyendo o atacando. Es el destino del macho, compañerita. (33)

En esta cita Villa le aclara a Gina la doble función de ser macho, lo que puede esperarse de Adrián. Esta dualidad supone una falta de compromiso por un lado, y un intento directo de dominación y de exclusividad por el otro. Adrián no quiere ceder su territorio, pero a su vez, no quiere comprometerse con ella. Por tanto, surge una especie de ambigüedad y una falta de sustentabilidad en la manera en que el protagonista se relaciona con el “territorio” femenino moderno e independiente.

Como se dijo anteriormente, la doble máscara está presente en la identidad de Adrián. Adrián tiene un conflicto con su conciencia, donde por un lado tiene a Villa, marcándole el camino a seguir y por el otro, la lucha entre sus sentimientos hacia Gina. Adrián parece desprender amor real hacia ella, aunque vuelva a caer en su arrogancia de macho, como se observa en la siguiente cita cuando Adrián le cuenta a la amiga de Gina, Andrea, sus sentimientos:

ADRIÁN: Yo lo único que sé es que quiero despertar por las mañanas con ella [Gina]. Desayunar con ella. Mirarle sus pinches ojeras... (...) Ella también me necesita. Necesita a un hombre maduro, inteligente, conceptuoso, que la haga crecer, ¿o no? (...). (79)

Además, a este conflicto de la conciencia se le añade otro factor, el de la competitividad, representado por otra masculinidad, la de Ismael. Adrián ve en Ismael una imagen de hombre no sólo feminizado, sino incluso “homosexual” (79). En una conversación entre Andrea y Adrián, se explicita la opinión de Gina sobre cada uno de ellos:

ANDREA. Mira, Adrián, no digo para nada que Ismael sea mejor que tú (...). Tú [Adrián] eres más maduro, al menos físicamente; más leído,

aunque quién sabe para qué sirve eso; eres mejor amante, como amante estás mejor equipado... dicen... no te hagas... En fin: rompes mejor las puertas a patadas, te tiras mejor por los balcones. Pero...

ADRIÁN. ¿Pero...?

ANDREA. Ese muchachito [Ismael] es capaz de tenerle devoción [a Gina]. Verdadera devoción, ¿entiendes?

ADRIÁN. Ese muchachito es homosexual, Andrea. Yo lo huelo. En serio. Los homosexuales que no saben que son homosexuales tienen ese olor a manzana. (79)

Adrián es consciente de su poderío y madurez sexual gracias no sólo a lo que él pueda creer, sino también a la confirmación explícita de Andrea. El que él sea consciente de que tiene ese poderío sexual, que emana de la atracción irresistible que le profesan las mujeres, también le proporciona una sobrada confianza en sí mismo, y un desprecio por su competencia. La alusión al olfato llama necesariamente a la animalidad de este macho sarniento. Ataca y huye, y la huida demuestra una cobardía y una falta de compromiso. Adrián lleva una máscara y sus actuaciones desesperadas al final de la obra, que encadenan la pérdida de su “hembra”, esbozan su verdadera impotencia y el fracaso del modelo hipermasculino.

La pérdida de su alter-ego Villa, más el rechazo de Gina, provoca que al final, Adrián no sepa qué hacer consigo mismo. Se siente perdido, sin rumbo. En su meditación existencial, reconoce que se quedó “sin proyecto de vida” (81). El historiador Adrián, que escribe la biografía de su héroe y alter-ego Pancho Villa, se prodiga y fecunda en una época anterior pero no en la del presente. Tal y como señala Andrea, el ser historiador es

“vivir en el pasado” (41) y ahí se encuentra Adrián, que trata de recuperar la imagen del “macho mexicano”, caduco y anacrónico.

**Ismael / Futuro / Hombre nuevo (desmitificador del “macho mexicano”)**

La llegada de un nuevo concepto de hombre se presenta en la obra con el personaje de Ismael, quien personifica la desmitificación del “macho mexicano”. Ismael es un chico joven de unos 22 años, amigo del hijo de Gina y trabaja para ella como nuevo socio y diseñador de la maquiladora. Berman, en sus acotaciones, describe a Ismael de la siguiente manera:

*Ismael es un joven bien fornido. Cuando está cerca de Gina tartamudea y suspira y clava la mirada lánguidamente, pero con cualquier otro mortal luce una desenvoltura que a veces se rebasa hasta la insolencia. Suele ir con pantalones vaqueros muy gastados y tenis y lleva en la oreja derecha una arracada de plata. (15)*

Ismael, el *homo novus*, no se encuentra en ningún campo de batalla de sexos, como se vio con el binomio Villa-Adrián; no parece tener ninguna personalidad desdoblada. Al contrario, es un hombre unificado, de una única personalidad en relación al trato hacia la mujer. En otras palabras, es capaz de introducirse en el universo femenino.

