


6-2013

EL MORTÍFERO MACHISMO: LA REPRESENTACIÓN DE LA HIPERMASCULINIDAD EN EL TEATRO MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Laura Crowe

Union College - Schenectady, NY

Follow this and additional works at: <https://digitalworks.union.edu/theses>

 Part of the [Latina/o Studies Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Crowe, Laura, "EL MORTÍFERO MACHISMO: LA REPRESENTACIÓN DE LA HIPERMASCULINIDAD EN EL TEATRO MEXICANO CONTEMPORÁNEO" (2013). *Honors Theses*. 652.

<https://digitalworks.union.edu/theses/652>

This Open Access is brought to you for free and open access by the Student Work at Union | Digital Works. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Union | Digital Works. For more information, please contact digitalworks@union.edu.

EL MORTÍFERO MACHISMO:
LA REPRESENTACIÓN DE LA HIPERMASCULINIDAD EN EL TEATRO MEXICANO
CONTEMPORÁNEO

By

Laura Allison Crowe

Submitted in partial fulfillment
of the requirements for
Honors in Spanish and Hispanic Studies

UNION COLLEGE
June, 2013

Tabla de Contenido

Abstract.....	iii
Introducción.....	1
Capítulo I.....	7
Capítulo II.....	19
Conclusión.....	31
Obras citadas.....	34

ABSTRACT

CROWE, LAURA El mortífero machismo: La representación de la hipermasculinidad en el teatro mexicano contemporáneo. Spanish and Hispanic Studies, June 2013.

ADVISOR: William García, Ph.D.

This paper explores two Mexican plays from the 1980s that denounce rigid societal demarcations that force men to exude hyper-masculine facades, a cultural phenomenon, which both playwrights expose as problematic and dangerous. In their respective plays, *La daga* (1982) and *Dulces compañías* (1987), Víctor Hugo Rascón Banda and Oscar Liera employ villainous male characters of the working class who project hyper-masculine identities in order to hide their own insecurities. In so doing, the playwrights reveal the hypocrisy and danger of a system in which society cares more about preserving heteronormative values than promoting the safety and acceptance of all of its citizens.

Due to the contemporary nature of both of these works, the majority of the analysis in this project is my own. While no critical investigation exists for *La daga*, in my interpretation of *Dulces compañías* I expand upon Armando Partida Tayzan's reading of the play. I also incorporate studies on masculinity in Mexico in the 20th century so as to provide a conceptual base for my own analysis. I engage with scholars such as Carlos Monsiváis, Sergio de la Mora, Matthew Gutmann, and Héctor Carrillo in order to contextualize the popular sentiment about male identity the Mexico of the 1980's. With this conceptual foundation, I analyze both male aggressors and explain how the need to project such a hyper-masculine image is the root of all the conflicts and violence in both plays. As the rest of the characters become the victims of this violence, the allegory for the dangerousness of preserving and promoting such a strict and narrow view of masculinity becomes clear.

Introducción

Como dice Ronald Burgess, un investigador del teatro mexicano contemporáneo, “Oscar Liera and Víctor Hugo Rascón Banda used their theatre to comment on society and its institutions” (110). Este estudio se centra en dos piezas teatrales de estos dramaturgos que ejemplifican esta práctica artística de comentar y reflexionar críticamente sobre las costumbres de la sociedad. *La daga* (1982) de Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008) y *Dulces compañías* (1987) de Oscar Liera (1946-1990) tratan el tema del machismo como institución problemática en la sociedad mexicana. Estas dos obras teatrales mexicanas de la década de los años ochenta reflejan la situación real de un país donde mucha gente siente los efectos negativos y perjudiciales de la marginación impuesta por una sociedad patriarcal, heteronormativa y clasista. Al condenar el énfasis que la sociedad mexicana pone en la preservación de la hipermasculinidad, Rascón Banda y Liera revelan los efectos dañinos del machismo como valor normativo de la nación. Para lograr sus críticas, Rascón Banda y Liera presentan una miríada de conflictos que culminan en la brutal manifestación de la violencia. En ambas piezas dramáticas, los dramaturgos desenmascaran cómo todos los problemas surgen de la afirmación de la masculinidad y del mantenimiento de las ideologías heteronormativas para llamar atención a la peligrosidad de preservar y promover un sistema heteronormativo en que el machismo es el modelo dominante.

La daga de Rascón Banda tiene lugar en una carnicería en un mercado popular en la Ciudad de México a principios de la década de los ochenta. Román es el dueño de la carnicería y tiene un dependiente que se llama el Mudo. Román tiene una amante, Chela, pero también tiene una esposa que nunca aparece en la escena. René, un amigo íntimo de Román, acaba de llegar de un campeonato de gimnasio, y cuando visita con Román, el

espectador se da cuenta de que la razón para su visita es más complicada. René está buscando al culpable por la muerte de su hermana, y queda implícito que ella murió de un aborto callejero. Sin embargo, el dramaturgo añade una capa más de complicaciones con las insinuaciones a través del texto de que hay una relación homoerótica entre los dos amigos. Al final de la obra, Román asesina al Mudo y René le explica cómo encubrir el crimen. En la última escena, Román se queda sólo en la carnicería y está sucio con la sangre del Mudo.

En *Dulces compañías* de Oscar Liera, el agresor machista es el Tipo, un chichifo que depreda a sus clientes. La obra está compuesta de dos piezas de un solo acto. En la primera, *Bajo el silencio*, su víctima, Nora, es una maestra de colegio, divorciada, sin hijos, que vive sola en un apartamento. En *Un misterioso pacto* su segunda víctima es Samuel, un homosexual que vive en el mismo edificio de departamentos. Al final de ambas obras, el Tipo asesina a sus víctimas en un acto que simboliza el horrible potencial de la sociedad que oprime a toda la gente que no encaja dentro de los parámetros heteronormativos. Desde esa perspectiva, Nora tiene que morir debido a ser una divorciada sin hijos que expresa abiertamente su sexualidad y Samuel es silenciado por ser homosexual. Con estos dos asesinatos, Liera puede representar metafóricamente el estado represivo de México en los años ochenta.

Antes de empezar con mi análisis de la crítica ideológica que hacen ambos dramaturgos en sus piezas teatrales, es necesario describir la plataforma conceptual en que baso mis propias interpretaciones. En este trabajo me enfrasco en un diálogo con el discurso de varios académicos para apoyar mi argumento sobre la masculinidad como un valor dominante de la sociedad mexicana que oprime a los ciudadanos. Empiezo con Carlos Monsiváis y Matthew Gutmann, porque definen muchos de los términos importantes sobre

el machismo. En *Escenas de pudor y liviandad*, Monsiváis crea la base para el estudio del machismo en el México post-revolucionario. En el capítulo titulado “Machismo” en su libro *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*, Gutmann hace un estudio de los sentimientos cambiantes sobre el sentido de los términos *macho* y *machismo* en México a principios de los años noventa. Pero, debido al espacio temporal de las obras (la década de los ochenta), lo más importante de la investigación de Gutmann para este trabajo es definir los términos sobre la identidad y entender las connotaciones de las palabras en el contexto en que escriben Rascón Banda y Liera.

El machismo, o, el culto a la virilidad, es una institución que siempre ha sido sinónimo con la identidad mexicana. Según Gutmann, ser macho es ser “un hombre de honor” (221). Monsiváis añade el aspecto físico del término macho, revelando que siempre se asocia la masculinidad con “tener muchos güevos” (110). En este sentido ser macho es ser valiente y viril: “de tal modo desprovisto de fragilidades y debilidades” (Monsiváis 111). Pero más allá de lo físico, un macho es el que es “responsible for providing financially and otherwise for his family” (Gutmann 221). Entonces, si uno no puede ganarse la vida o proveer para su familia, como Román y el Tipo, es “menos hombre” que los que sí pueden.

