



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS “LUIS VILLORO”
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**LAS REPRESENTACIONES MASCULINAS EN TRES TEXTOS NARRATIVOS DEL
GRUPO *LOS CONTEMPORÁNEOS***

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

SUSTENTA:

DORAICEL VÁZQUEZ SALAZAR

Directora de tesis:

Dra. En Humanidades. Adriana Sáenz Valadez

Lectores:

Dr. En Filosofía. Oliver Kozlarek
Dr. En Filosofía. José Jaime Vieyra García

Morelia, Michoacán, Agosto de 2015.

Trabajo apoyado con beca CONACYT para estudios de maestría 2013-2015

A Pedro y Samuel.

Los amo profundamente.

Agradecimientos.

A la Dra. Adriana Sáenz por su valiosa labor como directora de tesis, por su apoyo incondicional y su calidad humana.

Al Dr. Oliver Kozlarek y al Dr. Jaime Vieyra por sus observaciones que enriquecieron el trabajo de investigación.

A Ted Campbell por la traducción al inglés del resumen.

A mi familia que ha sido un gran apoyo en este proceso.

A mis compañeros y compañeras de la Maestría.

Índice

Introducción	9
I Género y discurso.....	12
1.1 Género como categoría.....	12
1.2 Teoría de género: propuestas	15
1.3 Discurso	28
1.4 Discurso y género	33
1.5 Subjetividad.....	36
1.6 Corporalidad.....	38
II Masculinidades	45
2.1 El conocimiento de las masculinidades y sus problemas.....	45
2.3 Enfoque epistemológico	47
2.4 Definición de masculinidad.....	52
III Las representaciones masculinas en las novelas <i>Dama de corazones</i> , <i>Margarita de niebla</i> y <i>Novela como nube</i>	57
3.1 Contexto: Los <i>Contemporáneos</i>	57
3.1.1 El diálogo entre la novela de la revolución y la novela de <i>Contemporáneos</i>	70
3.1.2 Las tramas	77
3.2 Representaciones de género y corporalidad en las novelas.	83
3.2.1 Cuerpos femeninos	84
3.3 Cuerpos y representaciones masculinas.....	94
3.3.1 Carlos.....	96
3.3.2 Julio.....	102

3.3.3 Ernesto.....	108
3.3.4 A modo de resumen.....	118
Conclusiones.....	122
Bibliografía:	126

Resumen

Este proyecto surgió bajo el interés de estudiar las representaciones masculinas en el texto *Novela como nube* de Gilberto Owen, sin embargo en la investigación se descubrió que habían otras novelas de diferentes autores pertenecientes al mismo grupo denominado como *Los Contemporáneos*, juntas formaron un corpus peculiar ya que entre ellas existen diversos elementos que son constantes en la estructura y diégesis. En estas novelas se estudian las representaciones masculinas porque éstas aportan diferentes elementos con los cuales se puede analizar las construcciones masculinas de principios de siglo XX en México.

El estudio trata sobre la forma en que son elaborados los personajes masculinos centrales de las novelas *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y *Novela como nube* de Gilberto Owen. En el estudio se parte del concepto que propone Judith Butler de género como una construcción cultural, de tal manera que las masculinidades en el texto se analizan desde los aspectos culturales que los engenerizan como varones, mexicanos, jóvenes, de clase media, heterosexuales entre otros elementos.

La metodología parte de los conceptos que se postulan desde la teoría de género, tales como la definición de <<género>>, <<cuerpo>>, <<subjetividad>> y <<masculinidades>>. De igual forma se estudia la categoría <<discurso>> para relacionarla con el género y establecer que por medio de las voces enunciativas, se producen y reproducen formas distintas de ser varones y mujeres, en este caso es en los textos literarios donde se observan diversas maneras de representar la masculinidad.

De esta forma en el estudio se sustenta que las representaciones masculinas en los textos son construcciones que se separan en cierta medida de las representaciones hegemónicas de la época de tal forma que en estos personajes se encuentran varones con un carácter manifiesto hacia la intelectualidad, la modernidad y el cosmopolitismo, así como su remarcado interés por el arte y la cultura de vanguardia. Estas representaciones para la época en que son construidas también presentan algunos elementos que los definen como seres marginales, pues resisten a las prácticas discursivas que las regulan. Por otro lado estas representaciones crean subjetividades diversas, mismas que postulan otras formas de concebir las masculinidades de la época.

Palabras clave: género, discurso, masculinidades, cuerpo, subjetividades.

Abstract

This project came about because of my interest in studying the masculine representations in the text *Novela como nube* (*Novel as cloud*) by Gilberto Owen. However, it was discovered in the research that there are other novels by different authors who belong to the same group called *Los Contemporáneos* (the Contemporaries), who together made up a peculiar corpus in which different elements exist that are constant in the structure and diegesis. In these novels, masculine representations are studied because they contribute different elements with which masculine constructions at the beginning of the 20th century in Mexico can be analyzed.

The study is about the way in which the central masculine characters are developed in the novels *Margarita de niebla* (*Margarita of the fog*) by Jaime Torres Bodet, *Dama de corazones* (*Lady of hearts*) by Xavier Villaurrutia and *Novela como nube* by Gilberto Owen. The study begins with the concept that Judith Butler proposes of gender as a cultural construction, in such a way that the types of masculinity in the text are analyzed from the cultural aspects that engendered them as male, Mexican, young, middle-class, and heterosexual, among other elements.

The methodology begins with the concepts that are postulated from gender theory, such as the definitions of “gender”, “body”, “subjectivity” and “masculinity.” In the same way, the category “discourse” is studied in order to relate it to gender and to establish that through declarative voices, different ways of being men and women are produced and reproduced. In this case, it is in the literary texts where different ways of representing masculinity are observed.

In this way, in the study it is sustained that the masculine representations in the texts are constructions that are separated in a certain measure from the hegemonic representations of the era in such a way that, in these characters, men are found who have personalities tending toward intellectuality, modernity and cosmopolitanism, as well as their noticeable interest in art and avant-garde culture. These representations for the era in which they are constructed also present some elements that define them as marginal beings, as they resist the discursive practices that they regulate. On the other hand, these representations create different subjectivities, which postulate other ways of conceiving the types of masculinity of the era.

Introducción

Uno de los puntos departida de este trabajo se fundamenta en la noción de que la masculinidad puede aparecer en diferentes versiones, esta idea estimuló mi interés en la posibilidad de analizar las diversas formas de construir a las masculinidades, tomando en cuenta también las diversas complejidades y problemáticas del concepto.

Para el estudio de las masculinidades en esta tesis se toma en cuenta el impacto que han tenido los estudios del feminismo, puesto que han alterado fundamentalmente la forma en que se ha analizado el género en décadas recientes. De tal manera que la teoría de género postula ideas acerca de los varones y la masculinidad. En este tenor se ha señalado que la masculinidad no es un objeto estable de conocimiento, de esta forma se producen diferentes maneras de personificar la masculinidad.

El objetivo de esta tesis es analizar las representaciones de la masculinidad y las subjetividades masculinas en tres obras de ficción mexicanas escritas entre los años de 1920 y 1930. Para poder entender las representaciones de la masculinidad, no se podría analizar de manera aislada, es por ello que se ve en relación con la feminidad, ya que la diferencia entre ambas es crucial en este estudio.

El análisis de las representaciones masculinas en los textos se hace desde la perspectiva de la teoría de género, ya que postula diversas formas válidas de ser varones. Atendiendo a la propuesta teórica de Judith Butler, el género se concreta como un fenómeno constituido y caracterizado por la repetición de actos e imágenes que buscan dar la impresión de que son la manifestación de una esencia sólida de ser pero que de hecho producen un “efecto de género”. El

género es entendido como una construcción circunstancial, un conjunto de costumbres y características aprobadas y abocadas a fines culturales y sociales.

Las novelas a estudiar son *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet y *Novela como nube* de Gilberto Owen, sus autores son identificados como pertenecientes a los *Contemporáneos*. Para esta investigación se han elegido estos textos porque guardan una estrecha relación en sus temáticas así como en su estructura y la construcción de los personajes masculinos centrales.

La tesis se desarrolla de acuerdo con una línea de argumentación teórico-crítica que parte del recorrido desde las investigaciones feministas y su relación con los planteamientos acerca de las masculinidades bajo la perspectiva de la teoría de género. El trabajo de investigación está compuesto por tres capítulos principales de los cuales se desprenden diversos apartados. En los dos primeros capítulos se desarrolla el aparato teórico-crítico para el análisis de las masculinidades. En estos capítulos se definen los conceptos de género, discurso y masculinidades, así como el de subjetividades y corporalidad.

En el tercer capítulo se expone el análisis de las representaciones masculinas en los textos, que tiene por objetivo hacer una reflexión crítica sobre la manera en la que aspectos socioculturales como el cuerpo determinan subjetividades. Para ello se ha elaborado un par de apartados donde se ubica el contexto general de los textos. Posteriormente se estudian las representaciones femeninas como parte del análisis de las representaciones masculinas. Finalmente en el apartado "Representaciones y cuerpos masculinos" se estudian la formas en que son construidos los personajes de Carlos, Julio y Ernesto.

En todo el recorrido se dialogó de forma breve con algunos planteamientos desarrollados por la teoría de género y el estudio de las masculinidades, visiones que han intentado explicar las diversas formas de ser varones en tiempo y espacios determinados, incluyendo aspectos como la raza, la clase social, la educación, la edad, entre otros.

Cabe mencionar que este trabajo de investigación se justifica dentro de los estudios de la filosofía de la cultura ya que esta última debate acerca de los procesos de homogeneización mundial y los problemas que plantea la existencia de identidades culturales diversas, en este marco, es justificable el estudio de la perspectiva de género en este campo que hace de la cultura un tema de filosofía, al ser la teoría de género un recurso teórico-crítico para distinguir los elementos de construcción cultural que determinan la identidad genérica. Sirva entonces este esfuerzo para seguir cuestionando y abriendo los límites en torno al género y los estudios de las masculinidades.

I Género y discurso

En este apartado se realiza un análisis del concepto de género desde diferentes perspectivas, para posteriormente tomar una postura que nos permita el estudio de las representaciones masculinas en los textos narrativos *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet, *Dama de Corazones* de Xavier Villaurrutia y *Novela como nube* de Gilberto Owen.

En un segundo apartado se define la noción de discurso para establecer una relación con la categoría de género, esta relación permitirá el análisis de los personajes masculinos en los textos narrativos a analizar.

Para comenzar realizaré una introducción sobre la definición del término <<género>> y su construcción así como algunas de las propuestas para la determinación de la categoría.

1.1 Género como categoría

El concepto <<género>> es una herramienta analítica de reciente creación en las ciencias sociales y fue introducido por los estudios psicológicos sobre la identidad personal en el marco de una búsqueda de diferenciación entre biología y cultura, de tal manera que el sexo fue relacionado con la biología y el género con la cultura (Viveros, 2004:171)

La categoría de género se desarrolló al partir de la noción de roles sexuales, noción que plantea que la mayor parte de las sociedades divide los rasgos humanos del carácter en dos, los especializa para construir las actitudes y la conducta apropiadas para cada sexo y atribuye una mitad a los hombres y otra a las mujeres (Viveros, 2004: 171).

Con el desarrollo del concepto de género se vuelven posibles dos cosas, primero la reunión en un solo concepto de las diferencias entre los sexos que se

pueden atribuir a la sociedad y a la cultura y segundo la demostración de la existencia de un principio singular de ordenamiento jerárquico de la práctica social (Viveros, 2004:172).

Con la introducción de la perspectiva de género surge una nueva forma de ver el conocimiento occidental tradicional. En el campo discursivo se señala la ruptura en la concepción de un sujeto supuestamente neutro. Haraway identifica este sujeto como “el testigo modesto”, para que sea visible esa modestia, el hombre –el testigo cuyo relato es un espejo de realidad- debe ser invisible, es decir, un habitante de la “categoría no marcada”, que se construye en la extraordinaria convención de la auto-invisibilidad. Esta auto-invisibilidad es la forma específicamente moderna, europea, masculina y científica de la virtud de la modestia, esta es la forma de modestia que recompensa a sus practicantes con la moneda del poder social y epistemológico (Haraway, 2004). Este sujeto genera conocimiento androcéntrico que legitima mecanismos de dominación y exclusión (Domenella, 2011:30). Por otro lado se introduce, en la explicación sobre la condición subordinada de las mujeres, la construcción sociocultural al analizar las relaciones que producen y reproducen la subordinación femenina.

El feminismo ha mantenido relaciones difíciles con temas que tienen resonancias de naturaleza o biología. En los años setentas se contradijo a las teorías que insinuaban que las desigualdades sociales entre los hombres y mujeres se fundamentaban en las diferencias biológicas entre los sexos. Desde antes, ya el feminismo se oponía a la afirmación de que la biología era un destino, después de los setenta, los trabajos realizados desde las diferentes áreas de las ciencias sociales han buscado analizar los contextos sociales y culturales en que se construye la desigualdad entre los sexos (Viveros, 2004:175).

La introducción de la distinción entre sexo y género no cuestionó la noción esencialista del cuerpo natural ni el determinismo biológico y técnico del discurso médico, se aceptó que el sexo y el cuerpo eran realidades biológicas que no necesitaban mayores explicaciones. En los años ochenta se señaló que el cuerpo era siempre un cuerpo significado, que las percepciones e interpretaciones del

cuerpo son traducidas por el lenguaje y que en la sociedad, las ciencias biomédicas funcionan como una fuente de este lenguaje (Viveros, 2004:176).

Recientemente los estudios sobre la mujer pasan de ser exclusivamente una práctica política a tener un reconocimiento científico donde el género es considerado como una categoría científica para el análisis social y cultural. A partir de diversas investigaciones que tienen como objeto de estudio a las mujeres, se empieza a utilizar el término <<género>> (Montesinos, 2002: 24).

Los conceptos de género siendo un conjunto objetivo de referencias o repertorios culturales, estructuran la percepción y la organización material y simbólica de la vida social, desde la distribución del trabajo, la asignación de roles, el cumplimiento del deber ser y la ejecución del poder:

Ya que estas referencias establecen un control diferencial sobre los recursos materiales y simbólicos, el género participa de la concepción y construcción del poder, que ya no es un poder vertical —de hombres a mujeres— sino difuso, porque se ejerce en distintos ámbitos de la vida social. El género opera concomitante y dialécticamente en varias dimensiones de la vida social humana: en el orden simbólico y relacional, en el orden normativo que expresa las interpretaciones de los significados de los símbolos, en el orden institucional y en el orden de la identidad y la subjetividad (Golubov, 2012:55).

Al hablar de género no nos referimos a la designación socialmente compartida de ser varón o mujer de acuerdo a la diferenciación biológica. La categoría de género tiene diferentes matices y responde a diferentes expectativas y aún en los estudios actuales, definirla resulta complicado, sin embargo existen varias propuestas ayudan a delimitar en mayor medida la noción de género y de igual manera propician una mayor comprensión de las dimensiones de este término.

1.2 Teoría de género: propuestas

A continuación se presentan algunas de las propuestas teóricas para definir <<género>> como categoría de análisis, las autoras que se estudian, muestran diferentes posturas para la determinación del término, estas visiones nos permiten una mayor comprensión del concepto con el que se va a trabajar.

En primera instancia la investigadora Gayle Rubin, en el texto *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad* señala que una de las características distinguibles en el idioma inglés es que la palabra «sexo» tiene dos significados muy distintos, significa género e identidad de género, como en «el sexo femenino» o «el sexo masculino». Sin embargo la autora indica que sexo se refiere también a actividad, deseo, relación y excitación sexuales, como en "to have sex". Esta mezcla semántica refleja el supuesto cultural de que la sexualidad es reducible al contacto sexual y que es una función de las relaciones entre mujeres y hombres. La fusión cultural de género con sexualidad ha dado paso a la idea de que una teoría de la sexualidad puede derivarse directamente de una teoría del género (Rubín, 1989:53)

En *The Traffic in Women*, Rubin destaca el concepto de “sexo/género”, donde utilizaba el concepto de sistema como “[...] una serie de acuerdos por los que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana”(Rubín, 1975:159). Su argumentación era que “[...] el sexo tal y como lo se le conoce -identidad de género, deseo y fantasía sexual, conceptos de la infancia- es en sí mismo un producto social” (Rubín, 1975:166). Rubín refiere que en dicho trabajo, no distinguía entre deseo sexual y género, y trataba a ambos como modalidades del mismo proceso social subyacente (Rubín, 1989:53).

En *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad* afirma que el género afecta al funcionamiento del sistema sexual, y éste ha poseído siempre manifestaciones de género específicas. Pero aunque el sexo y el género están relacionados, no son la misma cosa, y constituyen la base

de dos áreas distintas de la práctica social (Rubín, 1989:54). En este trabajo afirma que es absolutamente esencial analizar separadamente género y sexualidad si se desean reflejar con mayor fidelidad sus existencias sociales distintas (Rubín, 1989:54).

De esta manera la separación del sexo del género se establece de manera más clara para las teóricas de género y se toma a este como una construcción cultural que no es única ni invariable, a partir de esta concepción se han desarrollado mucho los estudios de género en diversas áreas de las ciencias sociales, así se han hecho diferentes propuestas sobre la construcción de la categoría género.

Scott apunta varios usos del concepto de género donde señala el uso de la palabra en la búsqueda de legitimidad académica que lleva a la estudiosas feministas en los ochentas a sustituir el término mujeres por género, según la autora este uso descriptivo del término lo reduce a un concepto asociado con el estudio de las cosas relativas a las mujeres. La autora señala también que género se emplea de igual forma para designar las relaciones sociales entre los sexos, para Scott la utilización de la categoría género aparece no sólo como una forma de hablar de los sistemas de relaciones sociales o sexuales, sino también como una forma de situarse en el debate teórico. El género facilita un modo de decodificar el significado que las culturas otorgan a la diferencia entre los sexos y de comprender las complejas conexiones que existen entre varias formas de interacción humana (1996:7-23).

Joan W. Scott propone que el término género forma parte de una tentativa de las feministas contemporáneas para reivindicar un territorio definidor específico, de insistir en la insuficiencia de los cuerpos teóricos existentes para explicar la persistente desigualdad entre mujeres y hombres (1996:21).

Su propuesta consta de dos premisas principales que después se subdividen:

a) el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos (1996:23),

b) el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder (1996:23).

La autora comprende cuatro elementos interrelacionados que constituyen el género:

- 1) Primero, símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones, múltiples (y a menudo contradictorias) pero también mitos de luz y oscuridad, de purificación y contaminación, inocencia y corrupción (1996:23).
- 2) Segundo, conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas. Esos conceptos se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino. De hecho, esas declaraciones normativas dependen del rechazo o represión de posibilidades alternativas y, a veces, tienen lugar disputas abiertas sobre las mismas (1996:23).

Este tipo de análisis debe incluir nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales, tercer aspecto de las relaciones de género: “[...] necesitamos una visión más amplia que incluya no sólo a la familia sino también (en especial en las complejas sociedades modernas) el mercado de trabajo (un mercado de trabajo segregado por sexos forma parte del proceso de construcción del género), la educación (las instituciones masculinas, las de un solo sexo, y las coeducativas forman parte del mismo proceso) y la política (el sufragio universal masculino es parte del proceso de construcción del género)”, “[...] el género se construye a través del parentesco, pero no en forma exclusiva; se construye también mediante la economía y la política que, al menos en nuestra

sociedad, actúan hoy día de modo ampliamente independiente del parentesco” (1996:24).

- 3) El cuarto aspecto del género es la identidad subjetiva. La autora está de acuerdo con la formulación de la antropóloga Gayle Rubin de que “[...] el psicoanálisis ofrece una teoría importante sobre la reproducción del género, una descripción de la "transformación de la sexualidad biológica de los individuos a medida que son aculturados". Pero la pretensión universal del psicoanálisis no logra convencerla del todo (1996:25).

La primera parte de la definición de género que propone Scott consta de esos cuatro elementos y se indica que ninguno de ellos opera sin los demás pero no operan simultáneamente de forma que uno sea simplemente el reflejo de los otros. El esquema que propone del proceso de construcción de las relaciones de género puede usarse para discutir sobre clases, razas, etnicidad o cualquier proceso social (Scott, 1996:26).

Su intención –señala Scott- era clarificar y especificar hasta qué punto se necesita pensar en el efecto del género en las relaciones sociales e institucionales, porque ese pensamiento no se ejerce con frecuencia de modo preciso ni sistemático (1996:26).

La teorización del género, se desarrolla en su segunda proposición: “[...] el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (1996:26). La autora dice que el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder:

No es el género el único campo, pero parece haber sido una forma persistente y recurrente de facilitar la significación del poder en las tradiciones occidental, judeo-cristiana e islámica. Como tal, puede parecer que esta parte de la definición pertenece a la sección normativa del argumento, y sin embargo no es así, porque los conceptos de poder, aunque puedan construirse sobre el género, no siempre tratan literalmente al propio género (1996:26).

Los conceptos de género estructuran la percepción y la organización, concreta y simbólica de toda la vida social, el género se implica en la concepción

y construcción del propio poder, desde la asignación de roles, la distribución del trabajo, la procreación, la reproducción, hasta en la política de las instituciones. El concepto de género legitima y construye las relaciones sociales, desarrolla la comprensión de la naturaleza recíproca entre género y sociedad, y de igual manera desarrolla la comprensión de las formas particulares y contextualmente específicas en que la política construye el género y el género construye la política.

De acuerdo con Lamas el ensayo de Scott tiene varios méritos, uno fundamental es el cuestionamiento al esencialismo y la ahistoricidad al abogar por la utilización no esencialista del género en los estudios históricos feministas. Por otro lado demarca la obviedad de la sustitución académica de mujeres por género, esta medida de la política académica ignora el esfuerzo metodológico por distinguir *construcción social* de *biología*. El uso de la categoría género formulará interrogantes sobre ciertos aspectos de las relaciones entre los sexos o de la simbolización cultural de la diferencia sexual (Lamas, 2002:89).

Teresa de Lauretis en el artículo “La tecnología del género”, analiza el proceso de devenir sujeto de las mujeres, en él nos ayuda a pensar por qué las mujeres nos reconocemos —autoasignamos y representamos— como tales, incluso cuando esto implique sujeción. Esta autora recupera la noción de “tecnología del sexo” de Michel Foucault para sugerir que el género —como el sexo— también es producto de diversas tecnologías sociales, desde las instituciones hasta los productos culturales (1989:8).

De Lauretis elabora cuatro proposiciones sobre el género:

- 1) El género es (una) representación, lo que no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos. Todo lo contrario.
- (2) La representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción.
- (3) La construcción del género continúa hoy tan diligentemente como en épocas anteriores, por ejemplo, como en la era victoriana. Y continúa no sólo donde podría suponerse -en los medios, en la escuela estatal o

privada, en los campos de deportes, en la familia, nuclear o extendida o de progenitura única para resumir, en lo que Louis Althusser ha llamado los *aparatos ideológicos del Estado*. La construcción del género continúa también, aunque menos obviamente, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales y hasta y por cierto especialmente, en el feminismo.

(4) En consecuencia, paradójicamente, la construcción del género es también afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista u otro, que pudiera dejarla de lado como una tergiversación ideológica. Porque el género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación (1989:9).

Para De Lauretis el término género es, en efecto, la representación de una relación, ya sea que pertenezca a una clase, a un grupo o a una categoría. El género es la representación de una relación. El género construye una relación entre una entidad y otras entidades que están constituidas previamente como una clase y esa relación es de pertenencia; de este modo, el género asigna a una entidad, a un individuo, una posición dentro de una clase y, por lo tanto, también una posición vis-a-vis con otras clases preconstituidas. Así, el género representa no a un individuo sino a una relación, y a una relación social; en otras palabras, representa a un individuo en una clase (1989:10).

Entonces si las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan diferentes significados, para alguien ser representado y representarse como varón o mujer implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados. Así, la proposición que afirma que la representación de género es su construcción, siendo cada término a la vez el producto y el proceso del otro, puede ser reformulada más exactamente: la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación (De Lauretis, 1989:11).

De acuerdo con Golubov, la propuesta de De Lauretis, es decididamente posestructural, puesto que sugiere que el género es el producto de la representación como el proceso de su representación, por lo que no hay posibilidad de ubicarse fuera de él. Para Golubov, De Lauretis identifica el género como un aparato semiótico que constituye posiciones sociales cargadas de

significados diferentes para las personas, así que cuando una persona se representa a sí misma como “hombre” o como “mujer” implica el reconocerse en la totalidad de los efectos de esos significados. Así, la autora señala que el sujeto generizado (engendered) no existe fuera del discurso en una relación de exterioridad-interioridad con respecto al aparato semiótico, sino que, por el contrario, sólo puede (re)conocerse como sujeto en y por medio de él (Golubov, 2012:56).

Para Golubov, De Lauretis muestra que la representación del género es su construcción, en tanto que el género, como la ideología tiene la función de constituir a los individuos concretos en hombres y mujeres. La autora indica que el proceso de asumir el género no es consciente, en tanto que una persona sólo puede tomar conciencia de sí a través de un continuo proceso de interrogación ideológica que posibilita su inteligibilidad:

Aunque el género es una dimensión de la ideología más que una ideología en sí misma, opera como tal porque su trabajo es el de significar la realidad de acuerdo con los intereses de ciertas relaciones sociales, instituciones y discursos, y su efecto es el de imponer una coherencia o unidad imaginaria sobre fenómenos que no necesariamente forman unidades o cadenas significantes. El efecto de la ideología de género no es cosmético, adquiere materialidad en la interacción social y en las prácticas de la vida cotidiana, en los hábitos y las costumbres, en las prácticas corporales etcétera, pero tiene un profundo anclaje psíquico (Golubov, 2012:57).

Se puede afirmar que las cuatro tesis significan que si el género determina de tal modo la orientación de la identidad, al grado de que muchas veces se cree que los hombres y mujeres son lo que son y actúan como actúan debido estrictamente a razones naturales, es precisamente porque la propia identidad de género está construida sobre la base de la definición social del género, por lo tanto se debe admitir que no hay una única definición del género, las variaciones son infinitas y cada espacio social, como cada época, determina y posibilita la transformación de sus contenidos a través de la conciencia crítica de las personas (Gómez, 2001:103).

El género siendo una categoría estrechamente ligada a los procesos culturales y sociales de los seres humanos, cambia por obligación y modifica sus posibilidades, de igual manera responde a diferentes cuestiones y necesidades por ello no puede mantenerse como una estructura fija.

Por su parte Marta Lamas en el texto *Cuerpo: diferencia sexual y género* (2002), señala que lo que aporta <<el género>> y su estudio es básicamente una nueva manera de plantear viejos problemas. Las nuevas interrogantes que surgen y las interpretaciones diferentes que se generan no sólo ponen en cuestión muchos de los postulados sobre el origen de la subordinación femenina sino que plantean la forma de entender y visualizar cuestiones como la organización social, económica y política así como el sistema de parentesco y el matrimonio (2002:37).