De acuerdo a lo anterior, se puede entonces afirmar que el “nuevo hombre” no es alguien que, de alguna manera, esté influenciado por ningún icono masculino del pasado. Ha roto con el patrimonio machista y ha tumbado los estereotipos. Es decir, el “nuevo hombre” incluye una imagen cambiada de cómo ser hombre, siendo a su vez el portador de una nueva visión y representación de masculinidad mexicana que se autodescubre

como subordinado a lo femenino. En las siguientes citas podemos observar cómo Ismael representa al *homo novus*, donde es capaz de exponer sus pensamientos y sentimientos a Gina. Se demuestra, primero, que su masculinidad difiere de la de Adrián y que parece romper con una serie de moldes que fueron construidos a lo largo de la historia. El hombre se vuelve compañero leal y hasta “sirviente” de la mujer, en este caso, de Gina.

ISMAEL. A mí me encantaría hacerte un hijo. Me encantaría lo que me propusieras. Cómo voy a negarte algo, a ponerte límites, a establecer prohibiciones, digo: si te amo. El amor quiere todo... quiere ser para siempre, si no, no es amor. Si no quiere ser eterno, es un amor indigno. Además...

GINA. (*A Andrea.*) Oye, este muchacho es muy... rescatable.

ANDREA. Sí, totalmente. Qué sorpresa, Ismael. Qué conceptazos. A ver, Ismael, exprésate, expláyate.

GINA. Órale: expláyate. Con confianza.

ANDREA. Ándale, lo que tenga que salir, que salga.

ISMAEL. Es que... en el fondo eso queremos los hombres: que alguien nos tumbé todas –todas – nuestras idiotas defensas; que alguien nos invada, nos haga suyos; nos libere de nosotros mismos. Bueno, esa es mi experiencia. (43-4)

El hombre aquí se coloca en una situación subordinada y, como la mujer/tierra, desea ser tumbado e invadido. Por el contrario, el hombre de antes, el hombre “viejo” agoniza porque intenta conservar la construcción de ideologías estereotípicas de un género hegemónico. A este tipo de hombre, como es Adrián, lo podríamos denominar

como un hombre sumamente enmascarado, ya que no es “real”, no es completo. Es más bien el fruto de una identidad construida a base de intereses por la necesidad de erigir una imagen ejemplar de hipermasculinidad mexicana, una imagen consolidada en la Revolución. Es el hombre que trata de seguir estrictamente unas normas estereotipadas y que torpemente o “animalmente” intenta mantener su imagen de macho.

Por tanto, sólo con la muerte de lo “viejo” puede nacer lo “nuevo”; la suspensión de lo “viejo” trae lo “nuevo”. Y así se hace ver en la obra, cuando el cañón de batalla de Pancho Villa, símbolo potente de lo fálico, se desmorona, lo que se puede interpretar de dos formas. Por un lado, la impotencia, la pérdida absoluta de la utilidad de su miembro, tanto literal como simbólicamente; se desploma o es “castrado”. Por otro, es clara la consiguiente agonía del proyecto y modelo de identidad masculina machista – ahora de la muerte – del “macho mexicano”.

Para concluir, la siguiente cita del final de la obra, y donde Villa aparece herido de muerte en su orgullo de “hipermacho”, esclarece y reafirma lo anterior cuando Andrea intenta acercarse a Adrián, después de él ser rechazado por Gina:

*(Entra la punta de un cañón. El cañón sigue entrando. Villa, pálido como un fantasma, agujereado de balazos, entra montando en un cañón...)* (Ver anexo 3)

ADRIÁN. Puede ser. ¿Por qué no? Puede ser.