Al otro lado del espectro, hay hombres que no son machos, sino afeminados. El mandilón, que es lo opuesto del macho es un hombre que es “female-dominated” (Gutmann 221). Pero aún peor en los ojos de la sociedad mexicana post-revolucionaria son los putos y los homosexuales. El puto es alguien que tiene “sex for money with other men and always plays the active role,” y el homosexual es alguien que tiene una “preference for male sexual partners” (Gutmann 238). Otro identificador del homosexual es “the low cultural esteem in which they are held by many in society,” que es evidente en los términos peyorativos como

“marica” y “maricón” que usa mucha gente para referirse a un hombre homosexual (238). De la misma manera que macho es un sinónimo para el valor (y la valía), la homosexualidad es sinónimo de la cobardía (y la abyección). Reconocer estas dicotomías es muy importante en un trabajo como éste, porque revela que poner demasiada importancia en la fachada de la identidad es perjudicial para una sociedad.

Otro académico revelante para mi proyecto es Sergio de la Mora, quien, en la introducción de su libro *Cinemachismo*, ofrece una breve historia del machismo en México colocando en un contexto histórico los términos empleados. Esta fuente es útil para entender cómo la masculinidad llega a ser un rasgo distintivo de la *mexicanidad*. De la Mora explica que esta asociación de la masculinidad con la identidad mexicana empieza después de la Revolución Mexicana de 1910:

The push to claim Mexico as a virile nation gained momentum in the 1920s as a strategy to counteract the alleged effeminacy of the Contemporáneos group, avant-garde poets, artists, and intellectuals, many of whom held jobs in civil service and some of whom were homosexual. These full-scale gay-bashings raged from the mid-1920s forward in widely publicized polemics intended to establish a new national literature and to promote the work of ‘virile’ writers... (2)

En esta cita de la Mora describe el origen del estigma social de ser un hombre afeminado en México. Después de la Revolución Mexicana, los grupos hegemónicos crean una imagen nacionalista del machismo, y para lograr esa asociación entre la homosexualidad y la feminización, establecen rígidas demarcaciones entre hombres viriles y afeminados, las que persistirán a través de décadas en México.

Es esa misma dicotomía que Héctor Carrillo examina en su ensayo “Neither *Machos* nor *Maricones*: Masculinity and Emerging Male Homosexual Identities in Mexico.” En este trabajo baso muchas de mis propias interpretaciones de las obras en los conceptos que escribe Carrillo en su ensayo sobre la identidad masculina. Como Gutmann, el estudio de

Carrillo investiga los sentimientos cambiantes con respecto a la asociación entre la homosexualidad y la feminización. Pero su ensayo, publicado en 2003, se enfoca en una población que ha llegado a ser mucho más tolerante que la sociedad a principios de los ochenta, en la cual Rascón Banda y Liera producen sus textos. El análisis de Carrillo detalla las implicaciones sociales de la rígida dicotomía que explica Gutmann en su estudio:

Prior to the adoption of an understanding of categories of sexual identity and sexual orientation, Mexican society dichotomized men almost exclusively into two broad categories that were defined by demeanor. Masculine men were *hombres* or *machos*. Their counterparts were the effeminate men, the *maricones*, who were perceived as having forfeited their manhood altogether. (Carrillo 352)

En esta cita, Carrillo revela el opresivo estado de México durante el siglo XX, y alude al sentimiento popular que ha impregnado por toda la cultura en relación a los hombres homosexuales. Esta noción de que un hombre homosexual es “menos hombre” y siempre asociado con lo femenino, es la fuente para el estigma social que, aún en la década de los años ochenta, acompaña la homosexualidad.

Es necesario entender el estigma social de ser un hombre homosexual en México en el siglo XX, porque es este sentimiento de vergüenza que causa un sinnúmero de problemas en ambas piezas teatrales. En su ensayo, Carrillo explica por qué muchos hombres con tendencias homosexuales proyectan una imagen excesivamente masculina:

...to prevent others from questioning their manhood and avoid being stigmatized for their difference. They regarded this status [of masculinity] as crucial for their careers and their family relations and for maintaining membership in social networks where they believed they could not fit should they appear to be effeminate. (354)

Para eludir esta discriminación en su trabajo y sus relaciones sociales es común que un hombre gay haga énfasis en una imagen de hipermasculinidad. Entonces, esta teoría es muy importante en el análisis de los personajes masculinos en *La daga* y *Dulces compañías* porque todos los conflictos surgen cuando Román y el Tipo afirman e imponen su noción

de masculinidad. De este modo, el estigma es la base conceptual para la crítica ideológica que hacen los dramaturgos en sus respectivas obras, en las que esta práctica social culmina en violencia.

Entonces, en los siguientes capítulos de este trabajo, utilizo estos conceptos críticos para analizar el machismo como ideología problemática en *La daga* de Rascón Banda y *Dulces compañías* de Liera. Empiezo el primer capítulo con una disección profunda de la personalidad de Román para entender por qué él se obsesiona con la representación de la hipermasculinidad. En la segunda sección del capítulo, explico cómo esta necesidad de presentar una fachada hipermasculina es la fuente de todos los problemas en la obra, y cómo este mundo teatral es un microcosmos para la sociedad mexicana en la década de los años ochenta. El segundo capítulo sigue la misma estructura. Empiezo con el análisis del Tipo para entender cómo la necesidad de preservar los valores heteronormativos ha infectado a la sociedad mexicana. Después, reparo críticamente en sus víctimas para demostrar otra vez cómo el dramaturgo utiliza su obra para comentar sobre la sociedad y sus instituciones problemáticas.

Capítulo I: La peligrosidad de la hipermasculinidad en *La daga*

Al crear su obra *La daga* en 1982, Víctor Hugo Rascón Banda hace un comentario fuerte sobre el represivo estado de la sociedad en que vive. El dramaturgo crea una pieza hiperrealista para llamar la atención del público a los detalles minúsculos que revelan los problemas cotidianos, arraigados en el machismo, en la vida de los ciudadanos de la Ciudad de México. Al terminar la obra con tanta violencia, el espectador entiende el horrible potencial de una sociedad en que la gente privilegia más la afirmación de la masculinidad que la reafirmación identitaria de un individuo. En el final sangriento, Rascón Banda aclara el propósito de su obra: denunciar la peligrosidad de este tipo de sociedad y condenar a los que promueven y protegen los valores heteronormativos que producen la violencia. En este capítulo me enfocaré en cómo Rascón Banda desarrolla en *La daga* este tema del machismo como una ideología problemática y perjudicial. Analizaré el personaje de Román y cómo todos los demás a su alrededor son víctimas de la afirmación de su virilidad. Finalmente, argumento que los conflictos que culminan en una gran manifestación de la violencia se pueden leer como una metáfora de la sociedad mexicana contemporánea.

Antes de que uno pueda analizar todos los múltiples conflictos que se manifiestan en *La daga*, es necesario profundizar en el análisis del personaje de Román, la fuente de todos los problemas en la obra. La primera escena empieza con un soliloquio largo de Román hablando por teléfono a un amigo con quien estaba la noche anterior, y directamente después, Román tiene un monólogo aun más extenso dirigido al Mudo. En este inicio de diálogo verboso, el espectador forma su primera impresión del personaje principal del texto dramático. Durante todo el tiempo que habla al Mudo, Román hace ejercicios con un “*par de pesas*” para resaltar su masculinidad (227). De esta forma, durante los primeros

minutos que el público forma su opinión sobre Román, la impresión de él es una de hipermasculinidad que persiste durante toda la obra a través de sus palabras y acciones. Además de sus acciones físicas, Román afirma su hombría a través de la vulgaridad en su diálogo. Al final de su largo monólogo inicial, Román pervierte una actividad diaria cuando conecta los ejercicios que está haciendo con el sexo: “Tengo que llegar al sesenta y nueve, si no, nunca lo voy a poder hacer en la cama...” (229). Al concluir el monólogo con esta reafirmación de la masculinidad de Román en una manera tan obvia y directa, Rascón Banda crea la base para todos los conflictos que se desarrollarán en la pieza dramática.