La autora indica que se generalizó el uso de la categoría género para referirse a la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas y los atributos de las personas a partir de sus cuerpos (2002:52).

En este tenor, la contribución del feminismo ha sido colocar el “cuerpo” en la agenda política: “[...] mostrar cómo el género moldea y desarrolla nuestra percepción de la vida en general y, en particular, hacer evidentes la valoración, el uso y las atribuciones diferenciadas que da a los cuerpos de las mujeres y de los hombres” (Lamas, 2002:53).

Para Lamas el género es: “[...] el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características “femeninas” y “masculinas” a cada sexo, a sus actividades y conductas y a las esferas de la vida” (2002:57). Esta simbolización de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo. Así mediante el proceso de constitución del género, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es “propio” de cada sexo (Lamas, 2002:58).

Lo que define al género –según Lamas- es la acción simbólica colectiva. La cultura marca a los humanos con el género y el género marca la percepción de lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano (2002:101-106).

Para Lamas la interrogación feminista sobre las consecuencias de la “diferencia sexual” ha tratado de conocer las redes de significados del “sexo” y el “género” para así comprender cuáles son las estructuras de poder que dan forma al modelo dominante de sexualidad: heterosexualidad. Entre varias cuestiones, menciona las siguientes: pautas culturales de dominación, subordinación, control y resistencia que moldean lo sexual; discursos sociales que organizan los significados y procesos psíquicos que estructuran las identidades sexuales (2002:120).

La cultura orienta artificialmente la conducta humana hacia la heterosexualidad, es evidente que la normatividad heterosexual impuesta a la humanidad es limitante y opresiva pues no da cuenta de la multiplicidad de posiciones o identidades de las personas por ello la autora afirma que deconstruir la simbolización cultural de la diferencia sexual se convierte en una tarea prioritaria para el feminismo (Lamas, 2002:121).

De acuerdo con Lamas en el sentido de redefinir la legitimidad sexual y deconstruir la simbolización cultural del género. Butler realiza una propuesta de deconstrucción del género, la filósofa plantea la deconstrucción del género como un proceso de subversión cultural, partiendo de la idea de que las personas no sólo somos construidas socialmente, sino que en cierta medida nos construimos a nosotras mismas, ella concibe el género como el resultado de un proceso mediante el cual las personas reciben significados culturales pero también se innovan (Butler,2007).

Existe una diferencia entre los conceptos que Lamas y Butler proponen para género. Mientras para Lamas el género es el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características “femeninas” y “masculinas” a cada sexo, a sus actividades y conductas y a las esferas de la vida para Butler no existe

una diferencia entre sexo-género, incluso el sexo como diferenciación biológica no forma parte de la categoría género.

En *El género en disputa* (2007), Butler señala que no puede afirmarse que un género únicamente sea producido por un sexo. Aunque los sexos sean claramente binarios en su fisiología no hay un motivo para creer que también los géneros seguirán siendo dos (2007:54):

[...] el género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo. Por tanto, la unidad del sujeto ya está potencialmente refutada por la diferenciación que posibilita que el género sea una interpretación múltiple del sexo (Butler, 2007:54).

El género no es a la cultura lo que el sexo a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la “naturaleza sexuada” o un “sexo natural” se forma y establece como “<<prediscursivo>>, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura (Butler, 2007: 56).

Ahora bien, si el género es una construcción cultural, entonces, como señala Butler: ¿cómo es que se construye?, ¿cómo es el mecanismo de esa construcción?, ¿puede acaso construirse de diferente manera? Cuando la cultura pertinente que construye el género se entiende en función de una ley cultural inevitable, entonces parece que el género es tan fijo como lo es bajo la afirmación de que biología es destino, en este caso la cultura y no la biología se convierte en destino (2007:57).

Dentro de estos términos el cuerpo se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma, para ambos casos el cuerpo es un instrumento o medio con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales (Butler, 2007:58).

En estos casos, el género puede verse como cierto significado que adquiere un cuerpo (ya) sexualmente diferenciado, pero incluso en ese caso ese significado existe únicamente en relación con otro significado opuesto (Butler, 2007:59).

Butler señala que la división de sexo/género en sí parece dar por sentado una generalización del <<cuerpo>> que existe antes de la obtención de su significación sexuada. El cuerpo parece ser un medio pasivo que es significado por la inscripción de una fuente cultural percibida como externa respecto a él, sin embargo, cualquier teoría del cuerpo culturalmente construido debe poner en duda el <<cuerpo>> por ser un constructo de generalidad dudosa cuando se entiende como pasivo y anterior al discurso (2007:254).

La autora señala que el cuerpo, según Foucault, se configura como una superficie y el escenario de una inscripción cultural. El cuerpo, en tanto que es un volumen en constante desintegración, siempre está en estado de sitio soportando el deterioro de los términos de la historia y esta es la formación de valores y significados mediante una práctica significativa que exige someter al cuerpo (2007:256).

Para la autora es preciso la destrucción corporal para crear al sujeto hablante y a sus significaciones. Si la creación de valores exige la destrucción del cuerpo, entonces debe haber un cuerpo anterior a esa inscripción, estable e idéntico a sí mismo. Si los valores culturales aparecen como consecuencia de una inscripción en el cuerpo, entendido como un medio; como una página en blanco, para que esa inscripción pueda significar, ese medio en sí debe ser destruido, debe ser completamente transvalorado a un campo de valores sublimado (2007:257):

Dentro de las metáforas de esta noción de valores culturales se encuentra la figura de la historia como una herramienta implacable de escritura, y el cuerpo como el medio que debe ser destruido y transfigurado para que emerja la «cultura» (Butler, 2007:257).

Para Butler las palabras, como los actos, el gesto y el deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo,

mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados- son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos (2007:266).

El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad. Esto también indica que si dicha realidad se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la regulación pública de la fantasía mediante la política de superficie del cuerpo, el control fronterizo del género que distingue lo interno de lo externo, e instaura de esta forma la integridad del sujeto (Butler, 2007:266).

Si la verdad interna del género es una invención, y si un género verdadero es una fantasía instaurada y circunscrita en la superficie de los cuerpos, entonces parece que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que sólo se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable (Butler, 2007:267).

Butler presenta también la noción de parodia del género que no presupone que haya un original imitado por identidades paródicas, en realidad la parodia es en sí del presupuesto de una identidad original, la parodia de género considera que la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen, una producción que se presenta como una imitación (2007:269).

La parodia del género como imitaciones que desplazan el significado del original, imitan el mito de la originalidad en sí. La identidad de género, en vez de una identificación original que sirve como causa determinante, puede replantearse como “[...] una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que aluden lateralmente a otras imitaciones y que,

de forma conjunta, crean la ilusión de un yo primario e interno con género o parodian el mecanismo de esa construcción” (Butler, 2007:270).

La autora señala que se debe tomar en consideración que el género es “[...] un *estilo corporal*, un «acto», por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde *performativo* indica una construcción contingente y dramática del significado)” (2007:271).

El género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada, en el tiempo, instaurada en el espacio exterior mediante una reiteración estilizada de actos. El efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante (Butler, 2007:274).

Si el género se instaure mediante actos que son internamente discontinuos entonces “*la apariencia de sustancia*”, es una identidad construida, una realización performativa en la que el público social llega a creer y actuar en la modalidad de creencia. “El género también es una regla que no puede interiorizarse del todo, <<lo interno>> es una significación de superficie y las normas de género son en definitiva fantasmáticas e imposibles de personificar” (Butler, 2007:274).

En definitiva para Butler “[...] los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, ni reales ni aparentes, ni originales ni derivados. No obstante como portadores creíbles de esos atributos, los géneros también pueden volverse total y radicalmente increíbles” (2007:273).

De esta manera la propuesta de la filósofa me parece pertinente para el estudio de las representaciones masculinas en los textos pues, basada en el hecho de que el género es una construcción cultural donde no existe la determinación genérica, es decir, donde no existe el <<sexo>> como tal, donde los <<géneros>> son creados como efecto de verdad, luego entonces, las representaciones genéricas en los textos, se definen como una construcción

cultural y por ende son entidades inestables, es por ello que se analizaran desde la propuesta de Butler..

Las feminidades y masculinidades como categorías son producto de una construcción que se da mediante la reiteración de actos, formas de pensar y expresar en un tiempo-espacio determinados y que por tal motivo son permeables, variables y mutables.

1.3 Discurso

En este apartado se define la categoría de discurso como una herramienta de análisis a utilizar en esta investigación ya que el género se construye en gran medida en el discurso, por ello se recurre a diferentes teóricos para delimitarla y relacionarla con la categoría género, esto nos permitirá comprender cómo es que a partir del discurso se reproducen formas de ser hombres y mujeres en la interacción social.

En la cultura, los seres humanos se encuentran enfrentados ante un hecho básico que es constante en todas las sociedades: la diferenciación corporal entre hombres y mujeres, que es notable en los genitales. Por ello en la cultura se marca la interpretación de esta diferencia y de ahí surge un proceso de simbolización del mundo y de la percepción de la vida, de tal manera que la conciencia está condicionada o “filtrada” por la cultura en que se habita por ello Lamas define al ámbito cultural como “[...] un espacio simbólico definido por la imaginación y determinante en la construcción de la autoimagen de cada persona” (2002:54).

La socialización y la individuación del ser humano son el resultado de un proceso único: el de su humanización. La fuente de la cultura para Lamas es la parte del individuo que no está determinada por la historia y que consiste en el núcleo del aparato psíquico: el pensamiento simbólico. La noción de función

simbólica implica a la parte del cerebro productora del lenguaje y de las representaciones. Lo característico de los seres humanos es el lenguaje y este implica una función simbolizadora: “[...] el lenguaje es un medio fundamental para estructurarnos psíquica y culturalmente: para volvernos sujetos y seres sociales” (Lamas, 2002:54).

El lenguaje tiene una estructura fuera del control y la conciencia del hablante individual, este hablante hace uso de esta estructura utilizando unidades de sentido, los signos, a partir de ellos dividen y clasifican el mundo, lo vuelven inteligible para aquellos que comparten el mismo código. La relación entre los signos y el mundo no es natural, cada lengua articula y organiza los signos de diferentes maneras a partir de las relaciones específicas entre significado y significante (Lamas, 2002:55).

Ahora bien para definir el término “discurso” en mayor medida recurriremos a Teun van Dijk¹. El autor señala que la noción de discurso es esencialmente difusa como ocurre con otros conceptos afines por ejemplo “lenguaje”, “sociedad”, “cultura” entre otros. Los analistas del discurso admiten que es una forma de uso del lenguaje, pero decir que el discurso es un suceso de comunicación es una caracterización que incorpora algunos aspectos funcionales como: saber quién utiliza el lenguaje, cómo lo utiliza, por qué y cuándo lo hace (2000:22).

Esto sugiere que en el proceso de comunicación los participantes hacen algo que va más allá de usar el lenguaje o comunicar ideas o creencias; ellos interactúan. Con el objeto de destacar este aspecto interactivo, el autor indica que

¹ Teun A. van Dijk (1943). Uno de los teóricos distinguidos en el estudio del discurso. Su investigación actual trata de las relaciones entre discurso, conocimiento y contexto. Desde 1999 es visitante de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, en España. Editor de las revistas *Discourse and Society* y *Discourse Studies*. Innovador y pionero en la lingüística del texto, que aborda en el libro *Text and context* (1977). Su trabajo también se centra en el análisis de las estructuras, la producción y recepción de la información periodística referida a factores étnicos, racismo, identidad cultural, etc. Analiza la construcción discursiva de las diversas variantes de la expresión racista y de los prejuicios relacionados con las migraciones, la interculturalidad, etc. Asimismo, estudia el discurso del poder, la fijación cognitiva de las creencias, etc. Consulta del 19/06/15 en la world wide web en <http://www.infoamerica.org/teoria/dijk1.htm>.

el discurso es una interacción verbal. En esta aproximación al concepto de discurso el autor identifica tres dimensiones principales 1) el uso del lenguaje; 2) la comunicación de creencias (cognición); 3) la interacción en situaciones de índole social. El estudio del discurso formula teorías que explican las relaciones entre el uso del lenguaje, las creencias y la interacción (A. van Dijk, 2000:23).

Es necesario tomar en cuenta que el uso del lenguaje no se limita al lenguaje hablado, sino que incluye el lenguaje escrito, la comunicación y la interacción escritas. En el lenguaje hablado participan los usuarios como hablantes o receptores, al igual que en las conversaciones, los textos también tienen “usuarios” a saber, los autores y lectores (A. van Dijk, 2000:24).

En teoría, se resalta que en los estudios del discurso se deben tratar tanto las propiedades del texto como las de la conversación y lo que se denomina como contexto, es decir, las otras características de la situación social o del suceso de comunicación que puede influir sobre el texto o la conversación, en resumen, el análisis del discurso estudia la conversación y el texto en contexto (A. van Dijk, 2000:24).

Los discursos no sólo consisten en estructuras de sonidos o imágenes y en formas abstractas de oraciones o estructuras complejas de sentido local o global y formas esquemáticas, también es posible describirlos en términos de las acciones sociales que llevan a cabo los usuarios del lenguaje cuando se comunican entre sí y dentro de la sociedad y cultura en general (A. van Dijk, 2000:38).

El enfoque del estudio del lenguaje como interacción es relativamente abstracto y tiene su origen en la filosofía del lenguaje. Este enfoque pone de relieve el hecho de que las personas realizan varias actividades al usar el lenguaje, en este enfoque se puede percibir la dimensión social de la actividad cuando se produce una emisión en algún contexto, es decir, cuando se produce un acto de habla como una aserción, una pregunta, una promesa, una amenaza o una felicitación (A. van Dijk, 2000:38).

Los actos de habla deben de cumplir con una serie de condiciones específicas que se denominan “condiciones de adecuación”, no sólo la expresión o el sentido de la emisión incumben a estas condiciones, sino también el contexto situacional del hablante, sus intenciones, sus conocimientos o sus opiniones (A. van Dijk, 2000:38).

En los actos espontáneos de habla y de escritura, los usuarios del lenguaje se atienen a ciertas reglas y estrategias eficaces cuando construyen una oración o un tópico, cuando escriben un titular, cierran una reunión, se felicitan o manifiestan su desacuerdo. Estas reglas y estrategias no son individuales, sino que son algo socialmente compartido, conocido y utilizado en forma implícita en una determinada comunidad de habla. En las explicaciones abstractas, en los esquemas narrativos de los actos de habla o en las conversaciones se presupone que los usuarios del lenguaje tienen conocimientos. Conocen las reglas que rigen tales estructuras, conocen las estrategias de aplicación de dichas reglas y los contextos en los que deben utilizarse. Los usuarios del lenguaje comparten un repertorio muy vasto de creencias socio-culturales, así mismo los usuarios expresan sus opiniones o ideologías y así contribuyen a la construcción de nuevas opiniones o ideologías o a la modificación de las existentes en los receptores (van Dijk, 2000: 38-42).

El conocimiento que tienen los usuarios del lenguaje acerca de las reglas gramaticales y discursivas es un conocimiento compartido socialmente, de modo que es posible la comprensión mutua. Los actores sociales comparten con otros miembros de su grupo, comunidad o cultura normas, valores, reglas de comunicación, y representaciones sociales tales como el conocimiento y las opiniones (A. van Dijk, 2000:43).

El análisis cognitivo del discurso resalta el hecho de que los procesos mentales de producción y comprensión del discurso son constructivos. Las representaciones mentales que provienen de la lectura de algún texto no son copias del mismo o de su significado, sino el resultado de procesos de construcción del sentido que pueden brindar elementos del texto, o elementos de

lo que los usuarios del lenguaje saben acerca del contexto y elementos de las creencias que esos usuarios ya tenían antes de iniciar la comunicación (A. van Dijk, 2000:43).

A diferencia de las reglas de la gramática, estos procesos no son necesariamente sistemáticos: pueden contener errores, pueden llenarse con información incompleta, siempre y cuando su operación sea rápida y eficaz a fin de alcanzar las metas de comunicación e interacción perseguidas, como la comprensión mutua y la realización adecuada de las acciones deseadas en una situación específica (A. van Dijk, 2000:43).

En resumen el proceso de comprensión concreto es siempre un proceso tentativo permanente que permite la reinterpretación continua, de esta manera el análisis mental parcial de un fragmento de texto puede interactuar con la activación y adaptación contextual de conocimientos generales y opiniones en la memoria. En el proceso de comprensión, los usuarios del lenguaje construyen gradualmente no sólo una representación del texto y del contexto sino también representaciones de los eventos o acciones que trata el discurso (A. van Dijk, 2000: 44).

Por otro lado Golubov indica que los discursos como sucesos de la comunicación “[...] “son cuerpos de conocimiento y de prácticas históricamente constituidos que otorgan lugares de poder a unos y no a otros. Pero sólo pueden existir en la interacción social y en situaciones específicas. Así que el discurso es tanto acción como convención” (Talbot, 2001a: 154) [...]” (2012: 21). La autora señala que esto implica que los discursos promueven lugares de enunciación y posiciones subjetivas que tienen resultados materiales directos y simbólicos, particulares y colectivos.

Golubov señala que las teóricas literarias feministas, están atentas a las formas en que la propia lengua puede ser androcéntrica, y a las consecuencias que esto tiene para los procesos de significación, también analizan las condiciones histórico-sociales de la producción y las situaciones histórico-sociales de la

interpretación de los discursos, entendidos como procedimientos de representación, y su correlación con las prácticas sociales que no son discursivas, así también comprendiendo que los textos literarios participan activamente en los procesos de interacción social (2012: 21).

De esta manera podemos observar que el estudio del discurso es una empresa compleja y que en su análisis interfieren varios elementos que van más allá de delimitaciones lingüísticas o gramáticas. Definir el término resulta aún más complejo sin embargo los autores nos señalan una constante en el uso del lenguaje: la interacción en diversos contextos socioculturales.

1.4 Discurso y género

Una de las definiciones de la noción de discurso que nos ayuda en gran medida para este apartado es la que nos presenta Golubov, la autora señala que ella entiende por discurso:

[...] un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos (2012 :85)

A saber, el lenguaje no es un portador transparente de significados, sino un recurso de poder porque clasifica el mundo, es una forma de ordenar y nombrar la experiencia. El discurso se considera un productor de significaciones de las cosas y hechos que constituyen objetos y sujetos, así los significados no son distintivos de los fenómenos sociales sino efectos de las construcciones discursivas por las que estos fenómenos se hacen significativos, esto nos habla de que el discurso es dinámico y discontinuo:

[...] el sitio donde se crean los significados no es precisamente en el discurso, sino en la intersección discursiva entre un referente real (contexto social) y un centro categorial, por lo que podríamos señalar que por un lado, el discurso es un sistema de signos y una práctica social y política (interacción) y por otro, un generador de comunicación de esos significados en contextos concretos (Mendoza, 2011:44).

Así las diferentes manifestaciones de feminidad o masculinidad se producen en contextos histórico-sociales concretos, en este movimiento los sujetos femeninos y masculinos se construyen y reconstruyen a través de discursos diferentes donde el significado es creado en el contraste implícito o explícito (Mendoza, 2011:44):

Nombrar es crear, el discurso es acción, por lo se tratará de encontrar cómo el discurso, ya sea de manera manifiesta o sutil, adopta formas sexistas que pueden contribuir a la reproducción de sistemas de desigualdad de los géneros; de manera concreta, el papel desempeñado por el género en el discurso. Hombres y mujeres solo pueden ser reconocidos en el lenguaje:

[...] porque no hay manera de dar cuenta de su concreción, realidad y verdad dado que la subjetividad no es una forma general y una función estructural sino una experiencia tanto singular y abierta, como vital, corporal y afectiva, que es la fuente inagotable de nuestra capacidad de lenguaje y por lo tanto de producción de sentido (Mendoza, 2011:46).

La ideología de género se inscribe en el discurso, es por medio de éste donde se produce y reproduce en las prácticas culturales, “<<La cultura (los textos literarios en nuestro caso) transmite valores y valoraciones, y está en constante producción de otredad>>” (Suárez, 2000:26).

Vivero señala que en la segunda década del siglo XX, la propuesta posestructuralista planteó al texto literario desde una visión más amplia y plural pues fue visto como un fenómeno discursivo que es atravesado por una serie de valores ideológicos y culturales, de esta manera se abrió a otras posibilidades de reflexión y análisis (2014: 9).

La autora señala que la literatura entendida como discurso, refleja la ideología en la que se gesta el propio texto, esta ideología se funda en principios filosóficos que se transforman a lo largo de la historia: “Como producto del entorno social, los textos literarios son piezas clave para comprender los cambios generados al interior de un entramado mucho más complejo que involucra la

ciencia, la tecnología, la epistemología y, en general, todo aquello producido por los seres humanos (2014:16).

La literatura como práctica discursiva no sólo reproduce, sino produce ideología en la utilización de convenciones en el lenguaje, medio por el cual se refuerza el pensamiento dominante. Es por ello que la crítica feminista literaria presta atención a las relaciones existentes entre los discursos en la literatura y la ideología patriarcal, particularmente las formas en que se codifica esa ideología en el hacer de los textos literarios, en sus mecanismos de funcionamiento e incluso en las instituciones de producción y consumo literarios (Suárez, 2000: 26).

Al hablar de las imágenes representadas en textos literarios, cabe hacer una referencia al término de <<prototipos>> así como a su construcción inmersa en el discurso, de tal manera que los prototipos son resultados de los usos discursivos de los hablantes y por medio de este uso se establecen como categorías medianamente definidas. En este aspecto Pérez Álvarez señala que hablar de prototipos de hombres y mujeres implica analizarlos desde la semántica como resultado de un “[...] proceso de categorización que realizan las personas en las experiencias cotidianas de interacción discursiva” (2011:48), es decir, el prototipo se produce por medio de asociaciones realizadas en la interacción discursiva entre individuos, en la asimilación de discursos, en las relaciones comunicativas que suceden entre los sujetos cotidianamente (2011:49):

No se trata de pensar en la interacción discursiva únicamente como un proceso de comunicación donde emisor y receptor intercambian información, sino de fenómenos cognitivos complejos donde los participantes en la comunicación ajustan y reajustan sus marcos cognitivos de interpretación discursiva. Estos intercambios permiten la conformación de representaciones semánticas, que son socialmente compartidas (Pérez, 2011: 50).

En este aspecto los hablantes interpretan discursos contextualizados y las reconstruyen en representaciones semánticas que integran todo el conjunto discursivo, es decir, en la interacción discursiva se obtienen los significados (categorizaciones) como resultado de un proceso cognitivo individual, mismo que

surge de la interacción discursiva que es social. En resumen, la categorización se realiza a partir de la interacción social basada en el discurso donde se adquieren representaciones semánticas que forman los marcos conceptuales (Pérez, 2011:52).

En la literatura, particularmente en la narrativa, también se forman representaciones semánticas que provienen de un contexto socialmente compartido, forman parte de representaciones sociales. Las representaciones de varones y mujeres se pueden estudiar como modelos cognitivos socialmente compartidos. La interpretación del género como una construcción discursiva que proviene de la interacción social en el intercambio lingüístico cotidiano puede evidenciarse siendo que se tome a un personaje como modelo, o que se trate de un grupo delimitado en el discurso, los elementos que permiten entablar una asociación al momento de elaborar una representación semántica se ligan a cogniciones sociales (Pérez, 2011: 53).

Conuerdo con Vivero cuando señala que la literatura es vista como un discurso más dentro del entramado social y consecuentemente es atravesada por otros discursos que van más allá de aspectos literarios, artísticos y estéticos. El texto literario no escapa a factores sociales y culturales en tanto testigo y creador de determinados imaginarios en torno a sujetos, naciones y colectividades: “Así, el texto literario se encuentra necesariamente ligado a una función estética pero también a una función social, pues a través de él y en ocasiones gracias a él se construyen las identidades genéricas” (2014:48). Ya que en el texto literario se llegan a reproducir una serie de discursos en torno al deber ser y deber hacer, de manera que lo femenino y masculino en los textos suelen representarse desde una visión binaria del mundo.

1.5 Subjetividad

Existen diversas maneras de ser hombres y mujeres en cada sociedad, muchas de ellas dependen de situaciones económicas, políticas y sociales, sin embargo lo

que se pone en la mesa del análisis es la definición social de cada género, sus formas de actuación y delimitación de actividades. En la codificación discursiva surgen formas que delimitan las maneras de ser, en el lenguaje y sus modos de empleo se delimita la vida pública y la privada, el ejercicio del poder y en ello la construcción de las subjetividades.

Para definir la subjetividad se recurre al concepto que propone Rosi Braidotti, en el texto *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004), donde expone que el sujeto debe ser reevaluado desde las raíces corporales de la subjetividad, rechazando la visión tradicional del “[...]sujeto cognoscente en cuanto universal, neutro y desprovisto de género” (2004:40).

La autora señala que esta manera situada de entender al sujeto determina que su situación más importante es el arraigo en el marco espacial del cuerpo a lo que denomina corporización o incardinamiento (2004:40). La idea del sujeto propone pensarla como “[...] una identidad compleja y múltiple, como el sitio de interacción dinámica del deseo con la voluntad, de la subjetividad con el inconsciente” (2004:40). Ahora bien, la posición del sujeto entendido como un área de interacción de la voluntad con el deseo es el primer paso en el proceso de redefinir los fundamentos de la subjetividad (2004:42).

Para Braidotti el sujeto está definido por muchas variables diferentes: “[...] la clase, la raza, el sexo, la edad, la nacionalidad y la cultura se yuxtaponen para definir y codificar los niveles de nuestra experiencia” (2004:43). Para ello el cuerpo es un tipo de noción multifacética que cubre un amplio espectro de niveles de experiencia y de marcos de enunciación. “El sujeto sexuado incardinado así definido se sitúa en una red de complejas relaciones de poder, las cuales, como señaló Foucault, inscriben al sujeto en una estructura discursiva y material de normatividad” (2004:43).

Así las masculinidades y feminidades adquieren formas distintas de interpretación en la cultura, según la sociedad, la clase, la raza, entre otras, en las

que se desarrollen, de tal forma que dan origen a las imágenes, interpretaciones, variedades y matizaciones que se transmiten a través del tiempo.

Estas formas de interpretación de las masculinidades y feminidades se concreta en gran medida en la forma en que son expresadas, es decir, en la enunciación, en el discurso que se presenta cotidianamente en los actos de habla así como en diversos productos culturales, para esta ocasión la literatura, en donde se producen y reproducen sistemas y prácticas culturales que reafirman, dialogan o se separan del pensamiento dominante, la racionalidad patriarcal.

1.6 Corporalidad

En el análisis de la subjetividad es primordial el estudio de la corporalidad, pues de acuerdo con Braidotti, el cuerpo o incardinamiento del sujeto es un término clave para la redefinición de la subjetividad (2004:43). La autora refiere que el cuerpo es “[...] una estructura multifuncional y compleja de la subjetividad, a la capacidad específicamente humana de trascender cualquier variable dada –clase social, raza, sexo, nacionalidad, cultura etc.- aunque permanezca situado dentro de ellas (2004:43).