*Andrea lo besa brevemente.*

*(De golpe Adrián se alza en pie, cargándola [a Andrea]. La lleva al dormitorio, mientras Villa termina de entrar sobre el cañón.*

*Villa mueve la manivela para desplegar el cañón telescópico. Es inmenso, impresionante, cruza la escena entera.*

*Villa prende la mecha del cañón... Dispara.*

*Pero la punta del cañón cae al suelo.*

*Entra a la sala, desde el dormitorio, Andrea, en la bata japonesa de Gina.*

*Viene molesta, irritada. La irrita todavía más la pequeña bala que cae del cañón y bota en el suelo. Va al bar a servir dos copas de coñac.*

*Adrián regresa a la sala con sus zapatos y calcetines en las manos.*

*Pausa.)*

ADRIÁN. No... pude, y creo que...creo que, por un rato... no voy a poder...

*(Se encamina a la puerta.)*

ADRIÁN. ...no voy a poder...olvidarla.

*(Sale.)*

*(Andrea se queda sola, dos copas de coñac en sendas manos.) (84-5)*

Aquí la impotencia de Adrián se hace patente al no poder realizar el acto sexual. Su amor por Gina traiciona su fachada de macho. Se sabía que Andrea sentía atracción por Adrián pero, sorprendentemente, el encuentro pasional fracasado entre Adrián y Andrea permite descodificar la identidad de Andrea como la mujer que nutre el machismo en la sociedad mexicana. Por lo tanto, es “traidora” de la “revolución” de los nuevos valores de género en una sociedad contemporánea que trata de imponerse a la otra sociedad que estimula al machismo tradicional mexicano. Explorando detalladamente a Andrea, aparece una cita reveladora que justifica este análisis. Esta idea está expuesta

desde un punto de vista determinista, ya que Adrián, al preguntarle por su nombre descubre que ella es “nieta del máximo traidor a la Revolución”, Elías Calles<sup>14</sup>. Andrea es ahora la nueva traidora por permitir que subsista un contexto social machista en México que alimenta la existencia del “macho mexicano”. Incluso haciendo un juego de palabras entre los nombres de los dos personajes se puede ver la gran similitud: Andrea y Adrián. Estos nombres se entrelazan figurativamente en su apoyo al universo machista. Por otro lado, ellos como entidad son la antítesis de lo que representan Gina e Ismael.

Ahora bien, ¿por qué Andrea se queda sola y sin poder saciar sus deseos sexuales con Adrián, quien siempre ha estado dispuesto a estos encuentros de cama? Explícitamente se entiende que Adrián está herido en sus sentimientos por la pérdida de Gina y eso es lo que no le permite funcionar sexualmente como de costumbre. La imagen de un Adrián desguarnecido es patética y frustrante al igual que la de Andrea desolada. Sin embargo, puede hacerse otra lectura con dos preguntas abiertas: ¿será que la autora de una forma implícita quiera insinuar que las mujeres “fáciles” no atraen al macho mexicano? Esto implicaría que el orgullo del “macho mexicano” se alimenta de los desafíos y el estímulo que constituye conseguir a una mujer “inalcanzable” como un alto valor de mercado. ¿O tal vez quiera la dramaturga sugerir que debería de haber un final del contexto machista del que todavía la sociedad mexicana no es capaz de desprenderse?

Como se ha visto durante este análisis, la obra presenta tres personajes masculinos: Pancho Villa, Adrián e Ismael. Con ellos se puede averiguar ciertas

---

<sup>14</sup> Según la página *web* del gobierno de México, Elías Calles “En 1929 funda el Partido Nacional Revolucionario (PNR). En dicho año fue secretario de Guerra y Marina. Llamado “Jefe Máximo de la Revolución”, se liquidó su influencia a raíz de sus declaraciones con términos de crítica a la administración del presidente Lázaro Cárdenas. Expulsado del país, radicó en Estados Unidos. Volvió a México en el régimen de Manuel Ávila Camacho”.

construcciones de masculinidad, su evolución, representación del “macho mexicano” y su desmitificación.