Además de inyectar la mayoría de sus frases con tonos sexuales para establecer su hombría, Román encarna el rol del mujeriego y se vale de varias amenazas violentas para presentarse como el supermacho. Román tiene una esposa que nunca aparece en la escena, como señala Chela cuando refiere a su amante: “Primero necesita divorciarse” (243). Además de ser mujeriego, Román es excesivamente violento en su intento de probar su virilidad. Román amenaza al Mudo en una manera bastante violenta cuando este último lo espía a él y a Chela mientras tienen sexo: “Un día te voy a partir la madre, por andar de mirón!” (232). Este pasaje es importante para el análisis del personaje de Román y, por consiguiente, de todos los conflictos que se manifiestan en la obra por dos razones. Primero, se posiciona como hombre macho que está dispuesto a usar la violencia. Segundo y sumamente importante, Rascón Banda emplea la “*habitación interior*” como una estrategia para aludir a los encuentros sexuales sin tener que representarlos en escena (226). De esta forma, se sugiere que todo lo que pasa en esa habitación, detrás de la cortina, o detrás del mostrador, como la brutal manifestación de violencia al final de la obra, es algo que podría ofender a un público de los valores heteronormativos.

Esta estrategia, que el dramaturgo utiliza al final de la obra, cuando se connota un potencial encuentro homoerótico, refuerza la noción de que el protagonista personifica una imagen machista exagerada para ocultar y compensar por una inseguridad. Esta flaqueza se manifiesta en las insinuaciones a través del texto dramático de que Román tiene tendencias homosexuales que a él trata de esconder para mantener su fachada macho. De esta forma, cuando le grita con rabia al Mudo que es un “mirón,” su ira no viene del hecho de que el Mudo acaba de presenciar el encuentro sexual entre Chela y Román, sino de la posibilidad que la próxima vez Román podría estar en la habitación interior con un hombre. A este punto en el texto, su reacción se queda en la amenaza verbal, pero más tarde, cuando el Mudo lo descubre con René, su reacción es mucho más violenta. Sin embargo, en este momento en el texto, el dramaturgo sólo establece la base para la violencia machista y homofóbica que ocurre al final de la obra.

La primera indicación de que Román se atrae a los hombres aparece en el primer soliloquio cuando habla a un amigo por teléfono y dice: “¡Llámame! ¡Que-ya-ma-mé!” (227). El énfasis que pone en “ya-ma-mé!” implica una interpretación homoerótica de lo que dice Román a su amigo. Como se da cuenta el espectador más tarde en la escena, Román no fue a la fiesta que le dio Chela anoche; sino que, pasó tiempo con algunos hombres y se emborrachó, como es evidente cuando dice: “Me pegó como tubo” (227). Entonces, la insinuación desde el principio de la obra es que Román tiene preferencias homosexuales que esconde y nunca las refiere directamente.

Además de esto, hay muchas indicaciones implícitas que hay más que sólo amistad entre Román y René, ya sea a través de las acotaciones de escena, el diálogo, el tono y hasta los gestos. La primera implicación que los dos tienen una relación amorosa aparece en las

didascalias que leen: “Lo introduce en su boca y en esa posición permanece un momento, muy cerca de René. Por la entrada aparece Chela y se queda observando con curiosidad” (241).

Esta acción tan sexual mientras piensan que están solos en la carnicería sugiere que estos hombres son más que sólo amigos. Rascón Banda sigue inyectando un tono homoerótico en la amistad entre Román y René: “Tú y yo somos como hermanos. ¿No nos criamos juntos? Tu familia fue como mi familia, cuando yo quedé huérfano. ¿Te acuerdas cuando tu mamá me invitaba a dormir en tu casa? Tú y yo somos más que hermanos” (252). Aquí, el espectador oye la sensualidad subyacente en la frase y se da cuenta de que la conexión entre estos dos hombres podría ser más íntima que lo socialmente aceptable. Finalmente, las palabras de Chela pueden tomarse como la confirmación de la sospecha de que hay una relación amorosa entre Román y René que se presiente pero no se reconoce:

ROMAN – (A René) ¿Oíste? Te están echando los perros.
CHELA – ¿Estás celoso? (242)

Este pasaje, que implica que Román tiene celos cuando otras personas coquetean con René, reafirma la relación homoerótica entre los dos hombres. En su ensayo, Carrillo explica esta tradición cultural de no hablar de la homosexualidad: “Their being masculine facilitated the ability of everyone involved to maintain the pretense of ‘normality’ even when it was clear that the man in question was *homosexual*” (355). Desde la perspectiva de este juicio crítico, Román oculta sus verdaderas preferencias y Chela no las denuncia públicamente para mantener el estatus quo y no disturbar las dinámicas sociales a su alrededor.

Es esencial notar que además de las pistas que da Rascón Banda sobre la relación homosexual soterrada entre Román y René, también ofrece algunas pistas para explicar el origen de la fachada de hipermasculinidad que encarna el protagonista. La discusión sobre el gitano del Circo Ruso en Jalisco está llena de insinuaciones de que cuando Román y René

se unieron al circo de adolescentes, tenían encuentros sexuales con el gitano. El diálogo entre Román y René hacia el final de la obra sugiere que el Gitano les inició en sus primeros encuentros con el sexo homosexual:

RENE – ¿Qué le pondría el Gitano al vino?

ROMAN – Sepa, pero sabía a toda madre y parecía que se quemaba uno todo. (252)

Esta discusión implica que el Gitano tiene tendencias efebofilicas porque añadió alcohol a las bebidas de Román y René para hacerles más dispuestos a participar en el sexo homosexual. De este modo, esta conversación, revela algunas pistas que explican el origen de la obsesión que tiene Román con la representación de una imagen hipermasculina.

La característica más importante del Gitano es que su profesión en el circo se centra en su habilidad de desempeñar un rol, y esto es significativo en la investigación de Román como un hombre que personifica la hipermasculinidad para ocultar su identidad verdadera. Entonces, si uno acepta la interpretación de que el Gitano le inicia a Román y René en el sexo homosexual, esto puede explicar por qué Román desempeña el rol del supermacho. Con el paso de la daga del Gitano a Román, el primero le enseñó al último cómo sobrevivir como un homosexual en una sociedad patriarcal, en que la norma es la heterosexualidad. Con esta transferencia de conocimiento, el Gitano le da a Román las herramientas para eludir la discriminación y obtener el poder en una sociedad en que hablar de la homosexualidad es tabú. De esta manera, la daga es la utilería más importante en la obra porque simboliza el poder masculino que prevalece en la sociedad mexicana.

El título de la obra enfatiza la importancia de este símbolo fálico que se adoran todos los personajes. Pero, además de ser un símbolo del poder masculino, la daga es un emblema del énfasis que ponen los personajes en la representación de la masculinidad. Al ubicar la obra en el corazón de México y titularla *La daga*, Rascón Banda critica esta

importancia que la sociedad mexicana pone en las apariencias, forzando a aquellos que no encajan dentro de los parámetros heteronormativos a reprimir sus verdaderas identidades. Esta necesidad de proyectar una fachada machista que oculta la verdad culminará en una gran manifestación de violencia, un final alegórico que sirve para denunciar la represiva sociedad mexicana a principios de la década de los ochenta.

Con esta violencia brutal al final de la obra, Rascón Banda termina su texto con un mensaje fuerte a la gente de México: si la sociedad sigue reprimiendo a la gente fuera de los valores heteronormativos, habrá problemas sustanciales que no resolverán pasivamente. De esta manera, el dramaturgo aboga por un cambio en el discurso dominante, y advierte a su público que una sociedad que sólo acepta a un hombre que es masculino y heterosexual es perjudicial a todos. Carrillo describe esta misma estigma social, atribuido a los hombres homosexuales en su ensayo: “The identity of the *maricón* marked the point at which ‘a man stopped being a man.’ *Maricones* defined the socially undesirable end of the spectrum of male identities; the abusive *macho* defined the other end” (352). Esta rígida dicotomía es la razón que Román exagera su virilidad en un intento de escapar la discriminación que enfrentan muchos hombres afeminados y, por consiguiente, es la causa de toda la violencia.