Es por ello que el estudio de la corporalidad es importante en el estudio de las representaciones masculinas, ya que la delimitación de la categoría <<cuerpo>> será una herramienta para el análisis de las subjetividades.

Turner en el libro *El cuerpo y la sociedad* responde a la pregunta de ¿qué es el cuerpo? Señalando primeramente que la naturaleza de la corporificación se expresa mejor a partir de una serie de paradojas, principalmente el hecho de que “[...] experimentamos nuestro cuerpo como límite y como medio que constriñe y restringe nuestros movimientos y deseos” (1989:13). Un cuerpo sobre el que tenemos una soberanía espontánea, inmediata y total del cuerpo, esta paradoja la expresa diciendo que “yo tengo un cuerpo, pero también soy un cuerpo (1989:13).

El cuerpo es una presencia inmediata vivida, lo que implica que el fallecimiento de mi cuerpo es el fallecimiento de mi presencia, esta paradoja también la expresa en la noción de que “[...] no obstante tengo un cuerpo, también produzco un cuerpo” (Turner, 1989:13). En este sentido el cuerpo requiere una constante y continua práctica de trabajo por medio del cual se mantiene y presenta en un marco social donde su estado corporal significa en el mismo espacio (Turner, 1989:13).

El autor nos indica que el cuerpo constituye un blanco de la racionalización moderna porque se convierte en el objeto del poder y del saber. Por medio de la medicina y la dieta se convierte en el blanco de esos procesos políticos por los cuales el cuerpo es regulado y administrado en aras del orden social, de la misma forma el cuerpo se convierte en el foco de prácticas científicas (1989:15).

Turner señala que el cuerpo ha surgido como el problema central de la teoría social contemporánea por varios factores -a lo que agrego que no solo la teoría social enfoca sus trabajos en el cuerpo, sino que múltiples áreas del conocimiento lo hacen como la medicina, la mercadotecnia, las políticas públicas, la filosofía entre muchas disciplinas más- donde señala cinco principalmente: el primero es el desarrollo de la teoría feminista donde se ha sometido a examen crítico la noción de que biología es igual a destino. El segundo el hecho de que existe un mercado de consumidores masivo que toma el cuerpo como su objetivo, en este punto incluye la reproducción, representación y procesos del cuerpo. El tercero refiere a las modificaciones en la medicina moderna que elevan a una significación peculiar la cuestión de la corporificación. El cuarto lugar corresponde a una secularización de la sociedad en la cual el rechazo y la restricción del deseo ya no constituyen un tema central dentro de la cultura religiosa predominante que resguarda con celo la sobrevivencia de la familia y la propiedad. Por ultimo esta la crisis total de la modernidad, la que ha vuelto central al cuerpo (1989:17-18).

En los debates en cuanto a la posición del cuerpo respecto a la naturaleza, sociedad y política surge para el autor la pregunta constante ¿qué es un cuerpo? A lo que Turner responde siguiendo la obra de Nietzsche:

El cuerpo forma parte del proceso total de la voluntad de poder y la voluntad de saber. El cuerpo no es un hecho biológico dado de nuestra presencia en el mundo, sino una visión, un objetivo, un punto de llegada y salida para las fuerzas que conforman la vida. El cuerpo se encuentra siempre presente como entorno, como el espacio biológico de la acción y las circunstancias fisiológicas del deseo (1989:18).

Turner señala que en Nietzsche, la existencia corpórea no precede a los sistemas de conocimientos clasificatorios y, por consiguiente, el cuerpo es un constructo social, esta idea del cuerpo como constructo tiene implicaciones para el debate en torno al género y la sexualidad. El cuerpo como construcción puede a su vez ser desconstruido (1989:30).

Concuerdo con el autor cuando señala que tenemos cuerpos, pero que somos también, en un sentido específico, cuerpos pues nuestra corporeidad es una condición necesaria de nuestro ser (1989:32). Y al mismo tiempo es “[...] la cosa más sólida, más elusiva, ilusoria, concreta, metafórica, siempre presente y siempre distante: un sitio, un instrumento, un entorno, una singularidad y una multiplicidad” (1989:33).

En el análisis de la corporeidad de los personajes en los textos a estudiar, se encuentran diversos elementos que ayudarán en el análisis de las representaciones masculinas. Para ello se retomará la propuesta teórica de Butler, la filósofa señala que el cuerpo es:

[...] un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma. En ambos casos el cuerpo es un mero *instrumento* o *medio* con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales. Pero el «cuerpo» es en sí una construcción, como lo son los múltiples «cuerpos» que conforman el campo de los sujetos con género (2007:58).

Para la filósofa todo cuerpo en el que se pueda leer la normativa sobre los discursos de sexo y género es un cuerpo inteligible, “[...] las personas sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género” (2007:70). Para que un cuerpo sea

inteligible no basta con que se sitúe dentro del campo correcto, sino que es necesario también que repita de forma continua la normativa establecida.

Por el contrario, el cuerpo que no pueda decodificarse de acuerdo a las reglas es un cuerpo abyecto. Butler retoma a Kristeva al analizar la abyección de forma significativa en *Poderes de la perversión*. Kristeva propone que lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo, lo abyecto es radicalmente un excluido:

Lo abyecto es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto [...] (2006:11).

Para Kristeva la máxima manifestación de la abyección se produce cuando el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto: "La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser" (2006:12). Por lo tanto aquel que es abyecto es un arrojado, que se ubica, se separa, se sitúa y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, pertenecer o rechazar (2006:16).

Butler retoma de Kristeva los usos de la idea estructuralista de un tabú que establece límites para crear un sujeto diferenciado por medio de la exclusión. Lo <<abyecto>> nombra lo que ha sido expulsado del cuerpo, evacuado como excremento, literalmente convertido en <<Otro>>. Esto, señala Butler, se efectúa como una expulsión de elementos ajenos, pero de hecho lo ajeno se establece a través de la expulsión. La construcción del <<no yo>> como lo abyecto determina los límites del cuerpo que también son los primeros contornos del sujeto (2007:261).

Es imprescindible considerar cómo la materia adquiere legitimidad en el campo sociocultural para comprender de qué modo se crea la subjetividad, en este caso masculina. Para Judith Butler, el cuerpo inteligible surge por oposición a lo que representa el cuerpo abyecto, la materia en la que no se lee la normativa de

sexo y género así como el cuerpo que no cumple con dicha normativa. El cuerpo abyecto es el que sirve de anti-modelo, de prueba irrefutable de lo que se debe evitar para llegar a ser un cuerpo inteligible. Además de constituir el anti-modelo a seguir, la función del cuerpo despreciable consiste también en permitir y conservar la existencia de materias legibles (2007:261-262).

El límite del cuerpo, así como la distinción entre lo interno y externo, se produce por medio de la expulsión y la revaluación de algo que en un principio era una parte de la identidad en una otredad deshonrosa, esto refleja cómo el procedimiento de repulsión puede afianzar <<identidades>> basadas en el hecho de instaurar al <<Otro>> o a un conjunto de Otros mediante la exclusión y la dominación:

Mediante la fragmentación de los mundos <<internos>> y <<externos>> del sujeto se establece una frontera y un límite que se preservan débilmente con finalidades de reglamentación y control sociales. El límite entre lo interno y lo externo se confunde por los conductos excrementales en que lo interno efectivamente se hace externo y esta función excretoria se convierte, por así decirlo, en el modelo por el cual se efectúan otras formas de diferenciación de identidades (Butler, 2007:262)

Para Butler, cuando se entiende la identificación como incorporación o fantasía hecha realidad queda claro que la coherencia es anhelada, esperada e idealizada, y que esta idealización es efecto de una significación corporal. Cuando los actos, gestos y deseos crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como causa:

Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados- son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos (2007:266).

En efecto, los actos y los gestos, los deseos organizados y realizados, crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, ilusión preservada mediante el discurso con el propósito de regular la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva. Si la causa del deseo, el gesto y el acto puede situarse dentro del <<yo>> del

actor, entonces las regulaciones políticas y las prácticas disciplinarias que crean ese género, presuntamente coherente, en realidad desaparecen (2007:267).

La autora señala que si el cuerpo no es un <<ser>> sino un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente regulada, una práctica significativa dentro de un campo cultural en el que hay una jerarquía de géneros y heterosexualidad obligatoria, entonces se pregunta ¿qué lenguaje queda para entender esa realización corporal? A lo que afirma que los cuerpos con género son otros tantos <<estilos de la carne>>:

Estos estilos nunca se producen completamente por sí solos porque tienen una historia y esas historias determinan y restringen las opciones. Hay que tener en consideración que el género, por ejemplo, es un *estilo corporal*, un <<acto>>, por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde *performativo* indica una construcción contingente y dramática del significado) (2007:271).

Así el género no debe considerarse como una identidad estable, sino como una identidad formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*. Para la autora el efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y por ende debe entenderse como la forma en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante (2007:274).

El <<yo>> con un género constante revelará estar organizado por actos reiterados que desean acercarse al ideal de una base sustancial de identidad, pero que, en su discontinuidad eventual, manifiesta la falta de base temporal y contingente de esta base. Si los atributos de género son performativos, estos determinan la identidad que se afirma, que manifiestan o revelan. Si los actos, atributos de género y distintas formas en que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos, entonces no hay identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; no habría actos de género verdaderos, ni falsos, ni reales, ni distorsionados y la demanda de una identidad de género verdadera se revelaría como una ficción reguladora (Butler, 2007:275).

II Masculinidades

En este capítulo se realiza un estudio sobre las diferentes definiciones del concepto <<masculinidades>>, para ello se toma como referentes algunos de los autores que trabajan las masculinidades desde diferentes propuestas. En este apartado se puede observar cómo es que ha ido delimitándose el concepto de masculinidad, los acercamientos a la definición del mismo y su desarrollo al concepto de << masculinidades>> en plural, ya que denota la gran multiplicidad de este término que no se puede tomar como fijo, inamovible ni universal.

El estudio de las masculinidades se presenta en este punto de la investigación porque era necesario exponer las diferentes propuestas en la teoría de género, de tal manera que al concluir que el género surge como una construcción cultural, se determina que tanto las feminidades como las masculinidades son productos de la cultura. Así mismo en el discurso, como práctica social, sistema de signos y de relaciones, las diferentes manifestaciones de masculinidad se producen, reproducen, promueven o difieren a través de discursos que crean diversas significaciones. En el cuerpo también se crean diferentes significados y se configura como un espacio y escenario de una inscripción cultural.

La teoría de género postula y teoriza sobre las masculinidades como formas de ser varón, por ello dentro del estudio de género en tres textos literarios es pertinente estudiar las masculinidades expuestas ahí.

2.1 El conocimiento de las masculinidades y sus problemas

Hasta hace fechas recientes es que ha cobrado interés el estudio de las masculinidades y lo ha hecho arrastrando una problemática conceptual desde su surgimiento ya que debería seguir trabajándose sobre el concepto de género

refiriéndose a los hombres o a lo masculino como construcción cultural o “construcción social de la masculinidad”. Y es que al hablar de masculinidad pareciera que se difuminara el objeto de estudio, hay varias posiciones respecto de qué se entiende por masculinidad, los intentos por realizar una clasificación van desde enfoques políticos a los académicos (Minello, 2002:15)

El enfoque desde el cual se clasifican o conceptualizan las distintas producciones académicas no es único y Minello presenta una de ellas atendiendo a Clatterbaugh, en ella se destaca el aspecto sociopolítico y propone dividir las en seis partes: 1) las conservadoras, donde señala que la dominación de los varones es natural; 2) las profeministas, donde la masculinidad es una creación social y es posible la situación de cambio; 3) el movimiento de derechos de los hombres, donde los hombres también son sujetos de injusticias y deben luchar para recuperar sus derechos; 4) las del desarrollo espiritual o mitopoéticas, donde la masculinidad proviene de patrones inconscientes profundos, los arquetipos de Jung, y la posición de que las mujeres no desempeñan un papel importante en la construcción de la hombría; 5) las planteadas por los enfoques socialistas, donde la masculinidad tiene su raíces en la estructura de clases de la sociedad; 6) las de grupos específicos, aplicables a grupos étnicos o religiosos u otras minorías -se destacan a los varones homosexuales y de color- (2002: 15).

Esta clasificación nos permite observar cuan diversos son los estudios que hay sobre las masculinidades y los diferentes puntos desde los cuales los investigadores pueden hablar. Frente a esto surgen discrepancias o acuerdos ante la categoría de <<masculinidad>> y su estudio. Esta categoría sigue siendo muy poco clara, y se ciñe entre vaga, circular e inconsistente, incluso poco satisfactoria, sin embargo el estudio de las masculinidades representa un desafío intelectual y político, intelectual porque se debe construir una categoría analítica que permita proponer definiciones, conceptos, dimensiones y variables que den cuenta de ella, político porque tiene la obligación de contribuir a la lucha feminista en la construcción de una sociedad equitativa (Minello, 2002:21).

2.3 Enfoque epistemológico

La epistemología feminista estudia lo que se puede conocer y cómo o a través de qué pruebas las creencias son legitimadas como conocimiento verdadero, esto lo hace tomando la manera en que el género influye en las concepciones del conocimiento, en la persona que conoce y en las prácticas de investigar. Identifica las concepciones y prácticas de atribución, adquisición y justificación del conocimiento que sistemáticamente promueven formas de ser varones y mujeres. La epistemología feminista hace ver estas constantes y propone diversas alternativas para resolverlas y muestra cómo el género ha jugado un papel importante en las transformaciones para proponer los cambios como cognitivos y no solo como sociales (Blazquez, 2010: 22).

El feminismo ha mostrado cómo es que las grandes teorías que proclaman la universalidad son parciales y se basan en normas masculinas, en lugar de ser representaciones inclusivas de la humanidad, lo que aparenta ser universal frecuentemente sólo se basa en una pequeña porción de la población. La teoría feminista proporciona un marco de trabajo singular, toda la teoría feminista considera al género como ordenador social y como categoría significativa que interactúa con otras como clase, etnia, edad o preferencia sexual, con relaciones estructurales entre individuos, entre grupos y entre la sociedad como un todo. Al usar los lentes de género² para ver el mundo, se obtienen diversas imágenes o teorías que ponen el acento en diferentes puntos de vista, desde donde surgen las relaciones de género que oprimen y ponen en desventaja a las mujeres dentro de la organización social en que viven, hasta el punto en que hombres y mujeres pueden ser construidos social y culturalmente y pueden al mismo tiempo innovar esas construcciones, por ello se desarrollan diferentes planteamientos teóricos y estrategias que van al paso de los requerimientos culturales (Blazquez, 2010:28).

² Se hace referencia a la definición de género que se estudió en los apartados anteriores, donde se indicaba que esta categoría señala una construcción cultural basada en relaciones sociales y de poder; en el cuerpo, las subjetividades y el discurso.

El concepto central de la epistemología feminista es que la persona que conoce está situada y por lo tanto el conocimiento es situado, es decir, refleja las perspectivas particulares de la persona que genera conocimiento, mostrando cómo es que el género sitúa a las personas que conocen. La epistemología feminista señala un pluralismo y rechaza las teorías totalizadoras, así como el proyecto epistemológico tradicional de validación de las normas epistémicas desde puntos de vista universales (Blazquez, 2010: 36).

Tomando en cuenta que las críticas feministas señalan que las mujeres han sido excluidas de la producción y recepción del conocimiento, argumentando que la epistemología surge de una perspectiva masculina donde son excluidas y dañadas las mujeres, Núñez señala que se da por hecho comúnmente que los varones nunca son excluidos y dañados en lo que respecta al conocimiento siendo lo contrario. La creencia de que los varones no son excluidos argumenta que las operaciones epistemológicas son la expresión del “punto de vista de los hombres” o “male standpoint”, este concepto pretende plantear la existencia de un punto de vista, de conocimiento, o de episteme de los varones, cuya producción excluiría a las mujeres de múltiples formas (2007:49).

Núñez indica que desde esta perspectiva, las prácticas de los varones, se entienden como prácticas derivadas de su condición biológica. En la versión feminista el concepto “punto de vista del hombre” refiere a una experiencia social. Así, la socialización de humanos machos en el mundo social de “ser hombre” constituye una experiencia social particular que condiciona una visión del mundo, una posición epistémica que de múltiples maneras excluye a las mujeres del conocimiento (2007:49).

Tomando en cuenta lo anterior el autor se pregunta ¿quiénes son los varones? ¿O, si es que se debe suponer que todos los varones definidos biológicamente desarrollan “el punto de vista de los hombres”? ¿O, si es que, en su defecto, quienes no lo desarrollen, no serían “hombres”? Estas preguntas ponen en entredicho el carácter supuestamente estable y transparente de la condición ontológica que alude el término “hombres” así como la posición

epistémica que sustenta, de tal modo disputa la afirmación de que los varones no resultan dañados ni excluidos de los procesos de producción del conocimiento (2007:50).

Y es que hablar de masculinidad conlleva al riesgo de suponer la existencia de una entidad ontológica y universal o el de pretender resolver el reconocimiento de su falta de asibilidad a través de una diversificación explícita en la que toda forma de expresión quede incluida, de tal manera que la categoría <<masculino>> queda construida a través de una lista de cualidades organizadas en tipologías inconexas que dificultan su estudio teórico (Tena, 2010: 271).

Se puede exponer que desde una epistemología objetivizante que parte de una cosificación de los varones, se entiende que la regularidad de su comportamiento es o una expresión de la naturaleza de la misma cosa, o una consecuencia inevitable de su experiencia de ser varón. Una vez establecida esa naturaleza o esencia de los varones, se establece una relación de poder sobre los seres de quienes se espera un comportamiento determinado, una consecuencia es que los individuos que no presenten esa regularidad de comportamiento, se vuelven sospechosos en su naturaleza, en este caso se les obliga a que su comportamiento se adapte al comportamiento dominante o se les excluye del mismo (Núñez, 2007:51).

En cualquiera de estas acepciones que esencializan a los varones, aparecen estos como víctimas de su biología o presos de una experiencia social, incapaces de romper con el cerco epistémico de la sociedad patriarcal, imposibilitados de romper con la forma de conocer la realidad construida por relaciones de poder y saber en la que están inmersos, esta imposibilidad se traduciría en el impedimento de dejar de ser cómplices en la dominación social. Sin embargo este cerco no se sostiene cuando se atiende a las voces de muchos varones ya sean gays, bisexuales y heteroflexibles, a esas voces que dentro de la sociedad masculina son concepciones alternativas del ser varón (Núñez, 2007:52).

Núñez señala que la propuesta epistémica del “punto de vista de los hombres” no da cuenta de la diversidad de los varones, de las voces, relatos y saberes realmente existentes sobre sí mismos y su condición (2007:53).

Al estudiar en término <<masculinidad>> se parte de una imprecisión dado su carácter complejizado al igual que sus múltiples definiciones, sin embargo su estudio parte como una insinuación para prescindir de este campo de estudio o bien, como una invitación a adentrarnos en sus objetos, sustentos epistemológicos y enclaves metodológicos.

La masculinidad ha sido considerada como una herramienta de análisis útil para el abordaje de aspectos tanto materiales como simbólicos relacionados con los atributos que le definen como modelo hegemónico en relación con la vida de los varones, es decir, los estudios de masculinidad asimilados al estudio del cuerpo de los varones pero también de su significado, tomando a las estructuras y a los varones de carne y hueso, al estudio de condiciones tanto individuales como estructurales ligadas al significado de ser varón en diferentes espacios y tiempo (Minello, 2002:715).

Es cierto que la tradición feminista ha centrado su atención en la situación de la mujer en diferentes campos, sin embargo al descubrir a la mujer como sujeto social y objeto de estudio, se descubrió también al varón como tal e igualmente construido por la cultura. De tal manera que los estudios de género señalan que tanto las feminidades como las masculinidades son constructos culturales, por ende no son categorías rígidas por el contrario mantienen cualidades modificables.

Núñez señala que eso a lo que llamamos “hombre” carece de homogeneidad y transparencia de significados que supone el uso cotidiano del término; que no se puede hablar de la existencia del “punto de vista del hombre” en nuestra sociedad, pues el proceso de construcción de “los hombres” como sujetos genéricos no es homogéneo y coherente. No existe en realidad “un punto de vista de los hombres”, entendidos éstos como seres biológicos o como sujetos

genéricos; lo que existe son enunciaciones que adquieren cierta regularidad en la práctica social y que permiten hablar de un discurso dominante del “ser hombre”, un dominio simbólico de la “hombría o del “ideal de ser hombre”. Este discurso dominante, esta regularidad de enunciados con ascendencia social, implican una serie de expectativas de ser: de percepción, de pensamiento, sentimiento y acción. Se trata pues de un discurso integrado en una tecnología de poder que opera sobre los sujetos en la construcción de sus subjetividades y cuerpos (2007:64-65).

Por otro lado el autor afirma que siendo los varones sujetos genéricos, son también excluidos del conocimiento y resultan dañados de diferentes maneras:

“Los hombres” son excluidos del conocimiento en tanto sujetos genéricos en los cuerpos tradicionales de conocimiento, sobre todo cuando los comportamientos resultantes de una socialización de género se consideran producto de su “naturaleza o cuando se les trata como seres “universales”

“Los hombres” pueden ser excluidos del conocimiento, como poseedores de conocimiento, cuando se les priva de la posibilidad de conocer de otras maneras, conocer por medio de sus emociones, de sus dinámicas deseantes, de sus experiencias corporales, en la medida en que se les conmina a actuar racionalmente y a despreciar o reprimir las características simbólicamente “femeninas”.

“Los hombres” podrán ser excluidos del conocimiento en la medida en que no se conozcan a sí mismos, en tanto sujetos genéricos y no sean capaces de encontrar una relación entre sus malestares, sus “problemas sin nombre”, y su construcción genérica.

“Los hombres” podrán ser excluidos del conocimiento en la medida en que se les prive de credibilidad como seres capaces de producir conocimiento (“objetivo”) por considerárseles incapaces de “objetividad” en la medida en que son considerados simbólicamente “femeninos”: es el caso de “los hombres” con una posición heterodoxa en el campo sexual y de género. Me parece importante mencionar y discutir la existencia de una “injusticia epistémica” entre los mismos “hombres”, esto es, una legitimidad diferente con relación a la producción del conocimiento, precisamente por su particular posición en los campos sexual y de género (Núñez, 2007:66).

Parece que las reflexiones sobre la relación entre los varones y el conocimiento en el marco de la teoría de género y del planteamiento

posestructuralista permiten apreciar el vínculo íntimo, de poder, entre el ser varón y las posibilidades de conocimiento sobre el ser varón como construcción social.

De acuerdo con Minello, pensar la masculinidad como concepto en construcción significa que no conocemos bien a bien las dimensiones, variables e indicadores que lo componen, es necesario entonces mayor investigación antropológica e histórica, psicológica, sociológica mediante trabajo de campo, mayor reflexión filosófica que comprenda los aspectos materiales y simbólicos, el cuerpo y sus significados, el proceso histórico y los tiempos, las estructuras y los varones y mujeres concretos, las condicionantes individuales psicológicas, etc., en una visión multidimensional y multicausal (2002:21).

2.4 Definición de masculinidad

Connell afirma que cuando hablamos de la masculinidad estamos “construyendo al género” de una forma cultural específica. La mayoría de las definiciones de la masculinidad han supuesto un punto de partida cultural, pero han seguido distintas estrategias para caracterizar el tipo de persona que es masculina (2003:104).

Sin embargo estas definiciones son *esencialistas* y normalmente seleccionan una característica que define la esencia de lo masculino y fundamentan su explicación de las vidas de los varones en ella. La debilidad del enfoque esencialista es obvia: la selección de la esencia es demasiado arbitraria. No hay nada que obligue a diferentes esencialistas a estar de acuerdo. Las afirmaciones que suponen que existe una base esencial universal de masculinidad nos dicen más sobre el carácter distintivo de quien las afirma que sobre otra cosa (Connell, 2003:105).

Connell señala que la ciencia social *positivista* con un carácter distintivo que enfatiza la búsqueda de hechos, proporciona una definición sencilla de la masculinidad: lo que los hombres son en realidad. Esta definición es el

fundamento lógico de las escalas masculinidad/ feminidad de la psicología, cuyos elementos adquieren validez mostrando que son capaces de distinguir estadísticamente entre grupos de mujeres y varones. La definición también es la base de las discusiones etnográficas de masculinidad que describen el patrón de las vidas de los varones en una cultura dada y a eso lo llaman el patrón de la masculinidad, sin importar de qué cultura se trate (2003:105).

A la definición anterior el autor apunta tres problemas:

Uno: las descripciones, aparentemente neutrales, sobre las cuales descansan estas definiciones se ven apuntaladas por las suposiciones sobre el género. Es obvio que para comenzar a formar una escala M/F se debe tener alguna idea de qué es lo que se va a contar o listar para poder hacer los reactivos. Dos: para hacer una lista de qué es lo que hacen los hombres y las mujeres es necesario que la gente esté catalogada desde el principio en alguna de las dos categorías, “hombres” o “mujeres”. Tres: definir la masculinidad como “lo que los hombres son empíricamente” es descartar situaciones en las cuales llamamos a algunas mujeres “masculinas” y a algunos hombres “femeninos”; tampoco podríamos explicar algunas acciones a las cuales llamamos actitudes “masculinas” o “femeninas”, sin importar quien las ejecute (2003:106).

Connell señala que en lugar de intentar definir a la masculinidad como un objeto, necesitamos centrarnos en los procesos y las relaciones a través de los cuales los varones y las mujeres viven vidas ligadas al género. La *masculinidad*, hasta el punto de vista en que el término puede definirse, es un lugar en las relaciones de género, en las prácticas a través de las cuales los varones y las mujeres ocupan ese espacio en el género y en los efectos de dichas prácticas en la experiencia corporal, la personalidad y la cultura (2003:109).

Amuchástegui señala que en el mundo académico anglosajón crece un tipo de literatura que muestra la variabilidad cultural e histórica de la masculinidad como resultado de lo que Connell llama *periodo etnográfico* de los estudios sobre masculinidad. Una de las consecuencias de este proceso ha sido la pluralización del término “masculinidades” con la intención de dar cuenta de tal diversidad, sin embargo el concepto de masculinidad no ha sido desestabilizado, de modo que

con frecuencia se le utiliza para designar una *cosa-en-sí-misma*, cuyo contenido sería más o menos homogéneo y aplicable en diferentes contextos (2007: 15).

La autora dice que el uso del término *masculinidad* es errático y diverso, lo cual tiene consecuencias diversas en la investigación y la producción teórica donde surgen preguntas como ¿existen tantas masculinidades como varones hay? O ¿sólo hay un cierto número de masculinidades que reflejan la existencia de grupos compactos y tipos homogéneos de varones? Esto hace difícil pensar en las masculinidades como procesos sociales colectivos y subjetivos, más que como atributos psicológicos adosados a los cuerpos masculinos (2007:16).