El hincapié en la dominación sobre las mujeres, la sexualidad depredadora y la doble personalidad (arrogancia y sensibilidad) han sido las características más apreciables de este modelo de hipermasculinidad mexicana. Por el contrario, se abren las puertas al nuevo modelo de hombre, el *homo novus*, que trata de introducirse en el universo de lo femenino y que por lógica rechaza el comportamiento machista de ciertos hombres mexicanos, como Adrián. Sin lugar a dudas, la mujer moderna que recuerda a la legendaria “soldadera” de la Revolución mexicana, ayudó a que emergiera de una manera clara la condición y personalidad dual del “macho mexicano”. Además apareció el interesante binomio confrontado por Gina-Ismael y Adrián-Andrea, antítesis de las entidades que representan la crisis de compartir un espacio entre los nuevos valores en las relaciones de género versus el clásico machismo mexicano. En rasgos generales, este modelo de feminidad, de mujer independiente capaz de manejarse con éxito en un contexto histórico y social dominado por el hombre, dejó en clara evidencia el interés de la mítica construcción y representación del “macho mexicano”.

La obra termina con el fracaso de la hipermasculinidad histórica mexicana y con lamentables y desesperadas actuaciones de un hombre vuelto “macho sarniento.” Un animal ya con sarna, confundido y triste. Cabe señalar que tanto el viejo modelo de hombre como el nuevo resultan insuficientes. Este último hombre no parece aportar a Gina la experiencia pasional que hace irresistible a Adrián. Ninguno triunfa y Andrea, la otra mujer, se queda sola, tomándose una copa de cognac en el acto final. Por tanto, surge la posibilidad que la dramaturga pueda estar transmitiendo la idea de que la mujer no

necesita al hombre y que está mejor sola. Finalmente, la representación humorística e hiperbólica de relaciones de género contemporáneas entretiene y dibuja claramente una perspectiva crítica del machismo persistente en México.

Por último, en el cartel de la representación de la obra en el año 2009 en México solamente aparecen dos personajes: Pancho Villa y Gina (ver anexo 2). Ahora bien, la foto de Villa es históricamente fidedigna, simbolizando la continua presencia de este símbolo del “macho mexicano”. Por otro lado, la foto de la mujer parece rescatada del cine hollywoodiense o de la época de oro del cine mexicano para representar a la mujer moderna, liberada e incluso sensual y atractiva. Es interesante que el protagonista, Adrián, no aparezca en el cartel, posiblemente por su final desmitificador del “macho mexicano” en el nuevo contexto socio-cultural del siglo XXI. Por tanto, sólo persisten Pancho Villa como icono de hipermasculinidad mexicana y su mayor contrincante, la mujer moderna que lucha en un contexto machista.

## Conclusiones

La construcción y representación de masculinidades que se pudo explorar opera en dos niveles distintivos que ayudaron a los hombres a determinar quiénes son ellos como seres sociales y dónde encajan dentro de la jerarquía social y su contexto histórico. El primero fue de índole social, lidiar con el estatus socio-económico que define y confina sus interacciones a través de los códigos sociales o las normas. Y el segundo fue definido y medido por las relaciones con los otros hombres, y particularmente con la mujer “nueva”, profesional y exitosa. Estas relaciones estuvieron también litigadas por códigos sociales no reconocidos y que tratan de mantener la estructura patriarcal tradicional.

En las piezas teatrales de Alonso de los Santos y de Sabina Berman, aparecen elementos explícitos que permiten un análisis comparativo entre los dos personajes masculinos. Siguiendo un eje analítico basado en sus diferencias y similitudes, además de la simbología que se presenta en cada obra se puede responder a las preguntas que se propusieron al comienzo de este análisis. También, teniendo ya los elementos y el análisis se logrará delinear la figura del “macho ibérico” y la del “macho mexicano”, o lo que es lo mismo el “macho sarniento”.

Primeramente, es importante recordar que existen diferencias en la forma en que los dramaturgos enfocan la cuestión de género en estas obras de teatro. Sus propósitos no se asemejan; si en la obra de Sabina Berman se averigua claramente que sus intenciones están relacionadas con el contexto machista y por lo tanto, con una crítica a la imagen del “macho mexicano”, en la de Alonso de Santos se mezcla la crítica hacia una sociedad marginal contemporánea y la falta de salidas para quienes habitan los barrios obreros

consumados en una relativa pobreza. Estas obras, en cambio, fueron escritas y estrenadas durante los años noventa representando su época contemporánea.