La ubicación de la obra en D.F. centra la crítica intensificada en la presión impuesta en la población urbana y obrera por la ideología patriarcal. Según Gutmann, los hombres de la clase baja experimentan esta presión más que los hombres de clases más altas porque hay una conexión entre el fracaso fiscal y la feminización. Entonces, los hombres pobres suelen regodearse una masculinidad exagerada para compensar por sus insuficiencias económicas. Gutmann explica este fenómeno cuando define “el pelado” (226). El *pelado*, que es un hombre del proletariado, siempre ha sido asociado inextricablemente con el

machismo mexicano: “And from the beginning, the portrayal of machismo (or its *pelado* forerunner) has been uniquely linked to the poor, unsophisticated, un-cosmopolitan, and un-North American” (Gutmann 240). Esta exageración de la hipermasculinidad, arraigada en la clase baja, es importante en el análisis de ambas obras, en las que los dos agresores machistas, pertenecen a esta clase socioeconómica.

Desde esa perspectiva crítica, se puede atribuir el machismo exagerado de Román a sus sentimientos de insuficiencia, creados por el discurso dominante del patriarcado, que establece que un hombre masculino y heterosexual debe tener el éxito económico. Entonces, para compensar por esos fracasos, Román afirma su masculinidad en otras maneras como la fuerza. Un ejemplo perfecto de este fenómeno ocurre cuando René invita al Mudo a que salga de la carnicería y se vaya a trabajar para él. Esta solicitud incita la rabia en Román: “(*Furioso*) ¡Pinche Mudo! ¡Cómo serás malagradecido! Pareces perro de indio” (240). Comparado con René, Román es mucho más pobre, y cuando él se recuerda de esto, usa su fuerza bruta para compensar por sus sentimientos de deficiencias económicas.

Uno de los primeros conflictos causados por la afirmación de la masculinidad de Román se manifiesta en su relación con Chela. Chela es la amante maltratada de Román quien sufre el abuso emocional y físico. La primera vez que Chela está en la escena, el espectador aprende que la noche anterior ella le dio una fiesta para Román que a él no asistió. Con esta primera impresión, está claro que Román no le trata bien a Chela. El maltrato intensifica cuando Román usa la fuerza física con su amante: “¡Déjame! (*El ríe y la arrastra hacia dentro*). ¡Suéltame! (*Forcejean. El enciende el radio y la lleva hacia el interior*). ¡Eres un bruto! ¡Que me sueltes! (231). Al escribir “*las protestas de ella*” Rascón Banda implica que una violación ocurre “*detrás de la cortina.*” Si bien Chela es una víctima del

abuso impuesto por la afirmación de la masculinidad de Román, la actitud de ella sobre los derechos de la mujer apoya la misma institución patriarcal que la oprime. Ella entiende que apoyar los valores normativos es más cómodo y más fácil que desafiarlos. Cuando habla a René sobre el aborto, ofrece una opinión anti-feminista: “Las mujeres deben resolver solas sus problemas. Si yo fuera ella, no te molestaría con esas cosas. Yo vería cómo me las arreglaba...” (248). Esta respuesta, que libra al hombre de cualquier responsabilidad en el embarazo de la mujer, demuestra el problema de aceptar el discurso dominante sin cuestionarlo.

Chela no es el único personaje que es víctima del machismo de Román. Una discusión entre René y Chela sugiere que el culpable para el embarazo de la hermana de René es Román. Entonces, una vez más, la afirmación de la virilidad de Román crea problemas para los otros personajes, y este conflicto últimamente da paso a otra manifestación de la violencia: el aborto callejero que termina en una muerte. Queda implícito que Román es responsable por fecundar a la hermana cuando Chela le dice a René: “Entonces, ¿te dijo quién la embarazó” y “Pregúntaselo a él” (249). Si uno acepta esta interpretación, es probable que la muerte de ella también es la culpa de Román. El espectador se da cuenta de que la hermana ha muerto de un aborto chapucero que se entiende en la conversación entre Chela y René cuando dicen:

CHELA – Eso es muy peligroso. A veces se complica y todo acaba mal.

RENE – Es cierto...como mi hermana. (248)

Este diálogo pesado refiere al aborto callejero que Rascón Banda está insinuando mata a la hermana de René. Una posible interpretación de esta muerte es que Román insiste en que ella termine el embarazo para que él no tenga responsabilidades paternas. Desde esta interpretación analítica, la hermana es sólo otra más víctima de Román. Sin embargo,

debido a sus sentimientos amorosos por Román, René nunca actúa en su sospecha de la culpabilidad de su amigo.

Además de la muerte de su hermana, René siente los opresivos efectos de los valores heteronormativos en su propia inhabilidad de expresar sus verdaderos deseos debido al estigma social asociado con la homosexualidad en la sociedad patriarcal. Como un gimnasta conocido, René no quiere ser abiertamente gay, porque, como Carrillo explica en su ensayo, ser gay en México antes del milenio es igual a ser afeminado, y por consiguiente, “menos hombre.” Entonces, cuando René canta “El romance de Román Castillo” en la escena VI, uno puede oír la voz del dramaturgo condenando este estigma social:

Tú eres bueno, tú eres noble
hombre de gran corazón,
pero que tu amor no manche
nunca mi reputación. (245)

Aunque esta canción es un antiguo romance medieval sobre una pareja heterosexual, los versos capturan la tristeza que siente René sobre la imposibilidad de tener una relación pública con Román porque mancharía su reputación. Rascón Banda no sólo utiliza la canción para representar la necesidad de esconder la homosexualidad en México en la década de los años ochenta; también emplea las acotaciones y el paralelismo para criticar la homofobia arraigada en esta sociedad patriarcal y heteronormativa. Se sugiere fuertemente que Román y René están a punto de tener un encuentro sexual cuando ellos “*Se encaminan al interior,*” y René: “*toma la daga que está sobre el mostrador y se lleva consigo*” (253). El paralelo entre lo que pasa “*detrás de la cortina*” con Román y Chela al final de la segunda escena (232), y lo que pasa entre Román y René al final de la escena IX (253), apoya la idea de que los dos hombres están teniendo relaciones sexuales. Al ubicar

las escenas “*detrás de la cortina*” Rascón Banda comenta en la vergüenza frecuentemente asociada con la homosexualidad en México en la década de los años ochenta.

Es esta vergüenza, impuesta por los valores dominantes, que desencadena la gran manifestación de violencia en la obra de Rascón Banda. Román mata al Mudo porque “el mirón” vio el encuentro sexual entre René y sí mismo y no quiere que nadie sepa la verdad sobre sus preferencias sexuales (232). El Mudo, la última víctima de Román en la obra, es el personaje que encarna la marginalización. Como implica su nombre, el Mudo no habla por toda la pieza teatral. La falta de voz es simbólica de la marginación producida por una sociedad patriarcal y refiere a su estatus económico además de su orientación sexual. Es obvio que el Mudo es lo más pobre de todos los personajes debido al hecho que trabaja para Román, quien es de la clase obrera, pero su descripción física solidifica la noción de que a él no tiene bien recursos: “*un joven mal vestido, de aspecto repulsivo, desaliñado y sucio, que camina en forma grotesca*” (227). Debido al hecho de que el Mudo literalmente no tiene voz y es miembro de la clase baja, su muerte no afecta a los otros personajes en la obra, y esta crítica puede servir como un microcosmos para el clasismo en México.