Amuchástegui señala que en diferentes foros y debates es frecuente que se hable de *masculinidad* y de *varones* indistintamente como si se trataran de la misma cosa, sin embargo la discusión teórica y empírica ha evidenciado la necesidad de cuestionar esta equivalencia y preguntarnos si cuando hablamos de varones realmente estamos hablando de masculinidad o viceversa (2007:16).

Si género es la construcción histórica de una diferencia sexual entonces la masculinidad forma parte de esta distinción:

Masculinidad no es sinónimo de hombres sino de proceso social, estructura, cultura y subjetividad. No se trata de la *expresión* más o menos espontánea de los cuerpos masculinos sino de cómo tales cuerpos encarnan prácticas de género presentes en el tejido social. No son tampoco ideas que flotan en el aire y que fácilmente se descartan, sino esquemas que organizan el acceso a recursos, segregan los espacios sociales y definen ámbitos de poder (Connell, 2003). Se trata de la historia que constituye posibilidades de sujetos, margina deseos y define identidades no inherentes a los cuerpos masculinos (Amuchástegui, 2007:16).

Aunque la masculinidad como construcción social implique el ejercicio del poder, ello no significa que todo varón individual, sea poderoso y tenga el poder. No es solamente necesario reflexionar sobre lo que llamamos “masculinidad”, sino precisar también qué concepción de poder subyace a estos esfuerzos, de modo que se cuestione la supuesta equivalencia entre los varones y la violencia, y entre las mujeres y su condición de víctima (Amuchástegui, 2007: 17).

Es importante subrayar que los varones también son excluidos y dañados dentro del mismo sistema patriarcal. En Sáenz encontramos que dentro de lo que se denomina <<cautiverios>>, que son manifestaciones de poder para autenticar al grupo en dominio, no solo se encuentran las mujeres sino los hombres también, en el cumplimiento del rol el varón se debe a un “deber ser”: “[...] los cautiverios son formas prácticas de vivir, las formas simbólicas del sistema que legitima la unidad ontológica llamada racionalidad patriarcal” (2011:68-69).

Los varones de igual manera son socializados en las ideas de género y sexuales dominantes. A partir de los estudios de género, y sobre masculinidades, se empieza a tomar a los varones como sujetos genéricos, se hace conciencia de las prácticas de dominación masculina dentro de diversos campos académicos como de la vida cotidiana y se cuestiona de igual manera la relación entre el concepto esencialista de “hombre” con la realidad de “los hombres”, de esta manera se advierten las inestabilidades y fracturas del término.

En la revisión de los estudios sobre la masculinidad se puede observar que definir a las masculinidades es casi imposible ya que es un lugar en las relaciones de género, donde que no existe una sola característica que indique que el término “hombre” sea universal y aplicable a todos los varones, sino que existe una pluralidad de ser varones y que en esta pluralidad surgen diversas subjetividades, éstas se construyen el ámbito social y cultural y es en estas esferas donde se puede esperar un cambio de paradigma en cuanto al modo ser varón tradicional para concientizar que cada individuo es diferente, ya sea por raza, clase, educación, situación geográfica etc. El enfoque que se sigue está basado en que si el género es una construcción social, un conjunto de relaciones sociales y de poder, que se construye mediante actos simbólicos, lenguaje, cuerpo, entonces las masculinidades forman parte de esas construcciones y relaciones, son parte de un proceso social, de estructura, cultura y subjetividad.

Ahora bien, en las relaciones sociales y la construcción de las masculinidades están presentes los actos discursivos, pues en el lenguaje se producen, reproducen, critican y proponen formas de ser. En el lenguaje se

producen significaciones y en la enunciación se ejerce poder, es en el lenguaje donde se crean universos simbólicos, en ellos se reafirman o contradicen las formas de ser varones, es por eso que en la medida en que las masculinidades son construcciones culturales, se construyen también en el discurso, en las formas de enunciación. Estas formas de enunciación que producen y reproducen formas genéricas de ser y actuar se pueden observar en diversos productos culturales, para esta investigación se estudian las representaciones masculinas tres textos narrativos, desde la perspectiva de la teoría de género.

III Las representaciones masculinas en las novelas *Dama de corazones*, *Margarita de niebla* y *Novela como nube*.

Este tercer apartado se realiza el análisis de las representaciones masculinas en los textos *Margarita de niebla*, *Dama de corazones* y *Novela como nube*. Como una introducción al análisis se presenta un apartado donde se sitúa de manera breve las novelas, sus autores y el contexto en el que son publicadas, para entender mayormente el porqué de las estructuras en las que han sido escritas así como las formas o construcciones que se presentan de las masculinidades en las obras.

Posteriormente se presentan las tramas de los textos para comprender las diversas experiencias que definen a los personajes. Consecutivamente se continúa con la aplicación de las herramientas teóricas en los textos para el análisis de las representaciones masculinas, para ello se elabora un capítulo donde se exponen brevemente cómo es que son contruidos los cuerpos femeninos, este apartado proporciona información valiosa de cómo es que los sujetos masculinos perciben la feminidad, estas percepciones denotan en gran medida sus ideas, gustos, juicios y acciones que determinan sus subjetividades.

El análisis de los cuerpos femeninos desemboca en el estudio de las construcciones masculinas en los textos y este apartado se realiza analizando particularmente a los tres personajes centrales masculinos de las novelas, Carlos, Julio y Ernesto.

3.1 Contexto: Los *Contemporáneos*

Al derrumbarse el “antiguo régimen” del gobierno de Porfirio Díaz con el inicio del movimiento revolucionario en noviembre de 1910 y la administración de Francisco I. Madero en 1911, suceden una serie de modificaciones al sistema político

nacional, sin embargo estas modificaciones que brotan con el “nuevo régimen” no son radicales, e incluso con la promulgación de la Constitución mexicana de 1917 –fecha en la que algunas fuentes sitúan el fin del movimiento armado - “[...] el país continuó con la forma de gobierno republicana, representativa, popular y federal” (Medina, 2004:351).

Al desaparecer el sistema político anterior a la revolución, el nuevo gobierno trae consigo una dispersión del poder, es decir, se fracturan lealtades viejas que en busca de los intereses personales constituyen movimientos internos, facciones reaccionarias que establecen dominios locales, y por otro lado se producen nuevas lealtades políticas a lo largo del territorio, “[...] su rasgo distintivo al principio fue el regionalismo, así como una incipiente articulación de la periferia al centro. Hay fragmentación política pero ésta se acompaña de nuevas articulaciones de intereses y de grupos” (Medina, 2004:354).

El triunfo de la Revolución mexicana permite el acceso al poder de una nueva clase política emergente, había nuevos actores políticos obreros y campesinos, sin embargo subsisten los antiguos actores ligados a formas tradicionales, particularmente en los pueblos y comunidades, la lucha entre gobernantes y la iglesia por el poder sobre la sociedad, impiden que el sistema político se concrete, al llegar Cárdenas con la implementación de “políticas sociales” se consolida el régimen (Medina, 2004:360).

Con la permanencia del pensamiento positivista en el porfiriato, se instauraron las ideas del progreso, el desarrollo y el crecimiento, estas ideas continuaron vigentes por varios años aún después de la Revolución, Toscano las concibe como “la divisa de la vida cultural” del México contemporáneo e indica que el progreso y el desarrollo formaron un tercer concepto que da cohesión a la vida socio-cultural de la época, la Unidad Nacional:

[...] la unidad nacional es un efecto ideológico, político y jurídico, es un a priori que se impone sin necesariamente sustentarse en un consenso de las partes. En ella y a través suyo se “reconcilian” los antagonismos y las diferencias. Aun los que han permanecido marginados, olvidados,

explotados durante la historia de México, los indígenas, pasan a formar parte de aquella como por arte de magia (Toscano, 2002:55).

Bonfil Batalla señala que la definición de una nueva nación mexicana se concibe como culturalmente homogénea, pues “[...] el espíritu (europeo) de la época domina la convicción de que un estado es la expresión de un pueblo que tiene la misma cultura y la misma lengua como producto de una historia común” (1989:103), desde esta idea los gremios privilegiados que disputaban el poder, mantenían la intención de consolidar a la Nación, concebida como la incorporación de las mayorías al modelo cultural adoptado como proyecto nacional, un modelo que planteaba justicia e igualdad de derechos, con intenciones encaminadas a la conformación de una nación “moderna” de acuerdo a principios de la civilización occidental (1989:104)

Uno de los factores importantes en este proceso de modernización es el desarrollo industrial que depara en una dependencia tecnológica, económica y de competencia mercantil, lo que genera un crecimiento en las ciudades, endeudamiento y rezago tecnológico por la falta de equipos y maquinaria industrial (Bonfil, 1989:177).

Al crecer las ciudades sin una planeación se conforman espacios con una escasa calidad de vida, es decir, en cuanto a la economía se constituyen colonias de alta marginación, con falta de transporte y de servicios públicos, escasas fuentes laborales que desencadenan la delincuencia, mientras, en contraparte se encuentran zonas exclusivas, donde habitan las clases altas con una vida económica estable y elevada, se difunden los centros nocturnos, los restaurantes costosos, el comercio de lujo y “[...] el snobismo que va desde “el tercer imperio mexicano” sostenido durante años por un exquisito grupo de ricachones nostálgicos de nobleza [...]” (Bonfil, 1989:178).

Bonfil señala que muchos individuos participan en el desarrollo de las urbes pero no todos pertenecen al mundo urbano, la gente que abandona el campo no lo deja atrás del todo pues lleva consigo sus modos de coexistencia y los reproduce en un nuevo espacio, esta gente vive en espacios urbanos pero no pertenecen a

él, los que pertenecen o quieren pertenecer provienen en mayor medida de la clase media “[...] encandilada, desarraigada y con tanta frecuencia lejana cada día más de alcanzar su meta y realizar sus sueños” (1989:179). Es una clase que tomo impulso con el nuevo sistema político-económico de la Revolución y su crecimiento da un nuevo rostro a la configuración de la nueva nación:

Es la prueba palpable de que la Revolución está alcanzando sus objetivos: tiene una escolaridad más alta que la mayoría de los mexicanos, goza de prestaciones sociales, habita departamentos o pequeñas casas solas, consume hasta donde le alcanza el presupuesto, tiene las ambiciones y los conformismos que son congruentes con el sistema y el modelo imperantes. No abriga propósito que ascender o, al menos, conservar la posición que ocupa (1989:179).

Uno de los acontecimientos que cambian la perspectiva cultural del porfiriato es la aparición del *Ateneo de la Juventud* en 1909 y la inauguración de la Universidad Nacional de México en 1910. Por medio de estos sucesos se da la apertura de posibilidades para la cultura nacional dado que los pensadores ateneístas no se apoyan en las bases ideológicas del régimen porfiriano. Toscano señala que el objetivo principal del *Ateneo* era “[...] superar el estado de desmoralización espiritual en que se debatía el país, la afirmación de las potencialidades humanas y socio-culturales que el positivismo porfirista había escamoteado o negado” (2002:57).

Los ateneístas se enfocaron en la lectura de la literatura universal y retomaron a Schopenhauer y Nietzsche para embestir al positivismo, las figuras más representativas de este grupo fueron: Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Alfonso Reyes y José Vasconcelos (Medina, 2002:57).

Al aparecer el *Ateneo de la Juventud* la perspectiva de la filosofía mexicana cambia, dado que la práctica de la “filosofía oficial” era sistemática y definitiva, permitiendo la crisis moral, intelectual y cultural de la época. La llegada de los *Ateneístas* cambia el paisaje intelectual del país sin embargo esta serie de cambios no representan un triunfo para la cultura nacional en términos generales y colectivos, dado que existía un gran distanciamiento entre las propuestas de los *ateneístas* y las propuestas e ideas que mantenían los sectores revolucionarios

populares. Esto no quiere decir que en ese entonces las ideas del grupo no se necesitaran y que no llegaran a ser fundamentales para la nueva definición de la filosofía y la cultura mexicanas (Toscano, 2002:57), una visión que llegará al paso del tiempo:

La importancia de los ateneístas, para ser más específicos, de Caso y Vasconcelos como sus figuras más influyentes (aunque por su misma personalidad siempre conservaron su autonomía intelectual frente al grupo) en la vida cultural mexicana, durante la primera mitad del siglo XX, fue que mostraron o se atrevieron a pensar en la posibilidad, al menos la posibilidad, de que el país enlazara su vida particular a la realidad cultural universal, de que por primera vez en su historia buscara escapar creativa y críticamente de su aislamiento y se proyectara, mediante su pensamiento teórico y estético, a aquella vida (Toscano, 2002:58).

Los jóvenes del *Ateneo de la Juventud* se dispersaron ante los sucesos de la guerra civil, algunos rehuyeron a la participación en el conflicto y se refugiaron en una suerte de exilio interior, cuando no emigraron. Otros como Vasconcelos y Martín Luis Guzmán representan la inmersión en el conflicto (Ródenas, 2004: XIV).

Posteriormente en 1916, el grupo de los *Siete Sabios* personificó el renacimiento del espíritu del *Ateneo de México* –nombre que se le dio después al conocido *Ateneo de la Juventud*- por algunos de sus alumnos más prestigiados. Su meta era propagar la cultura entre los estudiantes de la Universidad de México, específicamente la cultura sociológica (Sheridan, 1993:50).

José Vasconcelos, cercano en un tiempo a Pancho Villa y rector de la Universidad Nacional de México en 1920, se acerca al presidente Álvaro Obregón que lo nombra Secretario de Educación Pública en 1921.

Vasconcelos construye su programa sobre una idea: la entraña de una revolución verdadera es el humanismo, y eso lo conduce a exaltar la utopía de la patria nueva, mezcla de los impulsos de “lo íntimo” (Ramón López Velarde) y lo público (Diego Rivera). El proyecto es y quiere ser renacentista: se recupera y difunde la cultura clásica, se subraya la concepción apostólica o misionera de la enseñanza, se enlazan la lectura y los clásicos occidentales, se efectúa un primer

inventario de los bienes artísticos del pueblo, se cree en la unidad iberoamericana. No importa que los gobernantes sean antiintelectuales, “[...] la educación nos hará libres (Monsiváis, 2010:27).

En este contexto donde la nación se encuentra en construcción con un nuevo régimen, con nuevos líderes y bríos, en medio de la disputa entre el predominio de la tradición nacional del elemento indígena o del elemento hispano, donde desde el ámbito gubernamental se favoreció una versión de la historia nacional con raíz indigenista que hizo que los defensores del arte y la literatura modernos acorde con propuestas innovadoras que tenían lugar en Europa fueran tildados de antinacionalistas, surge entonces el llamado <<grupo sin grupo>> mejor conocidos como *Contemporáneos*.

Este grupo se conforma en dos etapas, la primera en 1916 la conforma Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, compañeros de estudios, a los que pronto se les unieron Carlos Pellicer y Enrique González Rojo. Este conjunto pese a estar formado por estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria se contagió del entusiasmo de los antiguos alumnos del ateneo conocidos como <<Siete Sabios>>. Es en 1917 que llegan a la ciudad capital José Gorostiza y Salvador Novo, transcurrido un año, Novo conoce a Xavier Villaurrutia en la preparatoria. En 1920 Bodet es nombrado como secretario general de la Escuela Nacional Preparatoria, al poco tiempo conoció a Villaurrutia y lo invitó a sumarse al cenáculo de jóvenes literatos que se congregaban en el distinguido café Selecty, donde se planificaba la salida de la revista *La Falange*. Villaurrutia convenció a Novo para que acudiera a la tertulia y se implicara en el proyecto hemerográfico que al final unió a los jóvenes. Es en 1923 que Villaurrutia conoce a Jorge Cuesta y Gilberto Owen y los pone en contacto con sus amigos Novo y Torres Bodet (Ródenas, 2004: XVII-XXIII).

Los Contemporáneos deben su nombre por la revista homónima que se publicó de 1928 a 1931. Este grupo no formó una promoción homogénea, ni una generación histórica, eran un conjunto de poetas y escritores jóvenes que compartían el sentido crítico del oficio literario. El trato con el régimen de la

Revolución se da a través de la institución del mecenazgo que dispensan algunos ministros cultivados o creen serlo. Monsiváis señala tres mecenazgos reconocibles: “ 1) el patrocinio de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública (1921-24); 2) el patrocinio del doctor Gastelum en la Secretaría de Salubridad (1924-28), y 3) el patrocinio de Genaro Estrada, subsecretario de Relaciones Exteriores” (2010:30).

El México de los jóvenes había llegado junto con la mitología del valor y el heroísmo encarnados en el joven. Ocupaban puestos públicos de importancia a edades cortas gracias a la falta de renovación en los cuadros académicos en las postrimerías del porfirismo y durante la Revolución (Sheridan, 1993:123).

Los jóvenes traducían, escribían, redactaban los periódicos, armaban congresos, ingresaban a los cuadros del poder político y bancario y ocupaban las cátedras bajo el impulso del entusiasmo vasconcelista. Estos trabajos permitían una extraordinaria capacidad de movimiento, viajes y dispensas; permitían eficaces establecimientos de contactos con artistas, escritores y editores; fincaban influencias provechosas con las instituciones de educación superior y les permitía ganar buen dinero (Sheridan, 1993:123-126).

El grupo de *Contemporáneos* se caracterizó por ocupar un espacio entre México y Occidente, entre la unificación nacional y la asimilación de la modernidad representada por Europa y Estado Unidos: “Soñaron con la universalización de México y condenaron el emboscamiento de unas circunstancias histórico-sociales que amenazaban con perpetuar el aislamiento mexicano” (Ródenas, 2004: IX).

El rigor, el refinamiento cosmopolita y las tendencias al intelectualismo eran algunas de las características de este grupo, mismas que los hacían anómalos en un medio cultural desballestado tras la guerra civil. La mayoría de ellos trabajaron como funcionarios del nuevo estado a las órdenes de algunos ateneístas como José Vasconcelos o Pedro Enríquez Ureña sin embargo no compartieron con el tipo de arte promovido por ese Estado y ejemplificado por los muros de Rivera o Siqueiros (Ródenas, 2004: IX).

Contemporáneos fue un extraño grupo en medio de la turbulencia de los años veinte y primeros de los treinta que por mucho tiempo quedó encerrada en aquel tiempo de entreguerras y olvidados en los nombres ilustres de la historia literaria de México. La obra principal de estos autores es poética y ensayística, sin embargo su incursión casi concertada en el campo de la narrativa es peculiar. Entre 1924 y 1931, haciendo énfasis en 1928 desarrollaron una indagación de lo que se llamó “<<nueva novela>>” y que se tomaron como breves ejercicios narrativos de elevada densidad poética que se publicaban en *Revista de Occidente* (Ródenas, 2004: XI).

En este estado más o menos perfecto de cosas apareció un primer postulado antagónico que habría de convertirse a lo largo de los años en una constante incomodidad, así como un reto a su monopolio: el estridentismo. Nacido en 1921 con la aparición del primer número de *Actual*, hoja volante de Maples Arce que incluía casi todos los nombres fuertes del vanguardismo europeo y que tenía como principal objetivo difundir entre la juventud mexicana las novísimas ideas y los nombres de los escritores universales vinculados al movimiento de vanguardia al que México había permanecido indiferente (Sheridan, 1993:126):

Actual, caricatura espléndida de un vanguardismo improbable a la mexicana, proponía un estética totalmente encontrada con la que sancionaba nuestra tradición reciente y un rompimiento radical con formas, temas y actitudes infectadas aún por el modernismo: proponía al mundo urbano “moderno” como sustituto del jardín interior, el tranvía como sucedáneo de la flor, la sintaxis escabrosa y tumultuaria de la agitación urbana contra el metro adocenado y musical de la herencia gonzalesmartinista (Sheridan, 1993:127).

Por otro lado se encuentra un arte dirigido por la política nacionalista del Gobierno, marcado por el folklore y el testimonio reivindicativo de las costumbres de la vida campesina. Junto al muralismo³ se auspició una novela de la

³ “Aunque la iniciativa de los artistas mexicanos por pintar sobre los muros de edificios públicos surgió desde 1910, el movimiento muralista arrancó en la década de 1920, legitimándose con la Revolución mexicana. El muralismo mexicano tuvo su periodo de producción más prolífico en el periodo comprendido entre 1921 a 1954. A pesar de ser un movimiento plástico con diferentes etapas, mantuvo como constante el interés de los artistas por plasmar la visión social que cada uno de ellos tenía sobre la identidad nacional. La primera fase del muralismo en México se enmarca durante la presidencia del general Álvaro Obregón. Con la llegada de José Vasconcelos a la

Revolución que cumplía con las características de la cultura nacional y que era la corriente principal de las letras mexicanas (Ródenas, 2004: XI).

Una de las obras más representativas de este periodo es la novela de Azuela, *Los de abajo*, publicada en 1915, escrita con las vivencias del autor como médico de las tropas villistas. En su primera aparición fue desapercibida, posteriormente sus capítulos aparecieron por entregas en 1916 en un diario editado por emigrados mexicanos, fue redescubierta en 20 de noviembre de 1924 dentro de una polémica desatada por el artículo “<<La influencia de la Revolución en nuestra literatura>>” firmado por Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vega bajo el seudónimo grupal de José Corral Rigán. En ese artículo se aseveraba que la Revolución había dado un gran pintor, Diego Rivera, un gran poeta, Maples Arce y un <<futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escribía la novela de la Revolución>>. Posteriormente *Los de abajo* fue reeditada como folletón en 1925, dos años después por iniciativa del pintor Gabriel García Maroto fue publicada en la editorial española Biblos en edición de lujo, y tras esto recibió excelentes críticas y traducciones al inglés y francés (Ródenas, 2004:XV).

La mayoría de los escritores que inclinan sus obras en la dirección de la épica revolucionaria lo hacen un poco tarde en relación con los acontecimientos.

Secretaría de Educación Pública, se impulsó un nuevo proyecto cultural y educativo. Al término de la lucha revolucionaria la iniciativa pudo llegar a buen puerto y abrir uno de los capítulos más importantes en la historia de la cultura mexicana, cuando Roberto Montenegro realizó el mural El árbol de la vida, en el ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, hoy Museo de la Luz. En esta primera etapa, se abordaron temas relacionados a la naturaleza, la ciencia y la metafísica. En la segunda fase del movimiento, identificada entre 1934 y 1940, como consecuencia del contexto político nacional, el muralismo entró en una etapa de reflexión. Los artistas sostuvieron intensas discusiones sobre los caminos que en ese momento debería tomar el muralismo; fue así que se fundó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Taller de la Gráfica Popular, ambos con la intención de mantener en el movimiento muralista, un arte comprometido con las masas obreras y campesinas”. “El muralismo, escribió Carlos Monsiváis, ayudó a configurar la imagen de un país unificado y a difundir los ideales del México postrevolucionario. Los muralistas pintaron en las paredes de recintos emblemáticos como la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso), la Secretaría de Educación Pública y el Palacio Nacional”. Algunas de las figuras sobresalientes de esta etapa del muralismo son, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jorge González Camarena, Manuel Rodríguez Lozano y Roberto Montenegro. (Consulta en la World wide web en <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/assets/descargables/muralistas.pdf>. Realizada el 4/06/15).

Forman un grupo singular en el que destacan Rafael F. Muñoz, Mauricio Magdaleno, Francisco L. Urquiza, Gregorio López y Fuentes y José Rubén Romero, sus primeras novelas con tema revolucionario datan de los años treinta (Ródenas, 2004: XV).

A finales de 1925 y comienzos de 1926 se suscita una de las polémicas en que se vio envuelto el grupo ocasionada por el artículo “<<El afeminamiento de la literatura mexicana>>” de Jiménez Rueda y que formó parte de la serie de artículos que desembocaron en la reivindicación de *Los de debajo de Azuela*. Uno de los puntos en esa serie de discusiones era la imputación de afeminamiento dirigida a los jóvenes escritores, en especial a los que tenían obra editada como eran Torres Bodet, Villaurrutia, Gorostiza y Novo (Ródenas, 2004: XXV).

Rueda señalaba “[...] ya no somos gallardos, altivos, toscos” porque “[...] ahora suele encontrarse el éxito [literario], más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” (Ródenas, 2004: XXV). La literatura producida por los jóvenes *Contemporáneos* era descalificada como afeminada, esto implicaba una oposición entre dos sistemas de valores, por un lado los valores reprobables de lo extranjerizante, evasivo, apolítico, blando, difuso y femenino y por otro los valores de lo nacional, patriótico, político, comprometido, duro, concreto y viril. Este segundo sistema era el único aceptable, pues significaba un compromiso con la mexicanidad y con la Revolución, con lo gallardo, bronco, sólido y masculino. Esta dicotomía se dispone también en el campo literario donde la narración realista, con base en testimonios vívidos era la opción viril y legítima frente a cualquier otra fórmula que significaba una desviación, una forma de arte degenerado, sin embargo los jóvenes del grupo entendieron la creación literaria como una actividad rigurosa y libre de espíritu que no podía someterse a las consignas de la acción política ni achatarse para encajar en un sistema ideológico o moral (Ródenas, 2004:XXV).

Los *Contemporáneos* a pesar de gozar de la burocracia gubernamental que les ofrece trabajo y ascenso, son marginales respecto al gusto literario dominante

y los estilos de vida. Tildados de afeminados, aunque sólo algunos de ellos son homosexuales, son difamados. La parte por el todo.

La heterodoxia sexual, elección límite en una sociedad represiva, estigmatiza también a los que ven con tolerancia, y al hacerlo, queriéndolo o no, resisten a las presiones de la uniformidad, impulsan prácticas estéticas y, en pos del buen gusto moral, si se deslindan lo hacen en lenguaje cifrado y muy respetuoso (Monsiváis, 2010:73).

La persecución se acrecentó engalanada de lealtad a la tradición. El *movimiento estridentista* se jactó de un movimiento “amurallado de masculinidad”. Los roces entre *Contemporáneos* y *Estridentistas* se salen de control e inician los insultos, Maples Arce decidió una estrategia para rebajar al grupo cuando era notable que *Contemporáneos* había prevalecido más en revistas y libros. Cuando el estridentismo ya se había disipado, atacaron a partir del comportamiento sexual de sus antagonistas. Entre 1927 y 1940 hacen un despliegue de machismo dirigido a denigrar a los *Contemporáneos* por homosexuales, así toman partido otros enemigos del grupo para quienes una poesía no viril resultaba dañina para el país. Maples Arce siendo diputado en 1934 llega a pedir desde la Cámara, acción legal contra “[...] la comedia de los maricones y el cinismo de los pederastas que se amparan bajo la naciente publicidad de Proust y Gide” (Sheridan, 1993:132).

Si bien el movimiento revolucionario crea los espacios de desarrollo de una sensibilidad distinta, también acercó a los individuos, a los hombres que participaron en él a jactarse de un machismo rampante. Los climas de guerra demandan valentía, suprimen el respeto a los derechos humanos y, como señala Monsiváis, mantienen una tesis: un maricón ofende a la hombría, a México, a la Revolución (Monsiváis, 2010:41).