Por otro lado, estas piezas teatrales permiten distinguir perspectivas distintas en relación al contexto social. En el ámbito social, primeramente es significativo el hecho de que aparecen dos esferas de la clase social totalmente opuestas, una baja y otra alta. Esta diferencia es interesante porque se advierte que los códigos masculinos del honor y orgullo son similares. Se puede determinar que la imagen del macho puede existir y manifestarse claramente en ambas esferas sociales en las representaciones de masculinidad de ambas obras. Se averigua que hay un cierto determinismo que condiciona el ser de los personajes hasta las últimas consecuencias. Además, el “macho mexicano” que se representa en la obra, por su clase social, usa un lenguaje menos popular o vulgar, pero emplea las mismas estrategias de subordinación que las del “macho ibérico”.

La edad también difiere; si Ángel es un chico joven, Adrián tiene 40 años, lo que implica más madurez, mostrada en su constante lucha interior. Es un hombre “maduro” que reflexiona sobre sus decisiones mientras que Ángel es impulsivo e inmaduro. Las experiencias de ambos son determinantes y los campos de batalla diferentes; si en el caso de Ángel la droga y la violencia son más obvias, en el de Adrián domina la falta de compromiso y su ser mujeriego o “adicción” a las mujeres. No obstante, una de las diferencias más esclarecedoras e importantes de estos dos hombres machos está relacionada con la representación, en el caso del “macho mexicano”, de un hombre sensible que es capaz de llorar, característica que no aparece en el “macho ibérico”. Por tanto, ¿es posible que, al llorar, el “macho mexicano” sea más sensible que el “macho

ibérico”? Parece que la cultura mexicana de algún modo permite que el hombre exprese más abiertamente sus sentimientos. Incluso llorar por una mujer (madre, esposa o amante) se ve como algo aceptable en México, siempre y cuando se mezcle con tequila. Pancho Villa llora y Adrián parece que tiene más sentimentalismo que Ángel.

En *Entre Villa y una mujer desnuda* aparece un tipo de hombre que se relaciona con la idea del “nuevo hombre”. En *Yonquis y yanquis* no aparece esta figura desequilibrante en las relaciones de hombre a hombre, lo que implica posiblemente que en una clase social baja, no hay lugar para este nuevo modelo de hombre. El barrio condiciona e impone los modelos y el comportamiento.

En ambas obras la representación masculina constituye una lucha constante por una identidad y los hombres parecen estar inquietos y perdidos, sarnientos. Existe una lucha psicológica entre los diversos factores y cambios de roles que meten a los personajes masculinos en conflictos. A su vez, los dos protagonistas se caracterizan por ser unos “imposibles redomados”, rebeldes que se resisten a cualquier dominación. Ángel demuestra esta actitud ante los consejos de reinserción de la sociedad oficial y normativa de su amante abogada, al mismo tiempo que se niega a trabajar como taxista, opción que le propone su padre. Por otro lado, está Adrián quien, ante la insistente idea de su amante Gina de entablar una relación estable y tener un hijo, se escapa. Esta característica está relacionada con el orgullo y la posición en la jerarquía de la masculinidad, donde al percibir un cambio, el hombre macho se niega a esa posibilidad. No obstante, ambos personajes tienen una lucha interior. En el fondo entienden que la masculinidad cívica, es decir, la masculinidad racional y no violenta, les oprime de tal manera que les será difícil mantener esa máscara de hipermasculinidad. Por el contrario, estos héroes o antihéroes

machos se convierten en un proyecto fracasado. En los finales de ambas obras se demuestra que las representaciones de hipermasculinidad tienen un final dramático en el que salen perjudicados los hombres, aparecen como víctimas, uno por matar a su amante, su “ángel protector”, y el otro por ser abandonado por la mujer que realmente le amaba. Cabe señalar que el final de *Yonquis y yanquis* es aún más trágico porque muere la mujer y se pierden todas las esperanzas para la reforma de Ángel por su supuesto e inminente regreso a la cárcel.

En las dos obras las armas de fuego, la pistola y el cañón, son símbolos fálicos, y por tanto, de la hipermasculinidad, y juegan un papel trascendental para descodificar algunos significados que se relacionan con la jerarquía de la masculinidad en la obra de Alonso de Santos, y la pérdida de lo viril en la obra de Berman. En la primera se descubre que Ángel se manifiesta como un “macho ibérico” por hacer uso de la pistola homicida, con la que culmina su autodestrucción. Con Adrián-Pancho Villa, queda evidente la impotencia de este modelo caduco de macho en la falta de fuerza del cañón.