Rascón Banda sugiere que hay otra razón para explicar la marginalización del Mudo: su orientación sexual. A través de la obra hay varias pistas que indican que el Mudo tiene preferencias homosexuales. La primera insinuación aparece cuando Román le dice: “cuarenta y uno, ¡tu número, Mudo!” (228). Este número, que lleva connotaciones homosexuales, implica que es posible que el Mudo sea homosexual. El hecho de que el Mudo sigue trabajando para un hombre que le maltrata y rebaja sugiere que el Mudo siente cierta atracción o afinidad hacia Román. Otra pista sobre la orientación sexual del Mudo aparece cuando él está puliendo la daga, un símbolo fálico, mientras Román hace ejercicios

“únicamente con una trusa” (226). Además de las referencias más explícitas, hay algunas pistas sutiles que implican que el Mudo tiene tendencias homosexuales, como el paralelismo que emplea el dramaturgo entre los encuentros sexuales que tienen lugar en la habitación interior. El factor común en ambos encuentros es Román, y Rascón Banda utiliza esta estrategia del paralelismo para revelar que el objeto del deseo del Mudo es el protagonista. Entonces, la muerte del Mudo, causado por su propio voyeurismo homosexual, asume un sentido significativo. Este asesinato, que se puede leer como la gran afirmación de la masculinidad de Román, simboliza el esfuerzo por parte de la sociedad patriarcal de silenciar a los marginados como el Mudo, un hombre pobre y homosexual.

De este modo, el asesinato del Mudo es un silenciamiento simbólico de la imposibilidad de hablar de la homosexualidad en México en los años ochenta. En vez de hacer la cosa moral, René aconseja a Román en cómo encubrir el asesinato para evadir un escándalo que podría manchar su reputación: “Puedes irte y regresar después. Llévate el dinero. La policía creerá que alguien quiso robar la carnicería” (254). Con este consejo, René se convierte en un cómplice del crimen. El dramaturgo sugiere que toda la violencia que acaba de suceder se atribuye a la afirmación de la hipermasculinidad de dos hombres con preferencias homosexuales tratando de eludir el estigma social asociado con el homosexual afeminado. Al terminar la pieza teatral con Román recitando el verso triste, Rascón Banda denuncia con mordaz el énfasis que pone la sociedad mexicana en las falsas apariencias: “pero que tu amor no manche nunca mi reputación...Dónde vas, Román Castillo” (254). En este sentido, aun Román se convierte en víctima de sí mismo porque, al final, no tiene nadie a su lado y está arruinado.

Después de cantar Román los versos del triste romance, Rascón Banda termina su obra con algunas acotaciones con dos posibles interpretaciones ideológicas que terminan ambas en una crítica cáustica de un estado sumamente represivo. Las últimas didascalias de la obra, que denotan una escena desoladora, leen: “(*...El escenario, aparentemente, es el mismo que se ha visto al inicio de la Escena I*). (*El teléfono suena insistentemente, varias veces*)” (254). Una posible interpretación es que todo que acaba de pasar en la obra era el sueño de Román. Desde este perspectiva, Román ha reprimido todos sus deseos y sólo puede experimentarlos en su subconsciente. Otra posible explicación es que todo que ha pasado en esta historia se condena a repetir, porque como sugiere las acotaciones, la escena vuelve a aparecer como era al principio de la pieza teatral. Al regresar al principio, el dramaturgo sugiere que o nada real ha pasado, o todo va a repetir. Sin importar qué interpretación se elige el espectador, el resultado es el mismo: termina peligrosamente cuando hay que reprimir la verdadera identidad. Con este final pesimista, Rascón Banda hace su comentario más fuerte sobre el estado represivo de México a principios de los años ochenta.

Al completar una investigación profunda de los conflictos y la violencia en *La daga*, la crítica cáustica que hace Rascón Banda sobre el machismo como ideología problemática y peligrosa se hace claro. Con el final sangriento, el dramaturgo condena el énfasis que pone la sociedad mexicana en la presentación de la hipermasculinidad. Al demostrar las consecuencias perjudiciales y mortales—el abuso emocional y físico de Chela, el aborto chapucero de la hermana de René y el asesinato del Mudo—que siguen cuando la gente, como Román y René, no puede expresarse su verdadera identidad, revela la peligrosidad de promover y preservar los valores heteronormativos.

Capítulo II: Las mortíferas buenas costumbres en *Dulces compañías*

Similar al proyecto ideológico en *La daga*, en *Dulces compañías* (1987) de Oscar Liera hay varios conflictos arraigados en los valores heteronormativos que se resuelven en la manifestación de una violencia brutal. *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto* retratan a las dos víctimas del Tipo, Nora y Samuel respectivamente, y juntos, estas dos obras demuestran el potencial negativo y peligroso de una sociedad que preserva y promueve los valores patriarcales sin cuestionarlos. Para emitir este mensaje ominoso, Liera crea un villano monstruoso que destaca los terribles aspectos de promover el discurso patriarcal como modelo dominante. En un intento de empatizar con la gente fuera de los parámetros heteronormativos y hacer un comentario fuerte sobre el opresivo estado de México en la década de los años ochenta, Liera tiene que demonizar hiperbólicamente al Tipo. De esta forma, el dramaturgo revela que para generar simpatía por una mujer divorciada con agencia sexual y un hombre homosexual, es necesario crear un villano totalmente monstruoso para que el espectador no pueda racionalizar la violencia contra los dos protagonistas al final de estas piezas.

Como en el análisis de *La daga*, es esencial tener un entendimiento profundo del agresor machista antes de que uno pueda investigar todos los problemas que él crea. Entonces, dedico la primera sección de este capítulo a una disección de la personalidad del Tipo, para poder interpretar críticamente los efectos negativos y perjudiciales de la promoción de los valores heteronormativos. Como Román, el Tipo es la raíz de todos los conflictos que terminan violentamente en las dos obras de Liera, y la mayoría de sus problemas están arraigados en su marginalización. En el prólogo de la obra, Armando Partida Tayzan, un crítico de Oscar Liera, describe el Tipo como el “más golpeado por la

vida desde su mismo nacimiento” (5). Al analizar las indicaciones sobre su clase socioeconómica y el recuento de su pasado se hace claro de que una gran parte de sus inseguridades en torno a su masculinidad vienen de sus fracasos económicos.

Económicamente, el Tipo tiene menos poder que ambos Nora y Samuel, y esta incapacidad fiscal es lo que crea tantos problemas en las dos obras de Liera. Como se explica en el primer capítulo, un “pelado” es un hombre de la clase obrera que, según Gutmann, intenta compensar por su pobreza con la exageración de su virilidad, porque ser pobre para un hombre mexicano es como una emasculación (226). Por eso, el Tipo cree que debe tener más dinero que una mujer divorciada y un hombre homosexual, porque él es “más hombre” de ambos. El espectador descubre que el Tipo es más pobre que Nora, una maestra en un colegio, cuando dice: “Me voy a llevar estos siete mil pesitos porque los necesito y tú seguramente por allí tienes más dinerito guardado para gastar mañana” (27). De nuevo en *Un misterioso pacto*, su amargado tono de celos y su falta de posesiones materiales refuerzan esta noción de que él experimenta un sentido de insuficiencia a causa de su posición económica: “Yo nunca he tenido ni un pinche lugar que diga esto es mío” (44). Debido a esta inseguridad creada por el discurso dominante de la sociedad patriarcal, el Tipo encuentra otras maneras de afirmar su masculinidad. Para compensar por su pobreza, que él interpreta como una feminización y una emasculación, afirma su machismo con la violencia contra los que él percibe como más débiles o “menos hombres.”

Además de tener envidia del dinero que tiene la gente en las clases socioeconómicas más altas, la inseguridad que tiene el Tipo sobre la disparidad en el nivel de educación entre las clases también provoca la agresión del villano. Esta inseguridad está presente en *Bajo el silencio* cuando Nora y el Tipo están discutiendo la historia del Principito y el Tipo

tiene una explosión de ira después de que ella le dice que conoce la historia: “(*Se detiene con brusquedad y la mira con rabia.*) ¡No trates de presumirme que sabes mucho, siempre habrá algo de lo que yo sepa más que tú!” (23). Tiene una erupción similar en *Un misterioso pacto* cuando está escuchando un cuento de Samuel: “(*Que vuelve a ser agresivo.*)....a lo mejor tú tienes estudio y sabes muchas cosas pero siempre habrá una en la que yo sepa más que tú y allí te jodes” (45). Con estos dos estallidos de agresión el dramaturgo demuestra el peligro de promover un sistema tan represivo que crea sentimientos de insuficiencia en todas las personas que no son hombres machos, heterosexuales y de la clase media. Al final de ambas obras, estos arranques de rabia desencadenan dos asesinatos. Con estas dos brutales manifestaciones de violencia, Liera sugiere con urgencia que, para eludir las consecuencias mortales, el discurso dominante de la sociedad mexicana necesita cambiar radicalmente.