Si la Revolución no admite la traición a la “especie”, sí fomenta los espacios donde se alojan lo insólito y lo antes inconcebible. En la capital ya no porfirista ni sujeta del todo a la moral y las buenas costumbres, hay mujeres libres no calificables de prostitutas y homosexuales que circulan sin el temor de ser asesinados o ultrajados. En la Ciudad de México, después de la Revolución, se rompen tabúes mentales, se deshacen prejuicios y se descomponen en poco

tiempo las convicciones que parecían eternas. Por eso y aún si la disidencia sexual es reprimida cruelmente, ya la ciudad permite la mínima visibilidad, que es enorme en comparación, del ghetto homosexual (Monsiváis, 2010:41).

De entre los “afeminados”, Novo es el integrante más llamativo del grupo: “Para la sociedad, Novo y sus amigos resultan monstruosos, flores de escándalo, narcisistas que se frustran al mirarse en el estanque de la sociedad ultrajada, parásitos que amenazan la integridad nacionalista, justo cuando el país adquiere nueva conciencia de sí (Monsiváis, 2010:47)”.

Contemporáneos son más que un grupo y más que “un paisaje de época”, ellos son en México “[...] una actitud ante el arte y a cultura, normada por el rigor, la crítica, la creación en contrapunto de la “realidad nacional”, la oposición al chovinismo, la voluntad de poner al día una literatura, la integración simultánea al orden y la marginalidad [...]” (Monsiváis, 2010:57).

Los jóvenes que integraron el grupo de *Contemporáneos* mantenían un carácter sumamente intelectual. Hay aspectos positivos y negativos en estas figuras intelectuales, algunas de las características positivas es que realizan una serie de funciones que pueden sintetizarse así: reproducen, preservan, sistematizan, distribuyen y aplican el sistema cultural de la nación. Dentro de estas representaciones destacan los científicos, los que crean tecnologías, así como filósofos, artistas e intérpretes de la religión. Entre las funciones del intelectual están las de operar como puente o comunicador que se coloca entre el conocimiento y el poder, a fin de contribuir que este conduzca al conjunto social dentro de una cierta racionalidad. La lógica que proporcionan los intelectuales entraña la formulación de principios, la elaboración de programas y estrategias de conducción política. La racionalidad no la proporcionan los intelectuales sólo a través de programas políticos, sino también aportando sus perspectivas,

explicaciones y justificaciones para lograr el sostenimiento de la legitimidad del poder⁴.

Sin embargo las figuras intelectuales que critican, atacan o cuestionan dicha legitimidad no son vistas con agrado, por lo cual se les considera opositoras. Al analizar diferentes circunstancias y proponer cambios y nuevas perspectivas, en la asimilación de doctrinas y desarrollos culturales que provienen de otras latitudes; al oponerse a los intereses establecidos o simplemente no mostrarse obedientes a la autoridad o la no aceptación del poder por un acto racional que se ajusta a sus valores, encarnan al individuo opositor y por lo tanto se convierte en un sujeto indeseado para los intereses del grupo juramentado⁵.

Los *Contemporáneos* al ser señalados como afeminados y afrancesados encarnan figuras intelectuales que se separan del discurso dominante por ello, a partir de 1932, el establecimiento cultural del Gobierno nacionalista revolucionario se ocupó de borrar la huella de *Contemporáneos*. Ródenas señala lo siguiente:

A tres meses después del último número de la revista Gorostiza sancionaba el fin del grupo en el diario *El Universal Ilustrado* cuando contestaba a una encuesta de Alejandro Núñez Alonso en la que se preguntaba “<< ¿está en crisis la generación de vanguardia?>>”. Gorostiza se retractaba de lo que habían logrado siendo un grupo, este hecho desató una polémica entre varios de los *Contemporáneos*. Esta discusión fue el último acto de un drama de desgaste en el que el lúcido cosmopolitismo intelectual de un grupo de escritores nada podía hacer en contra de un sistema político que imponía sus reglas nacionalistas en todos los órdenes incluidos el del arte y la literatura. La derrota y dispersión final del <<grupo sin grupo>> no fue, con todo, rápida ni tampoco asumida con facilidad por todos, pero si fue irreversible (Ródenas, 2004: XXXIII).

⁴ Revisar: Paoli, Bolio Francisco José. *La oposición y los intelectuales en México*. Consulta en la World wide web en <http://www.biblio.juridicas.unam.mx/libros/5/2117/11.pdf> el 5/05/15.

⁵ Amorós retoma los análisis de J. P Sartre en la *Crítica de la Razón Dialéctica* donde el grupo juramentado es “ [...] todo grupo que se constituye mediante el compromiso recíproco de la palabra dada al otro y tomada del otro ante un testigo que es a su vez miembro de otra relación de reciprocidad de la misma índole –en este sentido es paradigmático el <<juramento cívico>> de la Revolución francesa, y su expresión pictórica en el cuadro de David *El juramento de los Horacios*-, genera el mito legitimador del <<nuevo nacimiento>>” (Amorós, 1961:97).

3.1.1 El diálogo entre la novela de la revolución y la novela de *Contemporáneos*

Como se puede observar, en las diversas manifestaciones culturales propiciadas por el nuevo Estado-Nación se promueven la imagen del caudillo, los temas rurales, nacionalistas y costumbristas, se exponían tesis sobre cultura popular y una forma de arte comprometido con los problemas sociales y políticos del momento, por lo que las obras artísticas debían ser públicas, didácticas y propagandísticas.⁶

Se han señalado anteriormente algunos aspectos donde se enfatiza el aspecto crítico de los *Contemporáneos*. Estas diatribas surgen ante diversas inquietudes por parte de los escritores. Algunos de estas referencias críticas surgen ante la propaganda del arte en la posrevolución mismo que centra sus expresiones particularmente en el muralismo que funge como pintura del Estado pero al mismo tiempo mantiene un mensaje subversivo; por otro lado la narrativa de la Revolución mexicana, con su galería de personajes gloriosos, su prosa sumamente descriptiva, sus reflexiones sobre la tragedia de los idealistas y su manual de buenos y malos modales revolucionarios. La música popular, el corrido principalmente, donde se cuentan las historias y pasiones de los caudillos, subraya la dimensión heroica de los acontecimientos y por otro lado la música sinfónica de Silvestre Revueltas (Monsiváis, 2003:17).

La propuesta de *Contemporáneos*, en oposición al arte revolucionario, exclama una renovación estética y es sus obras donde pretenden cristalizar una versión más estructurada de la modernidad literaria en México. Esta iniciativa surge también como una necesidad de integrarse en la cultura mundial y la pasión por lo nuevo en poesía, artes plásticas, música, cine:

⁶ Revisar: Domínguez, Chávez Humberto (2012). *Las Artes Plásticas en el México Posrevolucionario 1920 a 1940*, en la World wide web en: http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIIICultura_Vida/Artes1920.pdf. Consultado el 01/05/15.

Ser moderno: ya no escribir con ardimiento pedagógico o patriótico, y no situar a la literatura de cara a la nación y su dolorosa historia, sino en la relación íntima con el hipócrita lector, hermano y semejante. Según los muralistas, la revolución ocupa el ámbito de la modernidad; según los Contemporáneos, *lo de hoy* es pintar y escribir para los aproximadamente iguales, que ya vendrá el público correspondiente [...]" (Monsiváis, 2010:59).

De ahí que pretendan y proclamen una nueva estética en sus textos, su ideario lo resume esta frase de Auden citada por Monsiváis: "El arte surge de nuestro deseo de alcanzar a la vez la belleza y la verdad que –tal es nuestra certeza- nunca son idénticas" (Monsiváis, 2003:55).

Sin embargo esta postura no los exime de ser criticados y enjuiciados de tal forma que llegan a ser marginados. En ellos la supuesta oposición al grupo juramentado ya sea en el campo cultural o moral los margina. De acuerdo con Monsiváis su imagen provista de los anillos, los bisoños, los trajes, la pose, "[...] la autopromoción de la elegancia que aturde a sastres y codificadores del lenguaje no verbal" (Monsiváis, 2010:94), juegan un papel determinante para que sean señalados. Es la imagen del dandi de alta sociedad que al pasear por cafés, teatros, restaurantes, acatan y promueven las reglas del juego del ideal burgués donde el estilo es superior al contenido.

Esta pose que encarnan algunos integrantes del grupo donde se visten elegantemente y acuden al café de moda a debatir sobre diversos temas⁷, es un ejercicio adoptado como acto performático. El traje y la asistencia al café caracterizarían la imagen del grupo aunado a sus inclinaciones vanguardistas, de esta forma se crean una especie de iconografía a partir de retratos, textos, fotografías y lugares públicos asumiendo el papel de miembros de "un grupo de vanguardia", mismos que sus delatores censuraban. Consecuencia de esta pose surge el discurso homofóbico que padecieron la mayoría de los integrantes, este

⁷ Revisar fotografía de Carlos Luquín, Agustín Lazo, Xavier Villaurrutia, César Moro, Julio Castellanos y Elías Nandino, a la salida del *Café París*, 1938. Archivo Dr. Elías Nandino. Tomada de Oliver Debroise, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Océano: Barcelona, 1984.

discurso se representa claramente en la pintura *Los Paranóicos*⁸ donde se busca sancionar a los *Contemporáneos* de antinacionalistas y amanerados.

Mientras tanto en la llamada “literatura viril”, haciendo referencia a la literatura que mitifica el machismo de la Revolución así como la figura mítica del héroe forjador de la misma, existe una designación genérica aparentemente definida donde las figuras masculinas se pretenden orgullosamente erectas y “los otros”, que titubean en una definición ideológica, titubean también en el campo sexual.

Algunos ejemplos de las representaciones masculinas que permeaban en la época las encontramos en textos como *Los de debajo* (1916) de Mariano Azuela y *La sombra del caudillo* (1930) de Martín Luis Guzmán. Estas obras son representativas de la novela de la Revolución, así como algunas pinturas de Rivera, Alfaro Siqueiros, Clemente Orozco entre otros⁹. De este modo en el arte se desarrollaron diversos discursos que tomaban como eje fundamental figuras como el revolucionario, el indígena, el campesino y el obrero. Esta imagen de “lo mexicano” se institucionalizó hasta el punto de rechazar cualquier otra propuesta de cultura e identidad nacionales.

Los hombres eran representados normalmente en la batalla, en la labor del campo o como obreros, vestidos con overol, sudados, musculosos, con herramienta en mano, o bien con gabán, sombrero amplio, huarache, de un gesto rudo, manos toscas y ennegrecidas por el trabajo del campo. Hombres descuidados, de barba abundante y crecida, puesto que un “hombre” que se dedicase al campo o a la guerra no iba a preocuparse por su imagen, lo que importaba era su valor, el honor, la fuerza, la gallardía, la falta de miedo ante la muerte.

⁸ Ver: Antonio Ruiz “El corcito”, *Los Paranoicos*, ca. 1941, óleo sobre madera, 28.5 x 34.5. Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

⁹ Ver: “El arsenal”, “Los sabios” (1928). Rivera, Diego. “La trinchera” (1926). Clemente Orozco José.

Un ejemplo de este tipo de representaciones las encontramos en la obra *Cartucho* (2005) de Nellie Campobello, donde la autora nos ofrece crudas escenas de la guerra en el norte del país, en estas escenas encontramos numerosas representaciones de hombres que eran partícipes en el movimiento armado, muchas de las historias que se presentan en la narración describen las formas en que estos hombres son mutilados, golpeados y fusilados, así como las imágenes corporales, hombres flacos y cansados, hambrientos, sucios, muertos:

Mi hermano, aquí está mi hermano, mírelo usted, señora, éste es mi hermano Pablo López, lo acaben de fusilar en Chihuahua, aquí está cuando salió de la penitenciaría, está vendado de una pierna porque salió herido en Columbus –enseñaba la primera tarjeta temblándole la mano flaca y los ojos azules-; aquí lo tiene frente al paredón, tiene un puro en la boca, véalo, señora, sus muelas parecen quebrarse de un momento a otro. BALA TIZNADA, PESADA COMO LOS GRINGOS. Si mi hermano Pablito no hubiera estado herido, no lo hubieran agarrado (2005:110).

Uno de los elementos constantes en los productos culturales de la época era la mitificación de la figura de los caudillos, sobre todo de los generales al mando de las tropas, Zapata, Villa, Carranza, entre otros. Sus imágenes han sido ilustradas en múltiples ocasiones: de sombrero ancho, bigote y barba abundante, pistolas en los costados, cartuchos cruzados en el pecho, montando a caballo y con pose erguida. Su fuerza, decisión, valentía y poderío sobresalen en sus descripciones. Campobello nos obsequia una descripción en el apartado “La voz del general”, cuando un muchacho de nombre Severo describe su encuentro con Villa: “Metálica y desparramada. Sus gritos fuertes, claros, a veces parejos y vibrantes. Su voz se podía oír a gran distancia, sus pulmones parecían de acero” (2005:134). Severo informaba al general el estado en el que se encontraba a su tropa establecida en Parral:

Villa, al oír lo que le dijo Severo, instantáneamente le pegó un grito a sus hombres. Un grito de aquellos que él usaba para los combates: vibrantes, claros, que estremecían: “Hay que irnos a auxiliar a los muchachos, están apurados, los changos están sobre ellos. Vámonos”.

“Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería”. Así dijo Severo, reteniendo en sus oídos la voz del general Villa (2005:135).

Campobello nos obsequia una extraordinaria descripción de su jefe Francisco Villa, guerrero contra el centro y la dictadura de Díaz, tenía el mismo origen que la autora, venía del desierto, también era de Durango, jefe de la División del Norte, “[...] encarnaba todas las virtudes y todas las lacras de la frontera: era guerrero, era anónimo, era presa de caza, era jinete, tirador, contrabandista, inculto, ganadero, supersticioso, mujeriego, mestizo e indio ladino” (Bidault, 2003:31).

La imagen del caudillo al igual que las de los cuerpos destrozados, putrefactos y abandonados es parte de las crudas imágenes que contemplamos en *Cartucho*. La identidad nacional no sabía qué hacer con los hombres de Campobello, ellos representaban a los eternos excluidos relegados al armario de los primitivos. La autora eligió sacar a la luz los cuerpos que la épica nacional se esforzaba en ocultar u olvidar, “[...] un fusilado sin zapatos, las trenzas negras de una soldadera, la oreja cortada de un muerto, al salto terrible de un cuerpo al recibir los balazos” (Bidault, 2003:51).

Con las recurrentes imágenes de hombres hechos para la batalla, lo nacionalista obtuvo como sinónimo <<lo macho>> revolucionario, donde la valentía, el honor, la fuerza bruta, la afrenta a la muerte cobraban valía, así que las imágenes de hombres que se distanciaran de este tipo de representaciones derivaban en una homosexualidad latente, misma que resultaba amenazante para la nueva cultura que recién empezaba a estabilizarse y en la cual había que ratificar posturas y promover el nuevo Estado.

Una literatura que se separa de las narrativas centradas en el movimiento armado y sus consecuencias es la que proponen los *Contemporáneos*. En 1928 sale a la luz la revista *Ulises*, misma en la que son publicadas *Dama de corazones* y *Novela como nube*, *Margarita de niebla* fue publicada en 1927 en la revista *Cultura*, estas son parte de los textos narrativos del grupo y las sitúan en el centro de la producción como diáfanas expresiones de un ideal estético compartido. El arranque de las novelas de *Contemporáneos* tiene lugar al mismo tiempo que el de los novelistas de la Revolución y crece frente a éstos como una alternativa no

nacionalista ni politizada sino cosmopolita y genuinamente literaria porque no atiende a los intereses nacionalistas ni propagandistas, sino que surge de la necesidad de crear una literatura mexicana que pudiese equipararse al nivel de la literatura europea y norteamericana, una literatura que atendiera a la creatividad, al arte por el arte.

[...] el objetivo de unos y otros consistió, sí, en renovar las técnicas narrativas, pero de manera prioritaria y preliminar en regenerar la prosa castellana por la vía de la precisión terminológica y la desinfección retórica y sentimental. El propósito de hacer una literatura radicalmente moderna lo compartieron con los renovadores extranjeros, pero el de inventarse una prosa nueva fue exclusivo de los creadores del dominio hispánico (Ródenas, 2004: XXXV).

Algunas de las características que comparten estas novelas son, hacer del tiempo una magnitud blanda que se dilata y contrae según la vivencia del individuo, la acción y caracterización de los personajes se hacen leves o se atomizan, comunicando una impresión de liviandad o nubosidad reflejada en los títulos *Margarita de niebla* y *Novela como nube*, la acción tiende a cero, pues pareciese que no ocurre nada, mientras que los personajes aparecen como manojos de sensaciones, emociones, destellos de un mundo subjetivo e intangible. Hay un intenso subjetivismo que arrastra hacia el interior al propio autor que se proyecta en los personajes o en la voz narrativa.

Estas novelas se proponen analizar, escudriñar al personaje desde dentro, por lo tanto no posee atributos físicos concretos, así aparecen figuras indeterminadas, nebulosas, carentes de unos rasgos fijos que les den identidad. En la construcción de la trama retoman el mito como estructura arquetípica de los comportamientos humanos, mitos como el de Ulises, Simbad, Ixión o incluso el pasajes bíblico como el Génesis o el Hijo Pródigo. Una de las constantes más notable es que los mitos que son utilizados por los jóvenes están asociados al viaje, en particular el viaje inmóvil:

Frente al cambio de paisaje y paisanaje, frente a los trayectos en tren transatlántico o yate, frente al automóvil o el avión, algunos jóvenes prefirieron el viaje alrededor de la habitación, el viaje inmóvil que encarnó en los años de entreguerras el francés Valéry Larbaud, *voyageur immobile*

por excelencia. Un viaje no menos plagado de sorpresas y del que podía obtenerse una ganancia superior, un conocimiento profundo más que un conocimiento extenso (Ródenas, 2004: XLII).

Las novelas conservan características semejantes, que dan cuenta de la confrontación de los cánones instaurados para la narrativa tradicional, a la que criticaban:

En las tres novelas existe como asunto el enfrentamiento ante un amante, de dos mujeres complementarias. El sueño, la vigilia, la *réverie* –condición del perenne amante- filtra sus disquisiciones sobre los pares de mujeres [...]; [...] el estado hipnótico, correspondiente siempre al mito del “dormido despierto” del Orfeo, puede apuntar hacia un símbolo pre-cognoscitivo, iniciático [...] (Sheridan, 1993: 306- 307).

Sheridan también apunta que las tres novelas recurren a técnicas narrativas vanguardistas y “[...] soslayan notablemente el impulso metonímico, ilativo, por el metafórico, sustitutivo [...]” (1993: 308). Estas características hacen que las obras de *los Contemporáneos* sean una narrativa vanguardista de principios del siglo XX, con una renovación estilística de la época. Ellos proponían una crítica rigurosa, una “nueva novela”, aunque después hayan menguado sus fuerzas dada la circunstancia inestable del País, el cambio de gobernación, la crítica y las diferencias individuales de los integrantes del “grupo sin grupo” (1993: 309-313).

Los temas y las representaciones genéricas en las novelas de *Contemporáneos*, me parece que surgen de una necesidad diferente al de las novelas de la revolución. En ellas nace el sentido crítico ante la percepción hegemónica de la nación así como cultivar el cosmopolitismo como antídoto ante la cerrazón cultural. Así, según ha sugerido Rosa García Gutiérrez, crearon una imagen de “lo mexicano” que se fundamentaba en la exploración del mundo interior personal, en un afán de contravenir los estereotipos establecidos. Al ser voceros de un movimiento de vanguardia recurrían a la introspección, al erotismo y a la muerte.

A continuación se presentan las tramas de las tres novelas para su análisis con base en la teoría de género.

3.1.2 Las tramas

Margarita de niebla de Jaime Torres Bodet, es la primera novela de este autor y presenta la ambigua relación entre sus personajes centrales, Carlos, Paloma y Margarita. *Margarita de niebla*, narra los acontecimientos que conducen al protagonista-narrador a emprender un viaje. Carlos Borja, es un hombre con una actitud moderna ante el arte y ante la vida. En primer lugar, muestra un anhelo de percibir su entorno a través de facultades especulativas como la imaginación o la memoria (Coronado, 1988:130), será la representación de este personaje masculino el que analizaremos en el texto.

En la novela se encuentran referencias a la representación de la feminidad, el matrimonio y la cultura. La narración se realiza en primera persona, y es el personaje central, Carlos es quien va guiando a través del texto, es por medio de su enunciación como conocemos a las mujeres que forman parte de su devenir y él forma una visión de ellas por medio de su mirada, él las construye para el lector, sólo de esa manera se logran percibir y a través de ellas se pueden construir los caracteres de los personajes.

Los acontecimientos suceden en la ciudad de México. Carlos es un joven profesor de español en un colegio para señoritas, Margarita es una de sus alumnas. Esta joven vive en San ángel, ella es hija de un matrimonio alemán que llegó al país a finales del siglo XIX, les gusta la música clásica, la pintura, la ópera, es una familia tradicional de clase alta. Paloma es la mejor amiga de Margarita, ella es de padre extranjero, nacida en provincia, es buena hablando francés y con el álgebra.

Al principio de la trama Carlos se enamora de Margarita, la procura y se ven en diferentes ocasiones, unas veces en casa de los padres, otras de paseo por la ciudad. Cuando Carlos conoce a Paloma expresa una clara diferencia entre ambas mujeres, una serie de oposiciones son las que las distinguen pero que al

mismo tiempo las identifica, ambas mujeres forman una unidad, son complementarias. El enamoramiento de Carlos continua entre saltos y confusiones, pues no sabe a quién amar, sabe que es Margarita quien lo atrae, y es por eso que la frecuenta constantemente, sin embargo la presencia de Paloma lo inquieta, pues ella encarna otra posible relación amorosa, una muy distinta de la que tiene con Margarita, este conflicto es un claro dilema moral porque ambas son amigas y su compromiso se entabla primeramente con Margarita.

Al final del texto Margarita regresará a Alemania con sus padres, de tal manera que Julio decide emprender ese viaje al lado de la mujer que creó amar, sin embargo, una vez en la embarcación se da cuenta de que no es ella a quién ama, sino a Paloma. Una vez que Carlos y Margarita se encuentran solos en el camarote del navío y alejados de la protección paternal de Margarita, se disponen a pasar la noche juntos, esta parte indica un encuentro sexual entre los dos, sin embargo Carlos no accede a tocar a Margarita pues mantiene la imagen de Paloma en la mente y es en ese momento cuando Paloma se convierte en el ideal femenino de Carlos.

Cosa parecida sucede en *Dama de corazones*, este texto es la única novela conocida de Xavier Villaurrutia, fue publicada en 1928 en la revista *Ulises* -dirigida por el mismo Villaurrutia al lado de Salvador Novo-. Esta pieza asombra por su lirismo y la focalización del relato en la vida interna de los protagonistas, en un momento en el que la narrativa nacional estaba abrevaba de hechos y personajes históricos. En *Dama de corazones* hay una "[...] exploración minuciosa de un yo poético, el del mejor Villaurrutia, que debió gran parte de su contorno definitivo a su ejercicio narrativo [...]", apunta Rosa García Gutiérrez¹⁰

García señala que pueden rastrearse las huellas de las innovaciones estéticas de *Dama de corazones* –el monologo interior, el lirismo intenso, la importancia concedida al sueño- en la novela mexicana posterior. Podrían también

¹⁰ Consulta en la World wide web el 15-11-14 en: <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=4360&ac=mostrar&Itemid=281&ct=398&titulo=dama-de-corazones-novela-breve-de-villaurrutia>

subrayarse esos rasgos específicamente vanguardistas –las metáforas, el lirismo, las alusiones al cine o al deporte, el tono ligeramente erótico, el cosmopolitismo, las referencias metaliterarias, la fragmentación de la trama, los personajes desdibujados- que anclan la novela en una fecha específica y una moda que afectó durante casi una década al mundo hispánico y occidental, e insiste en que presenta una alternativa a la estética revolucionaria y una propuesta de otra forma de entender lo mexicano en literatura poniéndola en conexión con el resto de las novelas de *Contemporáneos* (1997:262).

Dama de corazones es un texto muy breve, donde se narra el encuentro de Julio con su pasado, después de una larga ausencia, regresa a casa de su tía Mme. Girard y sus primas Aurora y Susana, este viaje de retorno también es un viaje de transformación, de reencuentros y de toma de decisiones.

Julio es un joven estudiante de Harvard, después de diez años de estar lejos regresa México. Al llegar a casa de su tía comienza a recordar su pasado infantil, se da cuenta de que la casa no ha cambiado, en su recuerdo permanece la imagen de sus primas aun siendo unas niñas. En el momento del encuentro con Aurora y Susana no alcanza a reconocerlas pues han crecido y son ahora un par de jóvenes mujeres.

El regreso a la casa en donde pasó tiempo en su infancia se yuxtapone al regreso a lo pasado, a lo que se creía olvidado y a un espacio que siente no haber sido modificado, pues a pesar de que el tiempo ha cambiado los rostros de esas mujeres que conoció de niño, parece que siguen siendo aquellas niñas con las que jugó. En Julio surge un creciente interés en estas jóvenes mujeres que describe como hermosas, entre ellas existen diferencias en carácter y gustos que las hacen notablemente disímiles, sin embargo algo las une, como si fueran dos cabezas coronadas unidas por un solo cuerpo, como la figura de la carta, la dama de corazones, esa es la figura que representa a estas dos mujeres.

El tiempo que Julio pasa en casa le es suficiente para percatarse de que Aurora tiene un novio, el cual no le agrada, Susana demuestra cierto interés en

Julio y el creé corresponderle, sin embargo es el mismo sentimiento que tiene por Aurora, de tal manera que se enamora a su manera de las dos mujeres.

Los días transcurren en la casa de Mme. Girard con una cotidianidad aburrida, Julio toma paseos por la casa, platica con sus primas y su tía, se aleja de ellas cuando quiere, hasta que un suceso cambia el ritmo de los acontecimientos. Una mañana le anuncian que su tía ha fallecido, el golpe para sus primas es abrumador sin embargo se organizan para preparar el sepelio, él trata de ayudar en lo que puede sin embargo su actitud se torna extraña, al parecer la muerte de su tía no le ha movido en nada. La única tarea que realiza es salir a la calle a buscar una funeraria. El papel que desempeña Julio en la vida de esas mujeres es nimio, ante su incapacidad de conmoverse ante la muerte de la madre de sus primas, se asemeja a un extraño, un acompañante más.

Pasado el funeral de su tía, se entera de que Aurora se casará con aquel al que no ama, pero es su deber moral casarse, así se convertirá en la nueva señora de la casa y pasará a tomar el papel de la madre de Susana. Julio se desilusiona al saber que Aurora se casará, pues creía poder lograr su amor, al igual que creyó amar a Susana también, amaba a las dos, no de la misma manera, pero, si a las dos, a esa figura que juntas formaban, ahora faltará una de ellas entonces no quiere la otra parte, no quiere quedarse con Susana y sólo le queda la opción de huir, de salir de ese lugar lejos de esas mujeres, así emprende el viaje de regreso a Norteamérica.