Los espacios en las dos obras se presentan de modo muy diferente. En la española se privilegia el espacio público, la calle y la plaza de un barrio pobre y obrero como lugar de las acciones que representan la masculinidad como espectáculo social. En la misma plaza de “La Frontera”, espacio público, se encuentra la guarida de Ángel, el “coche-despacho” roto, el espacio más privado donde ocurren los encuentros cotidianos de sus amigos reafirmando la masculinidad y donde renegocia con Ana su masculinidad. En la obra mexicana, en cambio, habitualmente el espacio más común es el privado y doméstico, el apartamento de Gina, el cual es “invadido” por Adrián, que trata de imponer su poder sexual de macho y esquivar una propuesta de estabilidad por parte de

Gina. Adrián es capaz de subordinar a Gina en su propio espacio privado. A su vez, Adrián no permite que Gina entre en su apartamento, guarida acotada para las constantes y nuevas aventuras pasionales de Adrián.

El tema de la doble moral y las máscaras a las que están acostumbrados los dos personajes se palpa cuando entran en los espacios que son sus “hábitats”, en las relaciones amorosas o sexuales y en los eventos de competitividad masculina que por lo general conllevan la violencia tanto física como psicológica.

En las dos obras aparecen como función clave para determinar la hipermasculinidad de los dos personajes masculinos las mujeres “modernas”, que están supuestamente liberadas del hombre y disfrutan de independencia económica. Éstas son la abogada Ana y la empresaria Gina, dos mujeres profesionales que trabajan en un mundo tradicionalmente relacionado con el hombre, rompiendo o traspasando las fronteras de los espacios privados y públicos. Sin embargo, estas dos mujeres parecen buscar un hombre que les aporte estabilidad de pareja, idea que en sí misma es conservadora. Quieren un hombre tradicional para sus relaciones amorosas, lo que implica que el cambio de rol no ha sido ni tan completo ni tan profundo. Este hecho conlleva a la imposibilidad de tener una vida amorosa satisfactoria para ellos y terminan solas y desilusionadas.

La objetificación de las mujeres amantes de los protagonistas es obvia en ambas obras. Ellas aparecen como instrumentos o valores de mercado al beneficio del “macho sarniento”. En la obra española, la abogada Ana es usada con el interés de la reinserción social o “salvación” de Ángel, que tiene como motor los encuentros pasionales surgidos de una atracción mutua “fatal”. En la obra mexicana, la empresaria Gina es usada más

claramente como objeto exclusivo para el placer sexual de Adrián, que alimenta su orgullo macho.

Los cambios de roles tradicionales trastocan las expectativas y posibilidades de Ángel y Adrián también. A medida que la trama avanza en las obras de teatro se ve al hombre macho menos macho, un hombre confundido y sarniento, con una herida psicológica profunda. Están determinados por las circunstancias y al final se sienten perdidos, se derrumban y fracasan cuando recurren a una intensa hipermasculinidad, como el último soldado de un ejército orgulloso al que no le queda otra alternativa más que retroceder.