Estas inseguridades provocadas por el discurso patriarcal dan paso a otra ansiedad con potencial igualmente perjudicial. Debido a su clase baja e inseguridad subsiguiente sobre su inteligencia, el Tipo se pone muy agresivo cuando piensa que alguien está tratando de engañarlo. En cada uno de estos textos los protagonistas intentan engañar al Tipo y la reacción ambas veces de éste es excesivamente agresiva. En el caso de Nora, cuando ella miente y dice que tiene una señal de pared que advierte a sus vecinos, el Tipo responde: “(*Muy agresivo.*) Y no me vuelvas a amenazar con los vecinos porque te rompo toda la pinche cara” (27). Aquí, el espectador puede oír y ver la rabia que esta ansiedad de ser engañado produce en el Tipo. En *Un misterioso pacto* el Tipo tiene una reacción parecida cuando Samuel intenta engañarlo: “(*Muy agresivo.*) Dame la pinche feria, buey, o te va a cargar la chingada” (43). De nuevo, el Tipo se pone muy agresivo cuando siente

impotente, o “menos hombre.” En estas dos reacciones, la combinación del lenguaje agresivo, el gesto y el comportamiento del personaje indican al público la peligrosidad de poner demasiada importancia en la preservación de ideologías dañinas como el machismo.

A causa de todas sus inseguridades sobre su masculinidad, el Tipo trata de mantener la fachada machista a través de su atención al orden de la sociedad patriarcal. Al poner tanto énfasis en la obsesión que tiene el Tipo con la preservación del orden, Liera condena la sociedad mexicana de la década de los años ochenta que pone más importancia en mantener las apariencias que en fomentar el bienestar de los ciudadanos. La descripción que ofrece Eric Zolov de las “buenas costumbres” en su libro *Refried Elvis*, provee una base conceptual para la crítica ideológica que Liera hace en su obra. En referencia a las buenas costumbres mexicanas, Zolov escribe: “These social values at the familial level reflected in microcosm the idealized patriarchal state” (28). Entonces, estas reglas sociales que promueven la masculinidad, la heteronormatividad y reprimen la homosexualidad, que ha impregnado por toda la cultura mexicana, es algo que Liera critica severamente en *Dulces compañías*.

En la obra, se puede ver esta crítica ideológica del culto a los valores dominantes del patriarcado en la obsesión que tiene el Tipo con el orden de las vidas de Nora y Samuel. De la misma manera que la sociedad mexicana apoya las buenas costumbres como modelo hegemónico, el Tipo se obsesiona con el mantenimiento del orden creado por la heteronormatividad. Pensar en la plataforma crítica que provee Zolov, la rabia que siente el Tipo, provocada por su percepción del desorden en la vida de Samuel, se puede interpretar como una alegoría para la sociedad mexicana: “El desorden es muy malo buey, muy malo. A mí, buey, a mí me gusta el orden, comienza uno por cosas pequeñas y cuando menos se da

cuenta uno ya está hasta arriba” (50). Debido a ser homosexual, ideológicamente, Samuel desafía a las buenas costumbres y al orden establecido. Nora, una mujer divorciada sin hijos que tiene agencia sexual, también disturba el orden que es casi sagrado para el Tipo, porque no prescribe a las máximas establecidas por las buenas costumbres. Entonces, cuando uno piensa en la razón que el Tipo se obsesiona con la preservación del orden—sus propias inseguridades y sentimientos de insuficiencia—el comentario social que hace el dramaturgo se hace claro. Denuncia la hipocresía de las buenas costumbres como fachadas de rectitud que se regodean en parámetros de moralidad heteronormativa que encubren los verdaderos problemas que consumen la nación e impiden que tengamos una sociedad basada en la justicia y la equidad. Como se explica en la segunda mitad de este capítulo, este fenómeno de exagerar la virilidad con el fin de ser aceptado socialmente, arraigado en el patriarcado, es más allá de la hipocresía; es peligroso.

Liera, quien escribe a principios de la década de los ochenta, entiende que el público no será muy receptivo a los personajes de Nora y Samuel debido a la tendencia popular de apoyar los valores patriarcales dominantes. Entonces, el dramaturgo crea un villano monstruoso para que nadie pueda racionalizar la violencia al final de las dos obras y para generar simpatía para Nora y Samuel, personas que no encajan dentro de los parámetros heteronormativos. Una de las primeras señales que el Tipo es un personaje incorregible se manifiesta cuando él le está advirtiéndole a Nora que no deba meterse con desconocidos porque nunca puede saber sus intenciones. Al dar una descripción de un tipo hipotético, el espectador se da cuenta inmediatamente de que el Tipo está describiéndose él mismo, y empieza a entender que este hombre es un monstruo: “Y luego este tipo, éste que nunca ha matado le aparece un ansia así como eso del gusto que explicabas, eso de que se siente un

vacío y mata el mandón y lo manda al fondo del mar a contar estrellas marinas” (26). Al descubrir que el Tipo ha matado a alguien sólo por ser un “mandón,” el público sabe que algo es incorrecto y que este hombre es peligroso.

En *Un misterioso pacto* el espectador sigue formando una imagen demoníaca del Tipo que yuxtapone con las personalidades de Nora y Samuel. Liera quita cualquier posibilidad de racionalizar la violencia contra la mujer y el homosexual cuando el Tipo aparece ser esquizofrénico, hablando y escuchando ”(*Muy entusiasmado, a los seres imaginarias.*) (45). Al establecer un paralelo entre el Tipo y la esquizofrenia, Liera construye un villano psicopático, que: “al final resulta ser, además de un animal que despierta la lascivia, un personaje monstruoso y vengativo en el que se pone en evidencia lo que la sociedad y las relaciones sociales son capaces de gestar” (“La eclosión...” 20). Como argumenta Partida Tayzan, se puede interpretar al Tipo como una metáfora para la sociedad mexicana, y el terrible potencial que tiene cuando el discurso dominante reprime, en vez de aceptar, a los que no encajan dentro de los parámetros heteronormativos.

Nora y Samuel representan esta población de gente que desafía a las buenas costumbres, y, como resultado, al final de ambas obras son eliminados en una alegoría para el represivo estado de México. En la obra, Liera retrata esta discriminación con la agresión contra Nora y Samuel que culmina cada vez en la violencia brutal. El Tipo, el agresor que intenta reestablecer el orden que promueven los grupos hegemónicos de la nación, asesina y, eficazmente, silencia a Nora y Samuel. Al silenciar una mujer que no respeta las instituciones fundamentales de la sociedad mexicana como el matrimonio y la familia, y un hombre que, según el discurso dominante es menos hombre por ser homosexual (Carrillo

352), el Tipo mantiene las apariencias de las buenas costumbres y, por consiguiente, es la personificación del macho.

Antes de investigar todos los problemas que surgen cuando una sociedad le importa más mantener la falsa apariencia de la heteronormatividad que aceptar a varias identidades y discursos, es necesario analizar las semejanzas entre Nora y Samuel para entender la crítica ideológica que hace Liera en *Dulces compañías*. Liera emplea esta técnica literaria para hacer un comentario sobre la cultura mexicana y denunciar la represión ubicua. Revela que en la década de los años ochenta, una mujer divorciada y abiertamente sexual, quien no quiere hijos, y un hombre homosexual, son igualmente despreciados por la sociedad. El hecho de que Nora y Samuel pertenecen a la misma clase socioeconómica y viven en el mismo edificio de departamentos los iguala, lo que aclara la actitud que despliega el Tipo, quien asume que una mujer como Nora es tan abominable como un hombre homosexual. Si uno acepta la interpretación que ofrece Partida Tayzan, que el Tipo es la encarnación del horrible potencial de la sociedad, esta actitud discriminatoria se puede leer como una alegoría para el sentimiento común de la sociedad mexicana: la gente desprecia a los que desafían a la fachada del orden apoyado por la afirmación del machismo.