En *Novela como nube* las cosas se resuelven de diferente manera, ésta novela fue publicada en 1926 y es uno de los textos narrativos de Gilberto Owen, a este texto le antecede *La llama fría* (1924). Es una obra poco conocida al momento de su publicación y que se ha sido retomada hace ya algunos años por diferentes estudiosos en los que destacan los nombres de Quirarte, Segovia, García, Blanco y Sheridan entre otros. El texto lo sitúa Hernández bajo la “[...] élgida del cubismo pictórico y la tendencia a la trivialización de la realidad

representada, gestada mediante el cruce entre el realismo y el naturalismo y popularizada con las vanguardias europeas”¹¹.

Pérez Amezcua, señala que a pesar de toda su complejidad el texto es “[...] una obra de arte”. El texto expone una problemática fundamental referida a un concepto de gran interés en términos sociales donde enmarca una crisis de la identidad en el México de principios de siglo XX, en una cierta clase social, crisis que afectará la idea del amor como valor cultural:

Novela como nube representa al mundo circundante de una manera peculiar y única, mostrando una identidad cultural y nacional insustituible (Pérez, 2011:12).

El análisis de esta crisis de identidad que desemboca en una idea fragmentada del amor o de las relaciones de pareja manifestadas en una obra de arte –la novela en sí- se justifica porque puede mostrar su total integración, en términos de estructuras extraliterarias, a la realidad del país en esta etapa histórica (Pérez, 2011:12).

Para García Ávila¹² en el texto la multiplicación del yo manifiesta la toma de conciencia acerca del carácter incompleto y permanentemente escindido del sujeto, que es siempre otro: “[...] el protagonista Ernesto y sus múltiples sombras no tienen una sola faceta; el protagonista convive con sus recuerdos y con sus deseos parece dibujar el presente, tal como un héroe moderno que no se contenta con remedar a un antihéroe de la antigüedad griega [...]” (García, 2013: 27).

Novela como nube está compuesta por dos subdivisiones, la primera llamada “Ixión en la tierra” y la segunda “Ixión en el Olimpo”, los títulos de estas subdivisiones hacen referencia a la mitología grecolatina, estas no son las únicas alusiones que encontramos como intertextos, la obra está plagada de este recurso, sin embargo el mito de Ixión conforma la parte estructural del texto, es la médula espinal que sostiene todo el aparato dialógico y resulta también como pretexto anecdótico. La historia que cuenta la expone brevemente Rosa García:

¹¹ Revisar: Hernández, Martínez Margarita (2007). *Los símbolos y el mito en Novela como nube de Gilberto Owen y Return Ticket de Salvador Novo*. Consultado en la world wide web en: www.letralia.com/173/ensayo01.htm

¹² Consultar: García, Ávila Celene (2013). *Novela como nube o Narciso en los espejos*. Stud. filol. Jun. 2013, no. 51, p.p 27-37. ISSN 0071-1713. Consultado en la World Wide Wen en: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132013000100003&script=sci_arttext

Enmascarada por una *dispositio* compleja..., la historia [...] es la siguiente: Ernesto es un pintor y poeta de Pachuca establecido en México, se dedica a tener múltiples aventuras amorosas con todo tipo de mujeres, incluyendo las casadas; entre otras, el narrador nos cuenta sus amoríos con Ofelia y con otras dos mujeres llamadas Eva. Una noche, el marido de una de sus últimas conquistas lo abate a tiros en un café de la ciudad; durante su larga convalecencia en el hospital, es cuidado por su tío Enrique, por Elena –su antigua novia, ahora casada con su tío-, y por la hermana de Elena, Rosa Amalia. Una vez restablecido, su tío lo lleva a vivir a su casa de Pachuca, con lo que Ernesto se reencuentra, como el protagonista de *La llama fría*, con los lugares de su infancia y adolescencia. A pesar de haber sido él quien abandonó a Elena, siente renacer su amor por ella. Una noche en una habitación apartada de la casa; a la hora convenida, descubre que la citada ha sido Rosa Amalia y se ve obligado a casarse con ella y permanecer para siempre en Pachuca. Ernesto asume ese destino como un castigo y una condena (García, 1999:366).

A pesar de que el argumento que presenta Rosa García Gutiérrez no es tan preciso, en estas líneas se puede captar en resumen la diégesis del texto. No concuerdo con que Ernesto sea pintor ya que en el texto se indica que es poeta y a pesar de sus aspiraciones le quedaba el camino de la burocracia. El marido que le dispara a Ernesto no lo hace en el café, lo hace probablemente fuera del cine donde se encuentra con Eva. La diégesis se sitúa en primera instancia en la Ciudad de México, en un café, donde se encuentra con sus amigos, posteriormente se ubica dentro de un cinematógrafo en donde se encuentra con Eva segunda, ahí ocurre el disparo, después hay un salto en la narración y Ernesto está instalado en Pachuca en la casa del tío Enrique. En el texto no se precisa que tenga una convalecencia en un hospital, más bien Ernesto se encuentra en la casa de su tío.

Las mujeres que Ernesto recuerda en su memoria y de las cuales va construyendo las imágenes son varias, está Ofelia la suburbana, Eva la primigenia, la segunda Eva esposa del sujeto que le dispara, Elena y Rosa Amalia, las más sobresalientes son las últimas dos. Elena y Rosa Amalia, ambas son hermanas, Elena es mayor que Rosa Amalia, ambas, como en los textos pasados poseen características que las hacen diferentes, sin embargo una implica a la otra. En este caso Ernesto está enamorado sólo de Elena que, como ya se mencionó, fueron novios en un pasado lejano y que él abandonó sin explicación alguna, al

encontrarse de nuevo en Pachuca, al cuidado de ella, el amor que un día le tuvo renace, sin embargo Elena está casada con el tío Enrique lo que la posiciona en un lugar prohibido. Una noche decide citarla en una habitación para confesarle su amor, sin embargo se equivoca pues a quien realmente cita es a Rosa Amalia, al verse comprometido no le queda otra salida que continuar con la mentira y casarse con la mujer que odia, su castigo se equipara con el de Ixión, girar eternamente en la rueda cubierta en llamas del matrimonio.

Nuestros tres personajes masculinos están implicados en una serie de actos y sucesos parecidos, sin embargo las decisiones que toman son diversas y sus motivos también, al igual que sus caracteres y formas de desenvolverse. En las tres obras se muestran a hombres de clase media-alta, los hechos se desarrollan principalmente en la Ciudad de México, estos hombres desempeñan roles como el del intelectual, el poeta, el profesor ilustrado sin embargo cada uno crea una subjetividad propia en la que puede separarse, dialogar o reproducir la masculinidad tradicional.

3.2 Representaciones de género y corporalidad en las novelas.

La elaboración de los personajes masculinos se intuyen como representaciones masculinas diferentes al <<establishment>> de la época siendo construcciones que promueven el patriarcado pero al mismo tiempo lo innovan de tal manera que surgen como subjetividades, lo que es múltiples formas de ser hombres mexicanos a principios de siglo XX. Por tal se analizarán las construcciones de Carlos, Julio y Ernesto, para explicar cómo es que logran formar subjetividades propias con las que pueden reafirmar o criticar las figuras masculinas prototípicas de la época. El análisis se enfoca a las masculinidades pues me parece que en los textos, desde la teoría de género, tienen más elementos que aportar al estudio de las masculinidades. Sin embargo el hecho de estudiar las representaciones masculinas no excluye a las representaciones femeninas por tal motivo se realiza un apartado donde se analizan dichas representaciones ya que en la forma que

son enunciadas se determinan ideas, acciones, gestos y actitudes de las voces masculinas que las expresan.

El análisis de las representaciones de género en las tres obras se realiza retomando la propuesta teórica de Butler, principalmente el planteamiento de que el género es una construcción cultural, desde esta premisa parte el análisis de las masculinidades, como un proceso socio-cultural, en el que se presentan diversos tipos de relaciones y de prácticas de género que devienen en subjetividades. Las variables a analizar en las construcciones masculinas son, el cuerpo como medio en el que se circunscriben significados culturales y el lenguaje como poder pues como ya revisamos Butler afirma que las categorías diferenciales llamadas masculinas o femeninas sólo cobran vida a través de estilos corporales y otros medios discursivos, dichos actos, gestos y realizaciones son performativos (Butler, 2007:266).

3.2.1 Cuerpos femeninos

En las enunciaciones que se hacen del cuerpo en los textos se encuentran diversos gestos, actos y atributos de género de los cuales habla Butler. Estos aspectos determinan el ser que se afirma, manifiesta o revela, de esta forma se expone su significación cultural, se crea una subjetividad. Para iniciar con el análisis de las representaciones masculinas se comenzará con el análisis de las construcciones que hacen las voces enunciativas de las mujeres en los textos. Los elementos femeninos siempre son elaborados por las figuras masculinas, de tal manera que se observan cuerpos limitados, circunscritos y ajustados al gusto masculino. Estas formas femeninas no tienen voz propia, no se enuncian, son enunciadas, no se muestran, son emitidas por una voz y mirada masculina así que los atributos que se pueden obtener de ellas son restringidos.

En los textos se puede observar cómo la mayoría de los personajes femeninos son instalados en su rol, sea como hijas, hermanas, esposas, amigas o amantes y sólo algunas de ellas pueden contradecir la norma socialmente aprendida. Los personajes masculinos en cambio tienen la posibilidad potencial de cumplir o no con su rol, señalo esto porque al ser ellos quienes nombran, construyen y comunican tienen también el privilegio de tomar decisiones, realizar actos y juicios, estos mismos son los que se pueden asir con mayor facilidad para trabajar.

En cuanto la concepción del cuerpo femenino en las novelas, estas se hacen de diferentes formas. En *Margarita de niebla*, los personajes femeninos se conocen a través de la voz que los enuncia, las mujeres siempre son dadas, son dibujadas para el lector, de esta manera no se obtiene una imagen concreta de ellas, sólo se tiene la imagen de la mirada masculina y se aprehende con los juicios y matices que la voz masculina comunica, por ejemplo cuando Carlos describe a Margarita se percibe una imagen opaca, ambigua, falta de congruencia, como una fotografía mal revelada, apenas esbozada, una nube que adquiere múltiples formas:

{...} Margarita no es ya la estatua de niebla que vi descender hace una hora del tranvía de San Ángel, en el Zócalo. El contacto de otras parejas la dibuja dentro de una influencia maligna. La siento construida del perfume que aspiro, de la música que escucho como si, en vez de ser la muchacha que invité esta tarde al cinematógrafo, fuese ya una de las siluetas que admiró en la pantalla y que están hechas, para nuestra imaginación de los colores del tiempo en que las contemplamos. Comprendo a qué peligros la expone esta facilidad de adquirir la consistencia de los demás, aun la fluida ingravidez de un personaje de cinematógrafo. Y recuerdo el título de un libro de Paul Morand: *Hojas de temperatura*. Porque eso es ella, más que nada: una hoja de temperatura, una hoja en blanco en cuyos claros, distribuidos sabiamente por la retícula impresa de las costumbres y de las tradiciones, cualquiera podrá venir a anotar la fiebre de la hoja que viva hasta el minuto en que la vejez, con una mano anémica, trace la línea que uniendo los vértices de las temperaturas anotadas, se convierta en estadística o en litoral (Torres, 1988:126).

Si bien es una forma muy poética de describir la figura de Margarita, no deja de ser obtusa, oscura, a pesar de ello, y siguiendo la enunciación, Margarita al ser como esa hoja de temperatura, con retícula de costumbres y tradiciones es un diseño moldeable en el que se puede escribir, un instrumento de composición que no es fijo, lo mismo da que fuese una hoja en blanco.

Otro ejemplo claro de cómo es que la voz enunciativa masculina, otorga existencia y brinda un acercamiento corporal es la que encontramos en *Dama de corazones* cuando Julio nos describe a Susana y Aurora de una manera muy particular.

A Susana la describe de la siguiente manera:

Desde el día siguiente al de mi llegada ha cuidado de ocultar con polvo las pecas que salpican sus mejillas. Es ligera, traviesa. Entra al salón de fumar y a mi recámara sin anunciarse, como la primavera.

Al oír mi lenguaje impuro, mezclado con frases en inglés, ríe, me imita, pero no me corrige nunca. Me ha dicho que no tiene novio y que el no tenerlo no la entristece.

Finge estar enamorada de todos sus amigos; en esto se parece a Ruth, tan lejana...

Ya me ha pedido que le refiera mis aventuras y mis viajes.

Cuando le dije que no había podido entrar al servicio en Francia durante la guerra, por mi enfermedad del corazón, no se ha mostrado seria; solamente moviendo su cabecita con viveza, ha puesto su mano en mis rodillas y ha cambiado la conversación

Lee novelas, poesías.

A su lado dan deseos de hacerle confidencias: pequeños triunfos, pequeños fracasos.

Miente naturalmente, como si no mintiera. Debe de hablar durante el sueño y luego sonreír y llorar.

Escribirá con rapidez, sin ortografía, en párrafos interminables que habrían de estar llenos de punto y coma, si cuidara de la puntuación.

Es tan soñadora que, si la sorprendo con la mirada vaga, pienso que está proyectando aquello que me dirá en sus cartas cuando me ausente

Me gusta el cobre rojizo de sus cabellos. Me gusta el fleco que invade su frente y que parece, a lo lejos, una peineta de dientes separados que hubiera dejado prendida en su cabeza por descuido.

La querré siempre. (Villaurrutia, 1988:195-196).

En estas líneas en las que Julio describe a Susana, resaltan ciertas características corporales que la voz que enuncia hace notar por sobre otras, estas características son también adjetivos que él atribuye como femeninos y codifican, más bien, construyen la imagen de Susana ante el lector.

Algunos elementos como el hecho de que maquille sus pecas para ocultarlas, o algunos adjetivos que usa para describirla como “ligera”, “traviesa”, “soñadora” y es como la “primavera”, dan cuenta de cómo percibe Julio a Susana. Estos adjetivos implican que la considera joven, con un aire erótico palpable y como sujeto/objeto deseado, es decir una mujer que se encuentra dentro de los estándares normativos para ser casadera. Por medio de la voz enunciativa se intuye la figura de una mujer casi adolescente, no tiene novio, es ingenua, distraída, noble e inocente, sin embargo también mantiene aspectos eróticos que denotan su apertura sexual.

De la misma manera se enlista en la narración las cualidades que encuentra Julio en Aurora, en clara oposición a las de Susana:

Aurora, ¿la quiero menos? No, pero la temo.

Frente a ella me siento como un impostor. Comprendo que mi conversación le parece ligera y que adivina todo lo que hay en ella de mentira.

Se interesa por cuanto digo. Si necesito una palabra inglesa para llenar el hueco de mi discurso, siento que me corrige y me reprocha sin palabras.

A su lado dan deseos de contarle algún secreto terrible, con la confianza de que lo guardará siempre.

Lee obras de teatro. Cuando habla, advierte; cuando calla, advierte también. Estoy seguro de que pertenece a la flora punto menos que extinta de mujeres que escriben con lentitud, en párrafos largos, repintando la letra dos o tres veces, cuidando de la ortografía.

Dice la verdad naturalmente, como si no la dijera.

Me gusta el cobre apagado de sus cabellos separados con una gracia serena. Con polvo ocre empalidece su rostro. También la querré siempre. ¿La temeré siempre? (Villaurrutia, 1988: 196-197).

La imagen que Julio brinda de Aurora es diferente, muestra a una mujer recatada, templada, que guarda la compostura en toda ocasión, es discreta y casi pasa desapercibida, una mujer madura. Julio le teme pero también puede confiar en ella, no dice mentiras y es de las pocas mujeres que escriben lento, párrafos largos y cuidando la ortografía, como diría el dicho, poniéndole las tildes a las íes. Aurora es una mujer más seria, en este aspecto se opone la liviandad de Susana. Por ello Julio teme amar a Aurora pues su relación se tornaría en un compromiso real, que llevaría al matrimonio y el establecimiento de él en un país al que no pertenece desde hace varios años.

Estas mujeres al ser enunciadas por la voz masculina también son ubicadas en el rol que desempeñan como, hijas, madres, hermanas, prometidas, entre otros y es por medio del lenguaje que se asignan este tipo de atribuciones. En la manifestación del dominio del lenguaje las masculinidades son quienes tienen el potencial de crear, atribuir, señalar, emitir juicios y violentar, pues es a través del lenguaje y de la violencia del nombrar que se ejerce en el poder (Sáenz, 2011: 62).

De esta manera es evidente el poder que ejerce el lenguaje en los textos, las voces enunciativas son las que designan, crean significados y pueden también reproducir discursos tradicionales patriarcales. Las voces enunciativas de los textos son las que configuran el ser y hacer de los personajes, a través de lo que dicen sobre ellas construimos las imágenes de las mujeres y los varones, de lo femenino y lo masculino en el texto.

“Los universos del lenguaje confirman y mantienen la moral del ser humano, y al observar el habla del sujeto conocemos su cultura, su concepción del mundo, sus valores y sus distinguos” (Sáenz, 2011: 60). De esta manera a partir de la

enunciación llegamos a conocer al sujeto que dicta, que dice y en el tono de sus enunciados podemos también formarnos una imagen del que habla.

Es así que en la forma en que se enuncia a lo femenino podemos intuir el carácter del sujeto que expresa. En la construcción del cuerpo femenino, encontramos referencias que van desde la imagen cargada de inocencia y pudor hasta las imágenes donde se presenta a la mujer como sujeto/objeto de deseo. Un ejemplo de esto lo tenemos en *Margarita de niebla* cuando Carlos emite los siguientes enunciados:

¿A dónde ir que no me persigan los ojos verdes, la juventud elástica, la voz repentina de la señorita Millers?”

No puedo aceptar que el recuerdo de ese rostro, la memoria de esa mirada sean, en mí, un principio de amor (Torres, 1988:101).

O cuando Carlos está contemplando la belleza de Margarita al dormir y él no puede acercársele para concretar el encuentro sexual:

La tradición de su raza la invade a través de esa cabellera a la que todo su cuerpo asciende, por el camino de la sábana, en un oleaje disciplinado y voluptuoso. Si no temiera despertarla, escogería ese lugar para el beso de amor que no le he dado aún. El resto de su cuerpo lo conozco demasiado bien, está hecho de mis recuerdos (Torres, 1988:176).

Una de las características constantes en los textos es que el sujeto masculino es quien desea, quien anhela quien puede poseer o despreciar.

Aurora y Susana, Margarita y Paloma y Elena y Rosa Amalia forman tres pares dicotómicos en los cuales una de las figuras femeninas es la que espera el amor del sujeto masculino y la otra no. Estas formas duales de agruparlas son intencionales completamente, se contraponen una figura con su otra opuesta, son contradictorias. Estas dualidades confunden y son problemáticas para el protagonista masculino, de tal forma se crean triángulos amorosos donde el sujeto masculino desea a quien no puede tener y al final se queda con la mujer que no deseaba, esto desemboca en el fracaso de la relación amorosa.

En las novelas es importante, como parte de la corporalidad, la cultura, la clase y la raza a la que pertenecen los personajes, ya que estos elementos conforman el cuerpo, por ejemplo en *Margarita de niebla* se enfatiza el punto de las diferencias de cultura que existe entre la familia de Margarita que es alemana y de Carlos y Paloma que son mexicanos. Cuando Carlos decide casarse con Margarita y emprender el viaje se concientiza de esta diferencia, pues la familia de Margarita tiene costumbres y tradiciones muy diferentes que las de él y Julio argumenta que las suyas que están por construirse, haciendo referencia a la situación nacional posterior al movimiento armado revolucionario:

Para Margarita, la cultura es algo adquirido, inesencial, una amiga tan íntima que puede descuidar su trato sin peligro de perderla. Para Paloma, la cultura es, en cambio un propósito, el país no visitado aún que, por esto mismo, desearía terriblemente conquistar. Un libro cerrado no tendría razón de ser junto a Paloma. Junto a Margarita, sí (Torres, 1988:177).

Existen por tanto dos géneros de cultura. ¿A cuál de ellos pertenece la mía? Preferiría figurar, como Margarita, dentro del grupo de los seres que emanan de un cultivo elaborado de la tradición. Pero todo me hace creer, al contrario, que mi cultura –como la de Paloma- está fabricándose en mí (Torres, 1988:177).

De igual manera en Owen se encuentran estas referencias a la raza, la cultura y la clase, por ejemplo en la imagen de Ofelia, la suburbana, como Ernesto la designa, es la imagen de una mujer que vive a las afueras de la ciudad capital, y esto es motivo de desprecio por parte de Ernesto ya que se muestra una clara oposición urbano/suburbano, que se puede interpretar como modernidad/ atraso:

Pero allí está la réplica del Ojo, por Ofelia: -¿Y aquella muchacha, en los suburbios? ¿No, mejor, abandono?-. Leve discusión. Su principal argumento: -Su casa es un bungalow tan feo-. Y luego: -Si el robarle a ella este amor, si el agrarista gesto de irlo repartiendo entre los indiferentes vecinos va aumentándose, fortaleciéndose, cabeza de hidra en proporción geométrica creciente (Owen, 1988:177).

Los discursos de raza, cultura y clase no son los únicos mecanismos que apoyan la consecución de las reglas socioculturales, también existen diversas tecnologías de género que ayudan a cumplir con las exigencias propias del sexo, estas tecnologías van desde los textos que se presentan para el análisis, los

diferentes discursos emitidos y la forma en cómo se perciben los personajes en el género, es decir, la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación (Lauretis, 1989:11).

Los cuerpos femeninos en los textos son naturalizados al grado de que al mencionar o leer una descripción de alguna parte del cuerpo femenino se sabe que esta corresponde a una unidad y le atribuimos un género específico, en las descripciones de las mujeres en los textos se hace referencia a las partes, obviando la totalidad, es decir, se describen los ojos lechosos de Elena, su cabellera, su mano, pero no su cuerpo como unidad y con estos atributos se les consigna una forma genérica determinada, es decir, cuando leemos una descripción de este tipo:

[...] su figura podría resolverse en chorros, en corrientes caídas de luces y colores. Está la cabellera bermeja, sin acabar de caer nunca, con sus oleadas de barro torrencial, sobre los hombros redondos y perfectos; y en la confluencia del entrecejo los ojos alargados unen a sus aguas azules a la de las cejas, para seguir por el recto acueducto de la nariz, rosa de agua de luz de amanecer. Y lo mismo pondría su técnica esta para el cuello, para el descote, para ese brazo abandonado sobre la rodilla, ahora que ha dejado un instante de coser, con la mano detenida en su caer por un fenómeno gemelo del que inmoviliza, en el inverso del Niágara, estalactitas de hielo (Owen, 1988:177).

Al instante se atribuyen características específicamente femeninas sin pensar que tal vez podrían ser de un sujeto masculino, es por eso que se señala que el cuerpo femenino es naturalizado. Retomando la teoría se debe considerar que una sedimentación de normas de género genera el fenómeno peculiar de un <<sexo natural>> o una <<mujer real>> o alguna otra forma de ficción social constante e impositiva, esta sedimentación a lo largo del tiempo ha creado una serie de estilos corporales que de forma reificada, se manifiestan como la configuración natural de los cuerpos en sexos que existen en una relación binaria uno con el otro (Butler, 2007:273).

Es por ello que al no atribuirle rasgos masculinos a una descripción como la anterior inmediatamente pensamos en el elemento opuesto, de tal manera que damos por sentado que esos rasgos o atributos pertenecen a un ser femenino.

Las descripciones físicas que realizan las distintas voces enunciativas de estas mujeres son imprecisas y en la elaboración que se hacen de sus personalidades nos acercamos a las representaciones de la feminidad en los textos, una feminidad que se torna opaca, nebulosa y ambigua, sus cuerpos y actitudes son corresponden a los dictados de la racionalidad patriarcal. Sus imágenes sirven para reafirmar la masculinidad que los sujetos masculinos representan. Las mujeres que Carlos, Julio y Ernesto construyen a través de su mirada, les pertenecen en tanto que son creaciones de sus memorias, de sus recuerdos entrecortados y fraccionados por ello nos presentan solo imágenes dispersas en la narración.

La enunciación provee de representaciones femeninas que en un punto adquieren la forma sincrética de mujeres idealizadas. Elena, Aurora, Margarita, encarnan el ideal masculino de los protagonistas varones en los textos. Sin embargo estas mujeres se encuentran siempre en una situación inaccesible ya sea porque están casadas como sucede con Elena y Aurora o en el caso de Carlos que cambia su amor hacia Margarita por el amor a Paloma, en este caso la distancia y el compromiso con Margarita lo alejan de su ideal femenino depositado tardíamente en Paloma.

Estas jóvenes que se encuentran en los textos conservan las constantes de pertenecer a la clase media-alta, Margarita y Paloma, al igual que Susana y Aurora, se desenvuelven en un ambiente citadino, sin embargo su espacio es el privado, en la casa, protegidas por la familia como lo es Margarita, Paloma y Susana, educadas para mantener el rol de hijas que se convertirán en madre-esposas (Sáenz, 2011: 220-230). Cabe señalar que la educación recibida buscaba reforzar la racionalidad patriarcal, la enseñanza a las mujeres si bien es académica se centra más en los conocimientos que “debe tener una mujer”, como

el cuidado de la casa y los bienes materiales así como el cuidado hacia los otros¹³, donde entran la profesiones de maestra o enfermera¹⁴, la administración de la economía doméstica, o las clases de música o de artes siempre encaminada a lo que se pensaba apropiado para las damas de ese tiempo (Sáenz, 2011:116-120), y aunque también se presentan a estas mujeres como lectoras, como lo es en el caso de Margarita, Paloma y Rosa Amalia, sus lecturas son designadas como una actividad lúdica y no erudita.

De estas mujeres se conocen dos o tres aspectos y un adjetivo que en general es una constante. Todas mantienen atributos de belleza, una belleza que es corporal¹⁵ y al leer este adjetivo por parte de la voz enunciativa una como lectora se remite al ideal de feminidad que conoce y que ha sido socialmente aprendido para obtener una imagen que aparenta ser fija, ya sea rubia, pelirroja, de figura estilizada, delgada, rasgos finos, voz delicada, movimientos suaves, etc. Esta es la belleza que el texto también refiere, sin embargo la belleza de cada una de las mujeres en los textos es diferente, por ejemplo la voz enunciativa de *Margarita de niebla* señala que Margarita no es “tan bella” como Paloma a pesar de las diferencias raciales, donde Margarita es rubia y paloma es castaña. En *Dama de corazones* Aurora es más hermosa que Susana, siendo la última más joven, en este texto la belleza de Aurora radica en su madurez y su comportamiento centrado. En *Novela como nube* Elena encarna el ideal femenino en el texto, ella es designada como la mujer bella por excelencia, su imagen y nombre guarda una fuerte relación con Helena la homérica y al mismo tiempo con

¹³ “[...] las mujeres han sido largamente relegadas al contexto doméstico, circunscribiendo sus posibilidades de actuación al ámbito del hogar y lo que ello implica: cuidado de los hijos, atención de las necesidades del proveedor, cuidado de los enfermos, débiles y ancianos [...]” (Vivero, 2014:20)

¹⁴ En México durante el periodo posrevolucionario “[...] la imagen de la mujer idealizada, la figura maternal y heroica, se materializará en las maestras rurales que serán enviadas cual misioneras a alfabetizar a las poblaciones más alejadas. El mito de la mujer casta y pura cuya única razón de ser era el matrimonio se mantendrá vigente durante décadas [...]” (Vivero, 2014:23).