### Obras citadas

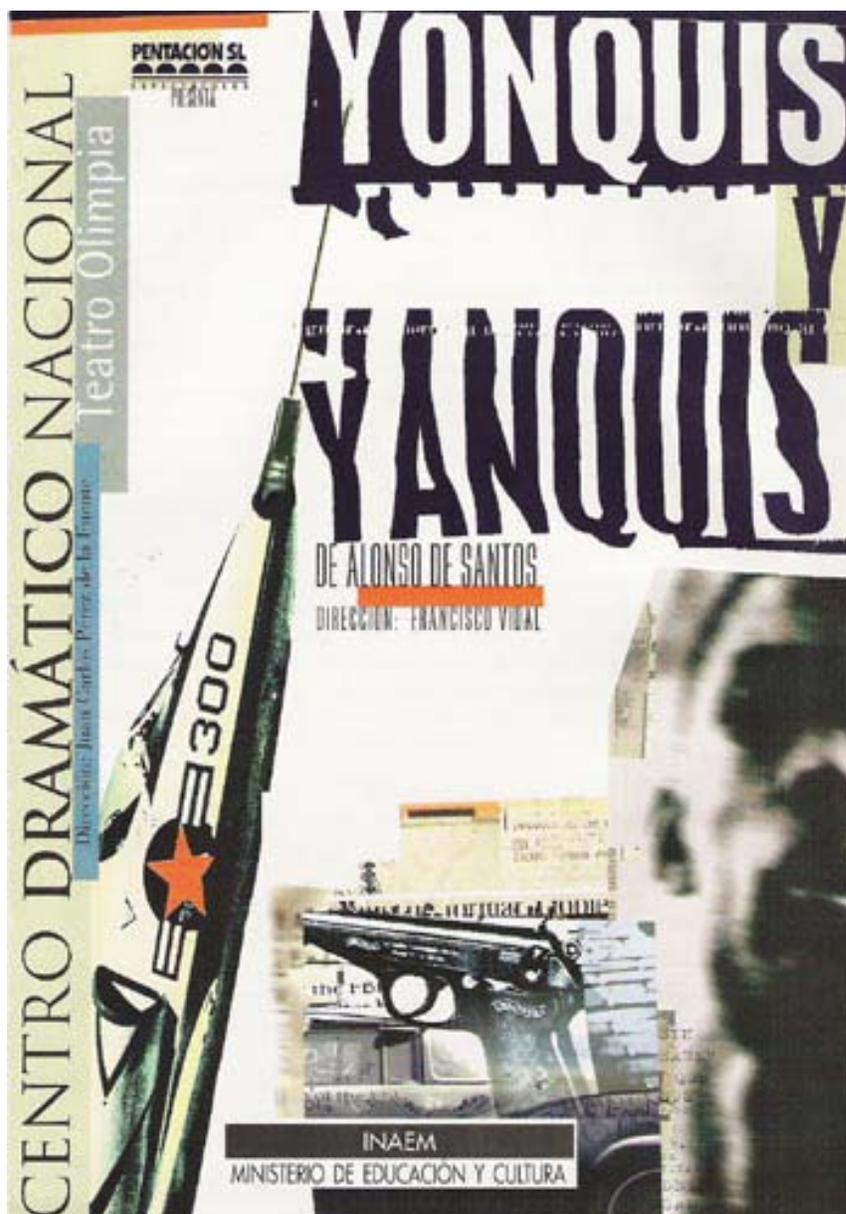
- Alonso de Santos, José Luis. *Yonquis y yanquis*. Madrid: SGAE, 1997.
- Amo Sánchez, Antonia. “La fauna urbana en el teatro de José Luis Alonso de Santos: del ‘moro’ a la moralidad.” *Teatro y sociedad en la España actual*. Ed. Wilfried Floeck y María F. Vilches de Frutos. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert Verlag, 2004. 151-60.
- Anaya, Rudolfo. “‘I’m the King’: The Macho Image.” *Muy Macho: Latino Men Confront their Manhood*. Ed. Ray Gonzalez. New York: Anchor Books, 1996. 57-73.
- Berman, Sabina. *Entre Villa y una mujer desnuda*. México D. F.: Escenología, A.C., 1998.
- Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Philadelphia: Open UP, 2002.
- Brandes, Stanley. *Metaphors of Masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1992.
- Campmany, M<sup>a</sup> Aurelia. *Carta abierta al macho ibérico*. Madrid: Ediciones 99, 1973.
- Castañeda, Mariana. *El machismo invisible regresa*. México D. F.: Tauros-Santillana, 2007.
- Connell, Robert W. *Masculinities*. Los Angeles: U of California P, 2005.
- Cosío Villegas, Daniel, et al. *Historia mínima de México*. México D. F.: El Colegio de México, 2000.
- DeKeseredy, Walter y Martin Schwartz. “Masculinities and Interpersonal Violence.” *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Ed. Michael Kimmel, Jeff Hearn y R. W. Connell. USA: Sage, 2005. 353-66.