Desde un perspectiva heteronormativo y machista, Nora simboliza todo lo que es incorrecto con la sociedad. Si bien este trabajo se enfoca en los efectos negativos del énfasis que la sociedad mexicana pone en la preservación del machismo, es necesario reconocer que las mujeres también tienen que cumplir con una identidad ideal, producida por los grupos hegemónicos en México post-revolucionario. Entonces, es importante notar que, a la vez que estas demarcaciones rígidas y opresivas imponen en la identidad de los hombres

como Román y el Tipo, las mismas cadenas existen para las mujeres como Nora. De la misma manera que la dicotomía de machos y afeminados existe para los hombres, una mujer mexicana en la década de los años ochenta puede ser o una virgen o una puta. Como escribe Eric Zolov en su libro *Refried Elvis*, la expectativa para la mujer ideal era ser sumisa, casta y callada: “They were expected to retain their ‘purity’ (both as virgins until marriage and as suffering saints afterward)...” (28). Entonces, si una mujer como Nora no adhiere a estas demarcaciones estrictas, es catalogada como una puta y una amenaza a la nación.

Como mujer divorciada quien no quiere hijos, ideológicamente, Nora amenaza dos instituciones importantísimas en México: el matrimonio y la familia. Estas instituciones son las fundaciones de las buenas costumbres porque preservan los valores patriarcales “that permeated middle-class social values” (Zolov 27). Para el Tipo, la falta de respeto que tiene Nora para los valores patriarcales se interpreta como un ataque en el orden social que promueve los grupos hegemónicos y, por consiguiente, en su propia hombría porque como describe Zolov, la dinámica social debe reflejar el Estado patriarcal en que el hombre viril tiene la autoridad (28). Entonces, cuando Nora explica su filosofía sobre el matrimonio y la familia, el Tipo se percibe como una amenaza a los valores dominantes de la nación que mantienen el orden social: “Estuve casada, unión libre, fue un fracaso, no creo en el matrimonio, no me importan los niños, creo que los hijos son un estorbo, es todo” (33). Sus sentimientos feministas y heterodoxos disturbaban el orden de la sociedad patriarcal y por eso, tiene que ser eliminada.

Además de ser divorciada sin hijos, Nora es una amenaza al Tipo y, metafóricamente a la sociedad, porque busca el placer sexual. Cuando habla abiertamente sobre su sexualidad, no personifica la imagen de la virgen que es la identidad ideal para una mujer

mexicana, y por eso, el Tipo racionaliza su agresión contra Nora porque piensa que ella pone en peligro el rol de la mujer casta y sumisa en la sociedad patriarcal: “Ahora me gusta la diversión, invito a mi casa a quien me pega la gana, he invitado hasta dos o tres juntos, me divierto, bebo, tengo mi casa, mi carro...” (33). Al expresar su liberación sexual, Nora predica valores anti-machistas y anti-patriarcales porque revela que no depende en un hombre por dinero o estabilidad; sino, por el placer sexual. Esta emasculación no se acepta el Tipo porque tiene que ejercer su dominio sobre otros para encarnar la imagen del supermacho. Como interpreta Partida Tayzan, Nora será castigada por buscar “la antítesis de lo que debe ser la contraparte sexual ‘normal,’ sacralizada por las buenas conciencias” (5). De esta manera, su muerte al final de la obra es simbólica de su irreverencia para las buenas costumbres que preservan los valores machistas de la sociedad mexicana.

Como señala el título de la primera obra, en *Bajo el silencio* el asesinato de Nora es un silenciamiento que elimina una voz disidente en una sociedad que valora más la apariencia de heteronormatividad que aceptar a varias identidades. Entonces, la agresividad con que el Tipo se echa la culpa en Nora por su propio castigo es simbólico de un discurso dominante que sólo acepta a un hombre viril o una mujer casta y sumisa: “Tú me invitaste a venir, tú me abriste la puerta” (33). Al echarse la culpa en ella y repetir la acusación, “tú,” el Tipo está justificando su uso de la violencia al final de la obra porque Nora, al expresar su sexualidad y su independencia, disturba la fachada del orden impuesta por el machismo. El Tipo, un símbolo del opresivo potencial del discurso dominante del patriarcado, elimina esta amenaza para eludir un “escándalo” (34), y para mantener las falsas apariencias: “¡Perra, buscona, no te gustan los niños, te estorban los hijos y si tienes uno serías capaz de regalarlo como lo han hecho otras putas. Ahora sí ponte a descansar”

(35). Con esta cita, Liera revela el peligro de vivir en una sociedad que prefiere encubrir un escándalo a asegurar el bienestar de los ciudadanos.

De la misma manera que una mujer liberada e independiente no puede sobrevivir en el mundo dramático de Liera, que es un microcosmos para la opresiva sociedad mexicana de los años ochenta, tampoco hay espacio en el discurso social para la homosexualidad. Debido a su identidad como un hombre abiertamente homosexual, Samuel amenaza las buenas costumbres que promueven los grupos hegemónicos y, como resultado, es eliminado. De esta manera, cuando el Tipo escucha los cuentos sobre la sexualidad de Samuel, justifica la necesidad de usar violencia para eliminarlo: “Antes de joven, que me encantaba el desmadre y vivía en la putería soportaba todo, ahora ya las cosas han cambiado, ahora tengo cuarenta y seis años y ya no es-lo-mis-mo-que-an-tes” (39). “Desmadre,” un término importante en el estudio de Zolov, es “social chaos” (27), o la perturbación del orden social creado por las buenas costumbres. Entonces, cuando el Tipo oye que Samuel ha contribuido al desmadre—al rechazo de la heteronormatividad—quiere eliminar esta amenaza, porque cree firmemente en el discurso dominante.

Al analizar la personalidad de Samuel está claro que ha experimentado mucha discriminación porque a la edad de cuarenta y seis años, no permite que los demás se aprovechan de él por su “debilidad”: su orientación sexual. En el prólogo de Partida Tayzan, el crítico razona que la dureza de Samuel es una característica que él se ha desarrollado por ser “golpeado por la vida debido a su propia condición de homosexual, lo cual lo ha convertido en un ser duro y agresivo, extremadamente susceptible y amargado” (6). Entonces, cuando el Tipo anuncia que es un atraco, Samuel, a diferencia de Nora, trata de negociar: “Sí, pero yo no te voy a dar más que dos mil pesos que es lo que vale este asalto”

(41). En vez de preocuparse por su seguridad y ofrecer todo su dinero al Tipo como hace Nora, Samuel pone a la defensiva cuando el villano intenta robarle, y es probable que esta agresividad tiene origen en su experiencia como un hombre homosexual en una sociedad que promueve la heteronormatividad.

El título de esta obra, *Un misterioso pacto*, también tiene un sentido figurado porque simboliza el intento por parte de la sociedad de esconder y silenciar la homosexualidad. De esta forma, la palabra “misterioso” es el reconocimiento de Liera que en la sociedad mexicana, uno no puede hablar de los temas tabú como el divorcio, la sexualidad de la mujer y la homosexualidad entre hombres. Por eso, Samuel es castigado al final de la pieza teatral por declarar abiertamente, sin intentar ocultar, su orientación sexual:

Yo no manejo dos vidas, vivo como pienso y no me escondo de nadie, ni de nada. Así que me vas a entregar la feria aquí mismo y te voy a dar los dos mil pesos que es lo que vale tu asalto a riesgo de que te quedes sin nada; porque el que va a hacer el escándalo con los vecinos voy a ser yo y te van a detener... (50)

Como Nora, el protagonista se ha aceptado su propia identidad, y va a ser castigado por su falta de respeto para la preservación de la fachada de la heteronormatividad. De nuevo, Liera emplea el término “escándalo” para criticar a una sociedad que silencia a todas las voces que disturban los códigos heteronormativos que mantienen el estatus quo (50). Este tema del silencio se manifiesta en la estrangulación de Samuel. Al estrangular a Samuel detrás de una puerta cerrada, el Tipo eficazmente silencia esta voz que evoca las inseguridades que tiene sobre su propia masculinidad. El tipo, que no “[puede] con las mujeres” (29), utiliza la violencia para encubrir su propia emasculación y proyecta esta inseguridad en un hombre que tampoco “[puede] con las mujeres.” Con este asesinato, el Tipo puede mantener su imagen machista, y el dramaturgo puede exponer la peligrosidad de este sistema llena de la hipocresía.