¹⁵ “La belleza femenina está asociada al cuerpo [...] “Supongamos, por ejemplo, que se exalta a la mujer por su belleza. No olvidemos, entonces, que la belleza es un ideal que compone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida, si es que no queremos exagerar declarando, de un modo más próximo a la verdad, que en una cosa” (Castellanos, 2003:10)” (Sáenz, 2011:108).

la figura de Hera la diosa griega, esposa legítima de Zeus. Elena al encarnar el máximo ideal femenino de Ernesto, se sitúa en un lugar inaccesible para el enamorado, ella es imposible de alcanzar, imposible de asir. Por el contrario Rosa Amalia encarna la figura accesible para Ernesto pero al mismo tiempo despreciable pues ella se opone completamente a su hermana Elena, sus descripciones son más terrenales pero también agresivas, ella es felina, peligrosa, sensual, de esta manera ella es percibida como la femme fatale.

Estas mujeres carecen de un cuerpo concreto, son solo recuerdos, memoria, idealizaciones. En las descripciones difusas de lo corporal nos acercamos a las representaciones de la feminidad en el texto, estas formas fraccionadas de lo corporal pueden ser una manera de reivindicar la feminidad tradicional, que es una ficción imposible encarnar, de personificar, sin embargo estas figuras sirven para reforzar y promover el patriarcado. En estos textos los personajes femeninos deben acatar y perpetuar las reglas correspondientes a la heteronormatividad, convirtiéndose en cuerpos dóciles, reproductores y ornamentales.

Ahora bien si el cuerpo de estas mujeres refuerza el patriarcado ¿qué es lo que sucede con la corporalidad de los sujetos masculinos? A continuación se estudiara la corporalidad masculina que han sido objeto de una creciente cosificación que se puede relacionar tanto con la visibilización y empoderamiento de las mujeres como con la creciente sexualización de las sociedades occidentales.

3.3 Cuerpos y representaciones masculinas

El cuerpo masculino también es un medio de significados culturales, el cuerpo masculino también ha sido naturalizado y generalizado al grado de que al hablar de varones se entiende comúnmente de todos los varones, como si no existieran diferencias entre unos y otros. En este aspecto los cuerpos masculinos también se

insertan en el campo del significado cultural y social. Uno de los aspectos que se repiten en los textos es que los personajes masculinos responden a la heteronormatividad, por supuesto son hombres heterosexuales, esto implica que responden a la moral y al rol que desempeñan, sin embargo ellos tienen mayor posibilidad de elección, una posibilidad limitada, pero que pueden utilizar a su favor, esta posibilidad de elección direccionada en continuar con la heteronormatividad, siendo cuerpos inteligibles, como designa Butler, o de subvertir su género para crear una subjetividad es la que puede marcar una diferencia.

El cuerpo masculino está bajo un régimen normativo que impone restricciones, se encuentra atado a la comprobación constante de la heterosexualidad, el rechazo a la homosexualidad, el rechazo a las posibilidades de un acercamiento a lo femenino que implican restricción emocional, y en ello va el hecho de que las relaciones de poder marcan prácticas que controlan no sólo los sentimientos sino la sensualidad, el cuerpo, en este sentido los varones atraviesan un proceso donde llegan a suprimir toda una gama de emociones, necesidades y posibilidades, tales como el placer de cuidar a otros, la receptividad, la compasión, la empatía, experimentadas como inconsistentes con el poder masculino (Ramírez, 2006: 49).

El cuerpo masculino se percibe generalmente como poderoso y no anclado, la sexualidad de sus cuerpos es simbolizada en oposición a lo femenino, les son asignados los espacios públicos y son los portadores de los bienes económicos, materiales, culturales, naturales y simbólicos, de tal manera que se han reconocido como la representación única y universal del género humano

El cuerpo masculino se representa como personificación de las imágenes dominantes de la masculinidad [...] los músculos se han equiparado con los ideales masculinos hegemónicos de la fuerza y el poder; la escasa grasa corporal se asocia a ser activo y disciplinado; la juventud se vincula con la salud y la virilidad. De este modo, los hombres con cuerpos que resumen la masculinidad hegemónica y que se ajustan a los ideales culturales (lisos, musculosos, jóvenes) tienen el capital físico más valorado en el campo de la masculinidad (Enguix, 2012:8).

Al igual que en las figuras femeninas existen elementos de importancia para significar el género y generar un estilo corporal como lo son el discurso, la raza, la clase, hasta el vestido, los adornos, el uso de maquillaje y el vello, en los varones también son significativos estos elementos. La corporalidad de los varones es materia discursiva, y esta corporalidad también forma subjetividades. Por ello se procede a estudiar las representaciones de Carlos, Julio y Ernesto detenidamente.

3.3.1 Carlos

En *Margarita de niebla*, Carlos es el personaje-narrador, es él quien enuncia y determina. En el lenguaje, a partir de las formas de enunciación de Carlos, podemos aprehenderlo y conocemos su subjetividad, sabemos que se asume como un ser masculino, que la forma de poder que posee es el conocimiento. Él es profesor de español, en la narración se infiere que su imagen es limpia y joven, continuamente se hacen referencias a su forma de vestir: una camisa y pantalones formales, su imagen en el espejo consecutivamente deja ver su leve narcisismo, hay una escena en particular donde se está rasurando frente al espejo, es de madrugada, mientras mira su imagen por el espejo, preguntándose cuántos años lleva de practicar, día a día la misma operación:

¡Si ese espejo pudiera reproducir la historia de las imágenes mías que contuvo! ¡Si en vez de haberlas dejado escurrir por el declive de la luz, las hubiera pescado en la red de su malla metálica! Desde el rostro del adolescente que era cuando empecé a visitar a María Luisa, hasta el de hoy, ¡cuántos rostros ajenos he llevado sobre el mío, oculto! (Villaurrutia, 1988:149).

Esta imagen de Carlos en el espejo, permite mirar a través de los años, y esta actividad tan singular retrata de manera fugaz los cientos de imágenes que han podido pasar en el espejo y que ninguna ha sido la misma, de igual forma que nunca ha sido el mismo Carlos, entonces ese rostro reflejado se convierte en una careta, un rostro que no le ha pertenecido pues no siente que sea propio. Él tendrá que urdir debajo de ese rostro, de esa máscara, para encontrar el verdadero, el oculto <<yo>>, como si fuese algo tan tenebroso que por ello mismo no pudiese mostrarse a la luz.

Carlos está enamorado de dos mujeres, Margarita y Paloma, como lo he mencionado anteriormente Margarita es una hija de familia alemana de clase media-alta, Carlos al contrario es mexicano, no se especifica en el texto su procedencia, sin embargo en las comparaciones que hace entre las costumbres de la familia de Margarita y las suyas se denota un rechazo o desprecio por las costumbres propias, como una desconfianza en sí mismo, este indicio también indica temor, Carlos es un ser temeroso, a pesar de que su confianza radica en su intelectualidad, se siente inferior que Margarita, y en ello resulta su menosprecio hacia ella. A pesar de creer amarla, la desprecia, la crítica, y adquiere la postura del amigo-amante, el hombre que está dispuesto a esperarla, procurarla, amarla, pero que no ha adquirido ningún compromiso.

Esta postura se complica cuando aparece Paloma, esta joven, amiga de Margarita, pasa a formar la tercera parte de una relación amorosa urdida por Carlos. Paloma también es el elemento que confunde, al mismo tiempo que es otra posibilidad, una diferente, Paloma es mexicana, nacida en provincia, llega a desempeñarse como maestra en el mismo colegio donde Carlos labora y Margarita asiste. En este sentido Paloma es más accesible para Carlos, lo que coloca a Margarita en un plano más alto.

Carlos debe elegir entre las dos, este hecho tiene implicaciones morales puesto que la norma tanto moral como social, jurídica y religiosa indican que un varón no puede estar unido a dos mujeres al mismo tiempo, mucho menos adquirir un contrato matrimonial con ambas, por ello Carlos debe elegir a una sola mujer. Al adquirir un contrato matrimonial con Margarita se refuerzan las implicaciones heteronormativas, pues se da por hecho que un varón debe casarse con una mujer, que ese contrato implica una relación monógama, el hecho biológico de procrear, de atender a los hijos y reafirmar que un hijo necesita la protección de padre y madre, de esta forma se instaura en el matrimonio la institución familiar, que es una de las instituciones angulares de la sociedad y la religión.

Al elegir a Margarita no sólo apuesta por el matrimonio que asegura su bienestar económico, también por un refuerzo y posicionamiento dentro del

patriarcado. Este matrimonio también le trae otros beneficios como un cambio de situación cultural y social. Al aceptar el viaje, Carlos cambia de estatus, de modo de vida, cambian sus conceptos, las costumbres y tradiciones que tanto menosprecia, sin embargo ya embarcado, cae en la cuenta de que no sucederá de la manera que esperaba, movido por sus intereses, se ha puesto en la trampa, las diferencias entre la familia de Margarita y las suyas son notables y sabe que no podrá con ello. Paloma, pasa a ser esa posibilidad de cambio y ahora ella es lejana e inaccesible.

Carlos en la narración se muestra pasivo, tímido, introvertido, reflexivo, indeciso en la mayoría de las ocasiones, incluso al momento de decidir sobre su porvenir, es un joven del que aparentemente no se espera demasiado, su rol de masculinidad lo desarrolla siendo profesor con aspiraciones de poeta, no es hermano, ni padre, pero si es amante, en este mismo tenor, también surge su egoísmo, es un ser que sólo piensa en sí mismo, lo mueven su deseo, sus intereses, sus ambiciones. En el momento que decide entre las dos mujeres, elige a la más hermosa, la de mejor posición económica y la que de ambas, sabe menos, es decir que entre Margarita y Paloma, Margarita es la menos instruida en el campo académico, por ende Carlos al elegirla, elige una mujer que cumple con sus aspiraciones patriarcales: una mujer, hija de buena familia, educada para ser esposa, madre y ama de casa. Estos aspectos son con los que Carlos promueve y reproduce la masculinidad tradicional.

Por otro lado, en el texto no se señala que sea un varón cuya valentía sea heroica y su fuerza descomunal, tampoco es un varón que se describa como atractivo, donjuán y rodeado de muchas mujeres, más bien se percibe un varón solitario, delgado, sin atributos físicos y una voluntad endeble. Su fuerza radica en la inteligencia, en el conocimiento, esa es su arma principal. La masculinidad de Carlos no es exacerbada, por supuesto se asume como heterosexual, al aceptar casarse con Margarita cambia su estatus, ahora será el de señor honorable y esposo. En esta novela Carlos representa al varón que en búsqueda de mejorar su condición económica, social, moral y cultural, contrae nupcias con la mujer que

le asegura todo eso. En él se retrata a un hombre de corte tradicional. Sin embargo hay un aspecto en su construcción que salta a la luz y es que para el espacio-tiempo que se representa en el texto, la figura de Carlos se separa en cierta medida a las representaciones masculinas de principios de siglo XX, pasado el movimiento armado, cuando el nuevo Estado-Nación comienza a gestarse.

Me parece que la representación de Carlos se distancia notablemente a la figura valiente, casi heroica de los hombres que se encuentran en la guerra. Esta transposición no es de fondo, es decir, Carlos sigue promoviendo la masculinidad tradicional, sin embargo su figura es la opuesta a la de un sargento por ejemplo, se cambian las armas por lo intelectual, la fuerza muscular por la instrucción académica, la espada por la pluma. Este índice surge como una posibilidad diversa de representar la masculinidad, como una de las muchas posibilidades de ser varones que no incluye necesariamente ser un héroe o un militar.

Como mencione anteriormente, las formas de ser varones y mujeres son ilimitadas, por ello las representaciones que se analizan son una muestra de las múltiples formas de ser varones a principios de siglo XX que están presentes en los textos.

La forma en que se intuye a Carlos hace concretar su figura como un varón, de clase media, mexicano, tez blanca, joven, ciudadano, de oficio profesor, de una figura delgada, que viste de traje, gusta del arte y la música, es culto, tímido, solitario, indeciso. No es fuerte, no es atractivo, no tiene una buena posición económica ni un buen estatus social lo que mejora al casarse con Margarita.

Más allá de aspectos físicos y superficiales Carlos es un hombre que se encuentra en una continua oscilación entre la contemplación de su mundo interior y la participación activa en el mundo exterior. Hay un punto en la narración donde se encuentra suspendido en una situación insostenible, en la diégesis surge con la confusión, al pretender estar enamorado de dos mujeres -índice de que realmente no sabe que es lo que quiere- y se concreta con el anuncio de la partida de Margarita, éste suceso es el detonador de su actuar, ante la imposibilidad de

perderla decide proponerle matrimonio para mantenerse a su lado, pero por otro lado ese matrimonio es una posibilidad de apertura a otro mundo diverso al suyo, nace entonces la apuesta por el viaje.

Me parece que lo que motiva a Carlos es el viaje, la travesía que le ofrece conocimiento y un cambio de estatus tanto social como cultural, sin embargo es en el transcurso del recorrido cuando se da cuenta de su error. De tal manera que contrapone a las dos mujeres y el significado simbólico que les otorga, Margarita ahora representa un tipo de cultura y Paloma otro, es decir, ellas encarnan para Carlos las imágenes femeninas deseadas pero también el tipo de cultura anhelado:

Para Margarita la cultura es algo adquirido, inesencial, una amiga tan íntima que puede descuidar su trato sin peligro de perderla. Para Paloma, la cultura es, en cambio un propósito, el país no visitado aún que, por esto mismo, desearía terriblemente conquistar.

Existen por tanto dos géneros de cultura. ¿A cuál de ellos pertenece la mía? Preferiría figurar, como Margarita, dentro del grupo de los seres que emanan de un cultivo elaborado de la tradición. Pero todo me hace creer, al contrario que ni cultura –como la de Paloma- está fabricándose en mí (Torres, 1988:177).

Al principio deseaba a Margarita porque ella representaba esa cultura que está hecha, dada, que sólo hay que aprenderla para hacerla suya, una cultura que él pretende superior a la suya y a la de Paloma, de esta forma contrapone la cultura mexicana con la alemana, donde la segunda la creó como superior.

Paloma al representar la cultura mexicana es despreciada en un principio por Carlos, pues le parecía tan repetitiva. Paloma es ese conjunto de cosas que quiere abandonar en el viaje, como cuando la vida se prolonga mucho en un solo lugar, la costumbre, los hechos, los seres que acaban por irse envenenando en ello. Por eso lo inquietó el viaje con Margarita y es lo que le consuela ya en el barco y en su matrimonio, ciertamente lo justifica también. Tiene la certeza de que haber elegido a Margarita fue un error pero se conforta con saber que si no le hubiese obligado a viajar él no lo hubiera hecho. Si se hubiese quedado con Paloma su existencia sería la absoluta subordinación a la dulzura equivocada de

la costumbre, sin tener nada más que callar o morir. Su consuelo radica en el provecho que obtendrá de su unión con una mujer de otra raza, de otro espíritu. Esta visión se manifiesta como una crítica a la situación social-cultural del país en esa época, pues se muestra inconforme ante el nuevo Estado-Nación que surgía después de la Revolución, así como a los programas y propuestas que se manifiestan en el campo artístico y cultural enfocados a la propaganda del mismo Estado.

Por otro lado esta pugna entre la cultura latina y sajona dispone una oposición entre modernidad y tradición¹⁶. En este caso Carlos se configura como un sujeto moderno, que concibe a la cultura como un terreno virgen, donde el podrá inventar sus propias soluciones.

Carlos es un hombre con una actitud moderna ante el arte, la manera que percibe su entorno es a través de la imaginación y la memoria, tiende a ser reflexivo, de manera que llega a considerar su propio yo como una entidad carente de fundamentos cuando se mira en el espejo y no se reconoce. Ante esta actitud se pronuncia a favor del arte nuevo o “arte deshumanizado” en una de las conversaciones que sostiene con Margarita y su madre:

Beethoven, Wager son los músicos que la señora Millers prefiere. Lo afirma, al menos, con una convicción orgullosa. Wagner le parece más “artista”, Beethoven más “humano”. Le digo: -“¿Se ha enterado usted de la teoría que algunos formulan, según la cual Beethoven podría ser considerado como el primero de los *músicos puros*, es decir como el primer de los músicos deshumanizados? (Torres, 1988:115).

El joven, al inquirir a la señora Millers, justifica su pronunciamiento: -“No obstante -interrumpo- no podemos seguir siendo devotos de una música que corresponde a una manera espiritual que ya no es nuestra, a una sensibilidad de un mundo desaparecido...” (Torres, 1988:116).

¹⁶ Este aspecto se puede sustentar en el texto de Vasconcelos, *La raza cósmica* (2014), donde los sajones se interesan por alcanzar la prosperidad material, mientras los latinos aspiran a cultivar las facultades espirituales

La figura intelectual que Carlos proyecta se fundamenta en el anhelo del conocimiento, de la aventura, se erige como un agente crítico y escéptico donde se encuentra ante el dilema del intelectual moderno: ha de pagar su reflexión crítica sin compromiso con la falta de seguridad, arraigo y felicidad o ha de renunciar a esta su propia condición de intelectual.

3.3.2 Julio

En la novela *Dama de corazones* el protagonista Julio es un joven estudiante de Harvard que regresa a México a casa de su tía y sus primas, Susana y Aurora. Julio es el primo que llega del extranjero, un desconocido que cambia la cotidianidad de las tres mujeres que viven en esa casa. El texto no señala cuál es la carrera que estudia Julio, sin embargo el hecho de que estudie en el extranjero y en Harvard, lo coloca en una posición privilegiada, no se conoce el origen de Julio, pero se infiere que es mexicano, no hace alusiones a su pasado más que el recuerdo vago de una joven que fue su amante, de tal manera que se conoce de él sólo el presente que en el texto se expone. En la diégesis se presenta una espontánea regresión al pasado donde se repite el elemento de la imagen en el espejo mientras se rasura:

Vuelvo a la media sombra del cuarto y me asomo al espejo del tocador. Su luz me traiciona un poco, alargándome. Ya nos acostumbraremos los dos a vernos. Repaso con el dorso de la mano, distraído, las mejillas erizadas de pequeñas puntas. Tendré que rasurarme (Villaurrutia, 1988: 191).

En esta imagen se encuentra el elemento del rostro no identificado, desdoblado, pero la imagen en el espejo no le pesa, no lo extraña porque sabe que siempre es diferente a las imágenes pasadas y se resigna a reconocerse en la costumbre.

Julio es un muchacho solitario, taciturno, su carácter siempre se torna nostálgico y triste. Su imagen se infiere sobria, lúgubre, limpia pero gris. Siempre hay en él un malestar profundo, un sentimiento de dolor, de falta de algo trascendental, se mantiene en espera de algo que lo mueva y que pueda cambiar su vida, esta actitud se mantiene a lo largo de la trama, es un sentimiento de

vacío, de una tristeza profunda que caracteriza a este personaje, siempre reservado, tímido, introvertido, falto de alegría o pasión, falto de vida.

Julio cree estar enamorado de estas dos mujeres que lo acompañan en su soledad, se señala en el texto que las ama de diferente manera, pues siendo ellas tan distintas no podría quererlas de la misma forma, sin embargo este sentimiento nunca es sabido por estas mujeres, hasta el final de la narración cuando Aurora va a casarse y él trata de comunicarle sus sentimientos pero no lo logra del todo, así que estas mujeres no se enteran de que son deseadas por Julio. Todo el romance y el tormento lo sufre en su interioridad, cuando se encuentra con ellas solo las observa, las contempla, piensa en la cercanía que existe entre ellos, el rozarlas, el poder siquiera tocarlas o hablarles al oído, pero nada, guarda silencio, sólo responde cuando se le interroga directamente, su lenguaje se mezcla entre el inglés y el español, Susana solo se ríe cuando lo oye, Aurora trata de corregirlo, para Julio ellas forman una sola figura:

¿Por qué mis ojos las diferencian al grado de hacer de ellas heroínas rivales de un novelista cualquiera?

Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja (Villaurrutia, 1988:197).

El momento en que fallece su tía Mme. Girard se esperaba que Julio, siendo la figura masculina de la casa tomara el papel autoritario y comenzara entonces por consolar a las jóvenes y organizar el funeral. En la masculinidad tradicional se espera que un hombre en su posición, se mantenga fuerte emocionalmente, brinde protección y alivio a las mujeres indefensas, dolidas por la pérdida y que lloran la muerte de su madre, que esa figura masculina se encargue de la funeraria, el ataúd, los gastos económicos y demás. En la masculinidad tradicional el hombre debe ser generoso, atento, debe solucionar los problemas, debe mantener las emociones bajo control, debe tener sentido de la eficacia y debe estar a cargo de la familia (Farrell, 1993). Julio no responde a estos lineamientos, él decide no reaccionar de la manera en que la moral y la tradición lo obligarían a hacerlo. En este momento es cuando Julio se separa de su género,

como si el oponerse a su deber ser lo transformara en su <<yo>> abyecto. Una abyección que se sustenta en renunciar a la normatividad en cuanto a la responsabilidad y obligaciones en el núcleo familiar. Abandonar la idea de encarnar la figura paterna para no comprometerse, para no atarse. Una abyección que lo coloca en el plano de lo marginal, pues al no entrar en el rol de patriarca se excluye, se expulsa y se convierte.

Después del funeral, Aurora encarna la figura femenina amada, deseada, Julio cree poder alcanzar la felicidad ahora que la siente tan cerca y tiene miedo, un miedo que lo paraliza. Al tomar su mano, el eterno deseo poseerla, de sólo tocarla, de sentirla, le llena, sin embargo en el momento límite donde creó alcanzar la felicidad, se rompe cuando Aurora le confiesa que va a casarse, entonces la dicha que él había creído alcanzar se esfuma en un instante. Trata de asirla contrayendo su mano con fuerza, pero ella se aleja, esta ruptura del momento culminante habilita una única posibilidad, la de la huida, el viaje, entonces Julio sabe que debe partir al día siguiente y para siempre.

Julio no deja de ser un hombre en soledad, incapaz de comunicar y compartir sus emociones y a pesar de que se sabe débil, guarda un semblante crudo, inamovible. Este campo relegado para los hombres, el de los sentimientos, el rechazo de sus emociones para que la razón y la lógica reinen en sus acciones, le ha impedido comunicarle a Aurora su amor, le ha impedido detenerla y convencerla de que él era su opción para que ella también fuera feliz.

Ante el matrimonio de Aurora, Julio no tiene nada que hacer en casa de sus primas, quedarse con Susana le resulta imposible, él que no es lo suficientemente fuerte se aleja, emprende de nuevo un viaje, sin destino fijo. Hace su equipaje tratando de guardar en el recuerdo un momento de su estancia en esa casa, toma el espejo y lo encierra rápidamente en la maleta con la esperanza de que en otra parte, al verlo otra vez, conserve la última imagen: “[...] el trozo de tapiz color de tabaco que ha copiado diariamente durante tres meses” (Villaurrutia, 1988:226).

Julio comienza el viaje en tren, mirando por los cristales y piensa en Susana: "Susana, Susana. ¿La quiero? No sé, no sé. Los afectos se me confunden siempre" (Villaurrutia, 1988:228). De pronto una frase llega a su mente: "Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir" (Villaurrutia, 1988:228). Trata de recordar dónde la ha visto, pero se acomoda a su situación y lo tranquiliza, tal vez lo conforta para dejar de luchar ante la duda que surge al pensar en Susana, esa frase le da la justificación perfecta para su viaje, la hace suya, pues así se vuelve fuerte ya que sólo los cobardes se quedan.

En Julio encontramos a un varón temeroso, en busca de algo, de sí mismo y el regreso a su lugar natal, a la casa de su tía confronta su ser, pues surgen dos opciones ante él, quedarse y ser feliz al lado de una de las dos mujeres, vivir la vida tradicional masculina, donde deberá ser el señor de la casa, padre, esposo, o continuar su viaje sin saber a dónde lo lleva, sin conocer el futuro que le depara. Al final Julio prefiere la huida, el viaje que es una decisión más prometedora. Susana representaba estabilidad pero también la inmovilización y esa idea representaba la muerte, no la muerte física, la muerte intelectual.

Como se puede observar en la trama, al llegar a México, Julio se encuentra ante un constante abandono e interrogación, el pasado lo atormenta, y su presente no lo llena, la estadía de tres meses le sirven para perderse y encontrarse, el viaje que emprende es una nueva posibilidad.

Julio es un hombre heterosexual, de clase alta, mexicano que ha pasado tiempo en la unión norteamericana. Se percibe de tez blanca, joven, ciudadano, de oficio estudiante, de un nivel académico alto, privilegiado, un varón delgado, de buen aspecto físico, no se indica que vista traje pero se le intuye con un atuendo formal, es reservado, de pensamiento agudo, sumergido en una soledad muy profunda. No se indica que sea valiente, mujeriego, de moral "decaída", al parecer tiene un buen estatus tanto social, cultural y económico.

El coraje, la valentía de Julio, radica en la última toma de decisión, huir para no ser un cobarde. Su fuerza no es una fuerza física, bruta, el poder que ejerce no

es violento o agresivo, su masculinidad se construye basada en la de un varón culto, moderado, introvertido, ambicioso en el sentido estético.

Julio se muestra con una sensibilidad afín a las manifestaciones culturales de la época, de una modernidad que es reciente, como lo demuestran en el texto múltiples referencias a artistas y objetos culturales como Picasso, cuadros impresionistas, poetas dadaístas, entre otros. Julio mantiene una actitud autoreflexiva que también lo caracteriza como un sujeto moderno, esto es, un sujeto consciente de la ausencia de fundamentos sólidos que garanticen una percepción unívoca de la realidad.