- De la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: U of Texas P, 2006.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Fausto-Sterling, Anne. "How to Build a Man." *Constructing Masculinity*. Ed. Maurice Berger, Brian Wallis y Simon Watson. New York: Routledge, 1995. 127-34.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*. México: Porrúa, 2007.
- Fernández-Llebrez, Fernando. "¿'Hombres de verdad'? Estereotipo masculino, relaciones entre los géneros y ciudadanía." *Foro Interno* 4 (2004): 15-43.
- Gallirgos, Juan Carlos. "Sobre héroes y batallas: Los caminos de la identidad masculina." *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Ed. Carlos Lomas. Barcelona: Paidós, 2003.
- Gilmore, David D. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale UP, 1991.
- Haro Tecglen, Eduardo. "Violencias y ternuras: Teatro *Yonquis* y *yanquis*." *El País Digital* 15 septiembre 1996. <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Violencias/Ternuras/elpepicul/19960915elpepicul\\_13/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Violencias/Ternuras/elpepicul/19960915elpepicul_13/Tes)>
- Krauz, Enrique. *Francisco Villa: Entre el ángel y el fierro*. México: FCE, 2004.
- La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona*. Barcelona: Tusquets, 1977.
- Larra, Mariano José de. *Artículos*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Lorente Acosta, Miguel. *Los nuevos hombres nuevos: Los miedos de siempre en tiempos de igualdad*. Barcelona: Destino, 2009.

- Mackee Irwin, Robert. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.
- Magnarelli, Sharon. "Tea for Two: Performing History and Desire in Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*." *Latin American Theatre Review* 30.1 (1996): 55-74.
- . "Masculinity Acts / Anxious Encounters: Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*." *Intertexts* 1.1 (1997): 40-50.
- Medina, Manuel. "La batalla de los sexos: Estrategias de desplazamiento en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*." *Revista Fuentes Humanísticas* 4.8 (1994): 107-11.
- Mirandé, Alfredo. *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture*. Boulder: Westview Press, 1997.
- Niebylski, Diana C. "Caught in the Middle: Ambiguous Gender and Social Politic in Sabina Berman's play *Entre Villa y una mujer desnuda*." *Revista de estudios hispánicos* 39.1 (2005): 153-77.
- Oliva, César. Introducción. *Yonquis y yanquis / Salvajes: Dos tragedias cotidianas*. De Alonso de Santos. Madrid: Castalia, 2002. 7-48.
- Olivares, Juan José. "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda: El machismo desde un enfoque lúdico" *La Jornada Virtual* 13 abril 2002. <<http://www.jornada.unam.mx/2002/04/13/07an1esp.php?origen=espectaculos.html>>
- Olmo, Lauro. *La camisa*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Patiño, Brenci. "Entre Villa y una mujer desnuda: Sabina Berman y el feminismo mexicano contemporáneo." *Revista de literatura mexicana contemporánea* 27 (2005): 109-16.

- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1997.
- Peña, Aniano. Introducción. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 2006. 11-67.
- Rojas Marcos. *Las semillas de la violencia*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Salas, Elizabeth. *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History*. Austin: U Texas P, 2006.
- Tresidder, Jack. *Dictionary of Symbols: An Illustrated Guide to Traditional Images, Icons, and Emblems*. San Francisco: Chronicle Books, 1998.
- Vargas, Cristina. "Entre Villa y una mujer desnuda de Sabina Berman." *Revista de literatura mexicana* 4 (1996): 76-81.
- Vaughan, Mary Kay. "Pancho Villa, the Daughters of Mary, and the Modern Woman: Gender in the Long Mexican Revolution." *Sex in Revolution. Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*. Ed. Jocelyn Olcott, Mary K. Vaughan y Gabriela Cano. Durham: Duke UP, 2006. 21-32.
- Wehling, Susana R. "Typewriters, Guns, and Roses: Shifting the Balance of Power in Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*." *Letras Femeninas* 24.12 (1998): 69-79.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Willot, Sara and Griffin, Christine. "Men, Masculinity and the Challenge of Long-Term Unemployment." *Understanding Masculinities. Social Relations and Cultural Arenas*. Ed. Màirtín Mac an Ghaill. Philadelphia: Open UP, 1996. 77-92.

## Anexo 1



Cartel de estreno de la obra de teatro *Yonquis y yanquis* (1996)

## Anexo 2

Cartel de la obra de teatro *Entre Villa y una mujer desnuda* (2009)

## Anexo 3



Escena final de *Entre Villa y una mujer desnuda*, donde Adrián trata de hacer el amor con Andrea, mientras Villa aparece en la habitación con el símbolo fálico del cañón, el cual luego se desvanece anunciando la desmitificación del “macho mexicano”.