Después de una investigación profunda de las dos obras de Liera, está claro que la ironía del título, *Dulces compañías*, sirve para revelar cómo la sociedad mexicana de los 80 dista muchísimo de ser dulce para aquellos cuyas identidades y prácticas sexuales no se amoldan a las estrictas normas del patriarcado. Al demonizar al Tipo, Liera revela que la “compañía” no sólo no es “dulce” sino también mortífera. Debido a su profunda convicción en el discurso dominante producido por el patriarcado, el Tipo, un pelado que se siente impotente debido a sus fracasos económicos, asesina a dos personas con más dinero y poder social. Les asesina para proteger su propia imagen machista, que le otorga un sentido de poder. Con un asesinato al final de ambos textos, Liera condena la hipocresía de su sociedad, donde la falsa virilidad y la pureza fingida se valoran más que la aceptación y la seguridad de los ciudadanos.

Conclusión

En este trabajo se analizan obras de Víctor Hugo Rascón Banda y Oscar Liera en las que los dramaturgos comentan sobre las instituciones de la sociedad en que viven. En *La daga* (1982) de Rascón Banda y *Dulces compañías* (1987) de Liera, ambos dramaturgos exponen la hipocresía de una sociedad que se preocupa más por la fachada heteronormativa que por el bienestar de sus ciudadanos. En ambos textos dramáticos, la ideología patriarcal convierte al agresor machista en la raíz de todos los conflictos y, por consiguiente, el detonador de toda la violencia. De esta forma, los dramaturgos crean una clara alegoría para el opresivo estado de México en la década de los años ochenta. Al demonizar al macho y revelar las consecuencias de la afirmación de la hipermasculinidad, Rascón Banda y Liera sugieren que se necesita cambiar inmediatamente el discurso dominante de la sociedad porque es demasiado represivo.

En *La daga*, Rascón Banda emplea la figura del pelado en un intento de criticar el énfasis que pone la sociedad mexicana en el machismo. A través de la obra Román se regodea en una imagen de hipermasculinidad para encubrir sus tendencias homosexuales. No puede tener una relación abierta con René a causa del estigma social de la feminización que se asocia con el hombre homosexual. La necesidad de ocultar esta relación es la causa del asesinato del Mudo, una muerte que simboliza la imposibilidad de hablar de la homosexualidad en México en los años ochenta. Pero el Mudo no es la única víctima de la afirmación de la masculinidad de Román; el espectador se da cuenta de que, de alguna forma, cada personaje es una víctima de este hombre. Debido a sus preferencias sexuales y sus fracasos económicos, Román, quien cree firmemente en el discurso dominante de la sociedad patriarcal, reprime todo para encarnar una imagen hipermasculina. Esta fachada,

que Román mantiene a través de la obra para eludir la estigmatización, es el foco de la crítica que hace Rascón Banda en *La daga*.

Al igual que Rascón Banda, Liera critica el culto a la virilidad, también usando la figura del pelado. En *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, el Tipo, un hombre que ha sido golpeado por la vida, depreda y asesina a Nora y Samuel, dos personajes que representan la población fuera de los parámetros heteronormativos. Como Román, el Tipo compensa por sus inseguridades con la agresión, que, en ambos textos, culmina en una brutal manifestación de violencia. Queda claro que la obsesión que tiene el Tipo con el orden es una alegoría para la sociedad patriarcal mexicana que valora más la preservación de las buenas costumbres que la protección de sus ciudadanos. Para conservar este orden, el objetivo de la crítica ideológica de Liera, el Tipo asesina a Nora, una mujer divorciada sin hijos que busca el placer sexual, y a Samuel, un hombre abiertamente homosexual. Ambos asesinatos simbolizan el silenciamiento de todos aquellos que desafían las buenas costumbres, funcionando como una alegoría para la represión cultural en México. Desde la perspectiva de este juicio crítico, la violencia, que ocurre porque el Tipo intenta compensar por sus propias inseguridades y sentimientos de emasculación, es el resultado directo del discurso dominante que establece una jerarquía social en que un hombre heterosexual tiene más poder que una mujer y un homosexual. Similar a la crítica ideológica que hace Rascón Banda en *La daga*, en *Dulces compañías* Liera utiliza al agresor machista para denunciar el énfasis que pone la sociedad mexicana en el machismo, una ideología que genera demasiados problemas que desencadenan en la violencia.

Para entender el comentario social que hacen ambos dramaturgos con sus respectivas obras, hay que contextualizarlas como piezas de la década de los ochenta, una

época represiva para todos aquellos que no encajan dentro de los parámetros heteronormativos. Como se explica en la introducción de este trabajo, aun en la década de los años noventa cuando la gente ha llegado a ser más tolerante, salir del closet es una tarea desalentadora para un hombre homosexual. Por lo tanto, cabe decir que sería aun más difícil hacerlo a principios de los años ochenta con una población menos tolerante. Entonces, las obras de Rascón Banda y Liera sirven para exponer la opresión que enfrentan todos los que desafían los roles demarcados por la sociedad patriarcal, heteronormativa y clasista. Usando la estrategia de la habitación interior, Rascón Banda hace su comentario en una manera mucho más sutil que Liera, quien toma un enfoque más directo. Sin embargo, ambas técnicas sirven para comunicar la misma advertencia sobre la violencia inminente si no hay un cambio en el discurso dominante.

En conclusión, en *La daga* de Rascón Banda y *Dulces compañías* de Liera, ambos dramaturgos denuncian el énfasis que hace la sociedad mexicana de la década de los años ochenta en la preservación y la promoción de la hipermasculinidad. Es esta necesidad de conservar los valores heteronormativos que da paso a las brutales manifestaciones de violencia en ambas obras. Los dos agresores machistas personifican la peligrosidad de preservar y promover el machismo como modelo dominante de la sociedad. Por lo tanto, se puede interpretar los asesinatos al final de ambas piezas como una crítica cáustica de los peligrosos códigos heteronormativos de la sociedad mexicana al inicio de la década de 1980 para toda la gente que no se rige dentro de las rígidas demarcaciones impuestas por grupos hegemónicos. En ambos textos, el dramaturgo crea un horrible villano hipermasculino para comunicar claramente su mensaje: si el culto a la virilidad persiste, habrá consecuencias mortales.

Obras citadas

- Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of Mexico: 1967-1985*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991. Print.
- Carrillo, Héctor. "Neither *Machos* nor *Maricones*: Masculinity and Emerging Male Homosexual Identities in Mexico." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew C. Gutmann. Durham and London: Duke University Press, 2003. 351-369. Print.
- Gutmann, Matthew C. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press, 1996. Print.
- Liera, Oscar. *Las dulces compañías*. Culiacán, Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1987. Print.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Random House Mondadori, 2004. 110-124. Print.
- Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2006. Print.
- Partida, Armando. "Introducción: Las fábulas morales de Óscar Liera." *Dulces compañías; Cúcara y Mácara*. De Óscar Liera. México: Ediciones El Milagro, 2003. 9-21. Print.
- . "La eclosión de la dramaturgia regional" (Prólogo). *Teatro escogido*. De Óscar Liera. México: Fondo de Cultura Económica; Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional del Gobierno del Estado de Sinaloa, 2008. 9-25. Print.
- . Prólogo. *Las dulces compañías*. De Óscar Liera. Culiacán, Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1987. 3-8. Print.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *La daga. Nueve obras jóvenes: Antología*. Ed. Emilio Carballido.

México: Editores Mexicanos Unidos, 1997. 224-254. Print.

Zolov, Eric. *Refried Elvis*. Berkeley, California: University of California Press, 1999. Print.