El ambiente familiar en el que se encuentra Julio se muestra “atrasado” en el texto, donde Mme. Girard representa “el mundo caduco del porfirismo”, un mundo con el que Julio no se encuentra familiarizado. Por otro lado la voz enunciativa muestra a Susana como una mujer inmersa en ese mundo rezagado a comparación del de Julio que se describe así mismo como un varón vanguardista haciendo una analogía con la imagen de Villaurrutia:

Ya sé cómo me quieres, Susana. Me atrasas el corazón, el traje, el peinado, la voz, para llevarme muy cerca de Lamartine y de Musset. Así me querrías, soberbio, alto, amante, dorado, capaz de vivir novelas frenéticas, capaz de escribir poesías más frenéticas aún. Te equivocas. Yo sufro porque no puedo complacerte. Imagino que no puedes pensar en mí tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él, aspirante a diplomático, negligente en el vestir; con un cuerpo inclinado cada día más a desaparecer entre los millones de jóvenes de los Estados Unidos; con mis trajes holgados, con mis camisas blandas, con mis movimientos de cabeza que acompañan el jazz que la victrola dicta invariablemente como buen actor el día de la centésima representación; con mis cigarrillos mojados en perfume, efímeros, perfectos, en vez de la pipa sabiamente gobernada que te hiciera pensar en el hogar de tu poeta romántico. Piensa Susana, que no puedo regresar un siglo entero para alcanzarte, que no puedo esperar otro siglo para que tú me alcances. Quiéreme así, frívolo, alegre, con mi concepto de la vida y del arte como un deporte distinguido y nada más (Villaurrutia, 1988: 207).¹⁷

¹⁷ Alphonse de Lamartine. “Poeta, hombre de letras y político francés, que figura entre los principales representantes del romanticismo. Lamartine es conocido sobre todo por su poesía, en la que se aprecian los rasgos propios del romanticismo: elegancia y refinamiento en la expresión de emociones y sentimientos, ambiente teñido de melancolía y brillantes descripciones de la

Julio no puede ser un hombre de 1800, es un varón de siglo XX en sus primeras décadas, entonces se determina que su actitud es la de un ser moderno, y como estudiante de Harvard posee una cultura y educación especializada, superior a la que tiene Susana, de gustos refinados y cosmopolita, “un hombre de mundo”, como tal esperar una cultura y educación como la de Susana le retrasaría, lo ataría, por eso no puede ser como ella desea y presenta esta imagen suya donde podemos ver a Villaurrutia y a Julio como en un espejo, ambos altos, soberbios, vanidosos, con sus trajes y sus camisas impolutas, presentando una imagen elegante, perfecta, superior, la imagen de un poeta. La postura que adopta Julio ante el panorama estancado y poco fértil se resume en su manera de proceder ante la “dama de corazones”, marcharse, huir ante la situación que de quedarse podría acabar con sus aspiraciones artísticas.

La figura del intelectual que se concreta en la representación de Julio surge como la del sujeto fuera de lugar, situado en las fronteras de lo establecido. La travesía del viaje inmóvil le garantiza que esa posición sea perdurable pues se mantiene siempre al margen. De igual manera la huida conlleva un afán de búsqueda de lo nuevo, de territorios desconocidos, un afán de renovación y de encuentro. Su ser moderno se enfatiza en la forma que Julio emprende el escape final a bordo de un tren: “El tren, que me parece volar para no tener tiempo de arrepentirse, de volverse, me comprende, me ayuda a huir. La máquina se despide de la ciudad con un silbido largo, afilado, que perfora el norte de la noche (Villaurrutia, 1988:228)”. El tren, surge como un símbolo de modernidad en los años veinte y este índice ayuda a Julio a conservar su condición moderna.

naturaleza como reflejo del estado de ánimo del poeta. Su obra poética más popular e imitada es *Meditaciones poéticas* (1820); aunque también escribió *Nuevas meditaciones poéticas* (1823), *Armonías poéticas y religiosas* (1830), *Jocelyn* (1836), *La caída de un ángel* (1838) y *Los recogimientos* (1839)”. Consultado en la World wide web en: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1907>.

Alfred de Musset: “Escritor francés, publicó en 1829 *Cuentos de España y de Italia*. En 1833 vio la luz el volumen poético *Rolla*. Su obra poética, de la que destacan sus diversas *Noches* (1835-1837), le sitúa como uno de los principales escritores franceses del romanticismo, posición reafirmada por su teatro, si bien no logró en éste las mismas cotas de intensidad expresiva que en su obra lírica.” Consultado en la World wide web en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/musset.htm>

La “dama de corazones”, representa una dualidad, una dicotomía que da paso a otras más dentro del texto, estas dicotomías representan la complejidad y plurivocidad de la realidad. El texto se sustenta en diversas dicotomías como la fluxión entre pasado/futuro, el día/noche, la vida/muerte, sueño/vigilia. Ante estas dicotomías Julio mantiene el mismo estado de indefinición que con la “dama de corazones”. Estas oposiciones construyen el aspecto oblicuo y multifacético del carácter de Julio, pues se muestra siempre vacilante, confundido, ya que favorecer un lado de la balanza significa eliminar la posibilidad del otro lado por ello prefiere los estados de un “presente indeciso”, de la “muerte en vida” y ante el sueño/vigilia se queda con el momento anterior al umbral del sueño. Son estados fronterizos que permiten mantener una actitud escéptica y crítica ante las circunstancias.

En *Dama de corazones*, se presenta el motivo del viaje como desplazamiento que le asegura a Julio un descubrimiento continuo de sí mismo y de la realidad. Surge como una apertura hacia nuevas perspectivas y abre la posibilidad de cambio. El viaje simbólico y real implica una actitud suscrita por la curiosidad y la crítica. El viaje también define su actitud de renovación y anticonformismo por ello decide huir antes de convertirse en una estatua.

3.3.3 Ernesto

En *Novela como nube*, Ernesto es el protagonista masculino, es un joven burócrata y poeta, al inicio del texto nos brinda una breve descripción de su corporalidad:

Sus hermosas corbatas, culpables de sus horribles compañías. Le han dado un gusto por las flores hasta en los poemas; rosas, claveles, palabras que avergüenza ya pronunciar, narcisos sobre todo. Ernesto marcha inclinado sobre los espejos del calzado, sucesivos. Se ve pequeñito (Owen, 1988:41).

Como se ha señalado anteriormente los discursos de género no son los únicos que se materializan en el cuerpo, el maquillaje, la pintura, el vestido exteriorizan un papel determinante en relación con los procesos de materialización

de los cuerpos. Todas estas operaciones constituyen variantes de la escritura, ya que se trata en todos los casos de intervenciones que dejan marcas, trazados, cicatrices, inscripciones, sobre el cuerpo (Tienza, 2010: 82).

En el análisis de la vestimenta, Tienza se sirve de la teoría de Germán García, para el cual “[...] el sistema del vestido puede ser pensado como una suerte de lenguaje, estructurado en función de códigos y convenciones que determinan en cada ocasión el uso ‘gramaticalmente correcto’” (Tienza, 2010:82). En el caso del cuerpo masculino estos otros discursos corporales acaban estando ligados a los de sexo y género, al calificar el uso adecuado de la ropa por parte del varón como parte de la heteronormatividad, de acatamiento al modelo cultural del señor elegante, formal y “bien vestido” lo que lo hace atractivo y poderoso al mostrarse en el espacio público.

Ejemplificando con Ernesto, él se encuentra en el espacio público, un café donde asiste a la tertulia con sus amigos, ellos son las horribles compañías, al mencionar sus hermosas corbatas, se puede deducir que viste traje, sus zapatos se encuentran impecables, este índice muestra una figura impoluta. Cabe señalar que uno de los elementos presentes en el atuendo masculino como moda es la aparición “en el café”, en el centro de la Ciudad de México a la usanza europea, donde era obligatorio el uso cotidiano del traje, la corbata y hasta reloj de cadena.

Elegante y narcisista, camina por las calles de la ciudad mirando su reflejo en el calzado, va pensando en poesía, dispuesto a compartir con sus amigos en la tertulia. Esta es la figura de Ernesto, la de un joven elegante, con un aire intelectual, que gusta de la literatura, de la poesía en particular.

La forma en que se puede percibir a Ernesto es con la figura esbelta, pulcra y erguido. La fascinación de la forma, vestuario, comida, conversaciones, profesión, escritura, lo es todo. “[...] porque la maestría formal triunfa sobre la inarticulación circundante y porque por ejemplo, los capaces de encandilamiento gestual le permiten al lenguaje corporal abandonar las funciones utilitarias

aceptadas por los dogmas del Macho y la Hembra “como Dios manda” (Monsiváis, 2010:96).

Me parece que este personaje representa a un varón vestido en riguroso traje tipo dandi, con la pose sartorial, manos entrelazadas y cuerpo estilizado. Sin embargo esto puede ser un elemento descalificador que sugiere en la silueta amanerada del cuerpo, una posible disidencia de tipo sexual.

Uno de los factores determinantes en la cultura es la apariencia física y el cuidado del cuerpo. Tanto el vello como el cabello constituyen campos de batalla para los varones, una figura estética y agradable a la vista debe presentarse con el cabello corto, cuidado, limpio, alineado, así como la barba rasurada y el bigote recortado, de igual manera deben ser recortados los vellos nasales y las cejas. Ernesto al contrario de Carlos y Julio, lamenta no tener vello facial para rasurarlo: “Su amigo el ingeniero del ingenio le reprochaba ser lampiño. ¡Qué triste! No poder comparar en un poema las delicias de rasurarse con la estancia en Nápoles” (Owen, 1988:41).

Esta variante en las representaciones masculinas no es coincidencia, la imagen que Ernesto representa es la imagen de la masculinidad de clase media-alta, culta y con profesión. Esta construcción enfatiza el cuidado de la imagen masculina, una imagen que debe verse impecable, por ello la importancia del cuerpo sin vello.

Una de las variantes en la representación masculina que se hace en estos tres textos en comparación por ejemplo con la novela de la revolución, es que los varones presentan en la última, un rostro rudo, marcado por la abundancia de vello, que denota a la vez descuido y tosquedad, ya que los varones combatientes no tenían tiempo de ocuparse del cuidado personal o el aseo, lo importante radicaba en la fuerza bruta, la valentía, la ausencia de miedo y el dolor que se pudiera tolerar. Las representaciones de los textos que se estudian se oponen a estas imágenes de varones rudos pues Carlos, Julio y Ernesto representan la clase media-alta de la sociedad, sus construcciones por ende corresponden a la

de jóvenes elegantes, de imagen impecable, de rostro limpio, cabello arreglado, manos cuidadas, e incluso cejas delineadas, porque el ámbito en el que se desenvuelven no es el del campo de batalla, sino el de la vida en la ciudad, en las oficinas de gobierno, editoriales, academias y espacios artísticos.¹⁸

En *Novela como nube*, Ernesto personifica la figura de un joven enamorado de la vida y de todas las mujeres, pero sólo una encarna su ideal femenino, todas las demás sólo se le parecen, y conforman en la enunciación recuerdos imprecisos, vagos, como si esas mujeres no fueran reales, como si fueran nubes. Ernesto no es diferente de ellas, él sólo tiene ojos para mirar, de él sólo conocemos su interioridad a través de su discurso, un discurso inmerso en la heterosexualidad pues sus encuentros amorosos son únicamente con mujeres, él mantiene un carácter erótico, sus encuentros amorosos tienen implicaciones sexuales, él se define como misógino y narcisista pues es notable su tendencia a verse, mirarse en los espejos y a pesar de que sostiene estar enamorado de las mujeres, realmente está enamorado de sí mismo, un ser que es ególatra y egoísta.

Las mujeres de las que Ernesto creé estar enamorado son varias, pero conocemos de ellas sólo algunos aspectos. En un encuentro que sostiene con Eva segunda, que es casada, Ernesto desobedece a la moral, sin embargo como es varón parece poco importante el hecho de que tenga relaciones sexuales con mujeres casadas, en este caso ellas son las que desobedecen la norma pues Ernesto es soltero, por lo tanto es libre de relacionarse con quien quiera. El esposo de Eva, celoso y traicionado toma venganza para salvar su honor, le dispara a Ernesto. Víctima de este ataque su tío Enrique lo lleva a Pachuca convaleciente, ahí encuentra a la mujer que encarna su ideal femenino, Elena, con

¹⁸ Los rostros jóvenes de estos varones simbolizan también poder masculino, ya que la figura de un hombre viejo o descuidado no denota fuerza ni creatividad y estableciendo en contexto de las representaciones, principios de siglo XX, los hombres mayores en edad conservaban la escuela que Díaz había implantado en su periodo de gobernación, el positivismo. La apuesta del nuevo Estado era por los hombres jóvenes pues ellos tenían la capacidad y la fuerza, las ideas y el entusiasmo para reconstruir la Nación.

la que ya había tenido una relación anterior, sin embargo también se encuentra Rosa Amalia, la hermana de Elena, quien encarna el opuesto de Elena.

A pesar de que Elena encarna el ideal femenino de Ernesto, se encuentra en un plano inaccesible, es la esposa del tío Enrique y al pretenderla comete una traición más, sin miramientos Ernesto decide confesarle su amor y al citarla se equivoca, la oscuridad en la que realiza la cita le impide ver que ha citado a Rosa Amalia y no a Elena. Cuando Rosa Amalia llega se da cuenta del error pero es tarde para corregirlo porque entonces involucraría a Elena en la traición y ambos serían igualmente castigados, Ernesto decide salvar a Elena y acepta su castigo: el matrimonio con Rosa Amalia.

Rosa Amalia, es una mujer hermosa por supuesto, sin embargo no tiene una función decorativa u ornamental, como lo han sido Ofelia, Eva y Eva segunda. Ernesto define a Rosa Amalia como peligrosa, señala que le gusta leer, él la presiente falsa, hábil, pérfida, felina e inteligente, incluso le llega a atribuir características masculinas: “Tenía cosas de hombre: le gustaba pensar y su pensamiento era ágil, propenso a la ironía, y no creía que, el amor fuera un fin” (Owen, 1988:78). Estos atributos la hacen peligrosa porque Ernesto no busca una mujer que piense “como hombre”, el ideal de Ernesto se funda en la ficción femenina representada en Elena. La mujer que él desea deberá desempeñar las tareas de atención y cuidado así como las de contemplación y admiración hacia el sujeto masculino.

Rosa Amalia es la única mujer que Ernesto no desea, la única que estaría fuera de su elección, sus atributos masculinizados la colocan fuera de su preferencia, sin embargo ella se convierte en su castigo. Así como Nefele es la nube con la que Ixión es engañado al confundirla con Hera, y con la que traiciona a Zeus para terminar castigado a girar eternamente, Rosa Amalia es la nube con la que Ernesto se une por la traición y su castigo es el matrimonio.

Esta acción tiene una implicación moral, hasta parece un texto con moraleja: si traicionas a tu semejante (varón), deseando a su mujer, serás

castigado por la eternidad, esta premisa responde al mandamiento divino: “No desearas a la mujer de tu prójimo”, que es el séptimo de los mandamientos en la religión cristiana, por medio de este mandamiento Dios ordena a los esposos guardar fidelidad mutua y a los solteros que vivan castos, es decir puros en sus actos, palabras, pensamientos y deseos. El acto de adulterio es fundamentalmente un acto de infidelidad, ya que en un acto adúltero, una o ambas personas son infieles a otras. Es por esta razón que el adulterio está incluido en los Diez Mandamientos, mientras que otros pecados o delitos relacionados con la sexualidad no lo están. De las transgresiones (en el matrimonio), la peor es la infidelidad ya que el séptimo mandamiento es el paralelo social del primero “Amaras a Dios sobre todas las cosas”. Así como el primer mandamiento requiere absoluta fidelidad en la relación con el Dios único, el séptimo requiere una similar relación de fidelidad en el convenio matrimonial.

Con respecto a la licencia carnal, las Escrituras advierten: “El que fornicar peca contra su propio cuerpo [...] Más a los fornicadores y a los adulteros juzgará Dios” (I Co. 6:18; He. 13:4), es decir que obtendrán su castigo, permanecer en el infierno por la eternidad. Este castigo es equiparable al que le otorga Zeus a Ixión por haber traicionado su confianza: ser condenado eternamente en el Tártaro, el lugar más horrendo de los Infiernos, a estar atado a una rueda que no parará nunca de rodar. En este caso la transgresión a la norma conduce a un castigo ejemplar. Toda la trama se resuelve en esta acción, misma por la que Ernesto es condenado

En esta novela, Ernesto representa al varón joven, deseoso y mujeriego. Claramente para los varones esta anuencia es permitida, en cambio, si el acto de traición lo cometiera una mujer se le llamaría prostituta y se le condenaría por el acto. A Ernesto la racionalidad patriarcal tal vez lo designaría como desleal por la traición a la confianza que ha depositado en él el tío Enrique, que es una figura honorable y respetada, valuada y aceptada por la moral. Entonces cabe preguntar si es Ernesto un cuerpo abyecto a partir del cual el resto de los hombres se definen por oposición. Es decir, si Ernesto al quebrantar la norma moral, social y

religiosa, y oponerse con ello a la figura honorable del tío Enrique ¿entabla un cuerpo abyecto?

Me parece que no, Ernesto en este caso tiende a encarnar un cuerpo inteligible, no abyecto, puesto que en su aceptación heterosexual, se toma como “natural” el hecho de que desee a diferentes mujeres, aunque estén casadas, esta acción reafirma su postura de amante, caballero y héroe, esto último por el sacrificio que realiza por Elena donde recibe su castigo con dignidad.

En resumen Ernesto representa al varón heterosexual, de clase media, mexicano, tez blanca, joven, de origen provinciano pero que reside en la ciudad, de profesión burócrata con interés en la escritura, de atuendo elegante, gusta de la poesía, es extrovertido, narcisista, culto. No se indica en el texto que sea fuerte ni musculoso, no se señala que sea valiente ni gallardo. Es deshonesto, mentiroso y permanentemente un ser escindido, por ello busca entre tantas mujeres esa parte que la hace falta, encuentra en Elena esa complementación pero al perderla él se queda vacío.

Por otro lado Ernesto es un ser indefinido que vacila entre su interioridad y el mundo externo, este divagar se enfatiza en la construcción de la trama pues su eje central se encuentra en las dicotomías del sueño/vigilia, mito/realidad y vida/muerte. Ernesto se mantiene siempre en el umbral de estas dicotomías, lo que le otorga el carácter vago e indeterminado. De hecho Ernesto está construido sólo de memoria, como señala la voz narrativa en una intromisión intencional dentro del texto: “Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria; aun recordando solo sabe ver” (Owen, 1988:228). Ernesto es, para la voz que ocupa el autor en este espacio, la evolución de la nada al hombre, un proceso de cambio y desarrollo que se refleja en el personaje: “Diréis además: ese Ernesto es sólo un fantoche. Aún no, ¡ay! Apenas un fantoche. Perdón, pero el determinismo quiere, en mis novelas, la evolución de la nada al hombre, pasando por el fantoche” (Owen, 1988:228).

Ernesto configura un ser crítico, en la narración se muestra un claro ataque a la tradición y a la costumbre heredada del porfiriato en la celebración del movimiento independentista donde se modificó para celebrar la noche del 15 de septiembre por el festejo del cumpleaños de Días, en lugar de celebrarse el 16 que es la fecha original:

Aquel profesor de historia que refería: “día y noche, bajo los rayos del sol, los ejércitos...” La mala música del Sr. Nunó, fuerte como un trago de alcohol; los mismos resultados, alcohol o música, bebido, oída. Le decía: Asómate, amiga, a mi balcón del 15 de septiembre. Y Ofelia se caía siempre a la mar de la calle. Era muy torpe, la pobre, para entender las lecciones, y la pólvora no iba a sostener eternamente la varilla del cohete (Owen, 1988:228).

Surge también en el texto la crítica a la clase media que vive en los suburbios a los márgenes de la ciudad capital, pues resulta una clase poco informada, con medios limitados para la educación y la cultura y fácil de manipular por el gobierno. La voz enunciativa presta atención a la crítica de la literatura y del arte en general de la época, enfocado a la promoción del nuevo Estado, a lo que propone una fusión cultural¹⁹:

La voz de sus amigos. Viajan de Wolfflin a Caso, en un mariposeo ecléctico verdaderamente punible. Merecen quedarse en Caso para siempre. Sugieren hipótesis sobre la futura colisión de lo oriental y lo europeo sobre campiñas perfumadas de folklore, arrulladas por él dentro de la cuna que le hacen los dos brazos solícitos de la Sierra Madre. Agrias escenas de la guerra ruso-japonesa con acompañamientos de guitarras y fondo del Popo y del Izta, las pirámides de San Juan y ruinas de conventos churriguerescos (Owen, 1988:228).

¹⁹ Esta propuesta puede tener sus bases en *La raza cósmica* de Vasconcelos donde señala una fusión de razas y culturas en una raza excepcional, síntesis de las demás y que será América Latina. Esta raza integral o definitiva no excluirá a ninguna de las cuatro razas existentes, ya que se aprovechará lo más selecto y generoso de los pueblos del orbe (2014:13, 21). En el tercer estado, el estético o espiritual, correspondiente a la quinta raza, será el estado ideal, el estado artista: “En el tercer periodo, cuto advenimiento se anuncia ya en mil formas, la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, que explica pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence. Las normas las dará la facultad suprema, la fantasía; es decir, se vivirá sin norma, en un estado en que todo cuanto nace del sentimiento es un acierto. En vez de reglas, inspiración constante” (2014:24).

El texto propone una forma de arte, una nueva estética que deviene con el resurgimiento de los sentidos y metafóricamente toma forma de manzana, este signo refiere al pasaje del génesis, donde la manzana representa el "fruto prohibido". La manzana simbolizaba en el mundo antiguo a la tentación.

En este caso la tentación es que el ser humano deseara ser como Dios. La manzana simboliza la eterna tentación del hombre a no reconocerse como criatura delante de Dios, sino querer gobernarse por sí mismo, no someterse, escoger el propio camino, erigirse en normal última y exclusiva para saber lo que está bien y está mal. En el texto esta manzana representa al arte, como una forma de elevarse a la divinidad, pues el arte es creación, sin embargo este fruto no es para cualquier ser:

[...] le dijo también que tenía una manzana, fruto que tentará a los hijos de nuestros hijos, y que esta manzana era en realidad un puñadito de humo, una sombra de manzana, una nube en forma de manzana o de Juno, postre cumplido para la generación que, ya sin dientes por la alimentación sintética que los haga superfluos, sabrá saborear como es debido los olores (Owen, 1988:228).

Este nuevo arte hace autoreferencia al mismo texto, donde Ernesto se configura como poeta-artista-creador y la novela es esa manzana en forma de nube, una nueva creación que sin embargo es sólo comprensible para las generaciones futuras.

Me parece que en *Novela como nube*, el personaje central Ernesto ansia cierta forma de divinidad que se encuentra en el arte, en la belleza, por ello su incesante búsqueda en las imágenes femeninas. Ellas representan esa dicha que radica en la belleza, sólo así puede ser feliz al lado de Elena, que representa la belleza femenina por excelencia, a su lado ya no sería un ser escindido, fracturado, su unión con Elena le otorgaría plenitud a su existencia.

Justo al final del texto, cuando Ernesto se sacrifica por Elena y acepta el matrimonio con Rosa Amalia, sugiere un estado de elevación que va enfocado a alcanzar el grado de divinidad, de redención como forma de eternidad²⁰.

Me parece que el sacrificio que Ernesto realiza al comprometer su vida en matrimonio con Rosa Amalia va encaminado a la obtención de este grado de redención, más allá de la caridad y evitar el dolor de la mujer que ama, Ernesto se inmola para obtener el grado de gracia, que incluso es más alto del que podría alcanzar con el arte y entonces, él que era un simple hombre, se eleva para verse como héroe, para igualar a la divinidad. Extrapolado al mito, Ixión-Ernesto con el sacrificio puede obtener el nivel del dios Zeus.

Por otro lado, en Ernesto también surge el motivo del viaje, pero este viaje no se presenta al final de la narración como en los otros textos. Este viaje es un punto de acción que cambia el estado del personaje. El viaje se da en un transatlántico, está acompañado de Eva segunda y es cuando el esposo de Eva le dispara, en este punto surgen las dicotomías de muerte/vida, sueño/vigilia, pues tras el disparo se indica que hay un antes donde se sitúa el tiempo del sueño, hay una muerte simbólica y luego el resurgimiento a la vida, donde empieza el tiempo de la vigilia.

Cuando Ernesto despierta a una nueva realidad, se encuentra ante las figuras de su pasado, en un presente conflictual, regresar como hijo pródigo al

²⁰ Caso en *La existencia como economía y como caridad* (1916) y posteriormente en *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (1919), contrapone los sentimientos evangélicos a la existencia como economía, a las tesis biológicas de selección natural, nutrición y reproducción. A la concepción de la vida como una lucha constante por la sobrevivencia, se contrapone el amor cristiano. El puente entre una existencia casi animal y la caridad es el arte como desinterés, en este aspecto señala Caso que “[...] mientras más se renuncie se logrará mejor espíritu artístico, al punto de que, si se fuere desinteresado por todos los sentidos, se llegaría a ser el artista supremo” (1916: 19). Así el artista sacrifica la economía de la vida a la objetividad de la intuición que es innata, porque en el arte hay un idealismo, una actitud de renuncia al tener para consagrarse a contemplar. También se encuentra la idea de un sacrificio mayor, el del hombre de bien que socorre al semejante para evitarle dolor, este sacrificio encarna el bien supremo, redención y gracia, así la caridad es superior al arte, es lo sublime por experiencia, donde se vence al animal y surge el héroe (Sanginés, 2009:9).

hogar, sin embargo este regreso simboliza también una apertura de posibilidades y de conversión.

Por lo tanto en la figura de Ernesto se encuentra también el elemento de cambio, de evolución que en Carlos se presentó en su compromiso con Margarita y en Julio con la decisión de huir. En este caso cuando Ernesto despierta de su convalecencia tiene la posibilidad de modificar su vida, de reivindicarse sin embargo los sucesos no dan los resultados que esperaba y ante las opciones de ser señalado o aceptado decide sacrificarse para mantener la aprobación y continuar con los estatutos de la masculinidad tradicional.

3.3.4 A modo de resumen

Como podemos observar los tres personajes masculinos toman en diversos aspectos el camino hacia la inteligibilidad que ha sido señalado por los modelos heredados de la tradición patriarcal. La educación, la cultura y la moral delinean a los personajes y tienen tal impacto que, en un principio, siguen la normativa establecida, de este modo, insertan su cuerpo en el campo legítimo, a pesar de que en diferentes momentos se separan de la tradición patriarcal. De acuerdo a la lógica butleriana el sujeto es producto de una normativa, por lo que negarse a su cumplimiento lo posiciona dentro del campo de las restricciones, el cual carece de poder.

Se ha observado que los tres personajes masculinos reafirman y promueven al patriarcado, siendo varones heterosexuales, que ejercen el poder y se alinean a las normatividades morales y sociales de la masculinidad tradicional, sin embargo, como el género no es una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción, sino una identidad formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos* (Butler, 2007), se puntualizaron diversos actos, gestos y discursos por los que los personajes masculinos difieren o en algunos casos se separan de la masculinidad tradicional.

Se ha de señalar que las masculinidades representadas en los textos conservan una postura, creando la ilusión de mantener un género constante que revela estar organizado por actos reiterados que desean acercarse al ideal de una base sustancial de identidad, en este caso un ideal de masculinidad, pero que al mismo tiempo manifiesta la falta de esta base.

Lo que se puede afirmar hasta este punto, es que son sujetos engenerizados, es decir, que dentro de la cultura de la que surgen han sido contruidos como varones patriarcales y es en los discursos donde promueven el actuar de forma lineal de acuerdo a las normas que están establecidas, sin embargo estas representaciones que se encuentran contruidas dentro de la masculinidad tradicional pueden crear subjetividades propias.

Me parece que las representaciones masculinas son una de las múltiples formas de ser hombres, heterosexuales, ciudadanos, clase media-alta, intelectuales, mexicanos a principios de siglo XX. Es así como se advierte que Julio, Carlos y Ernesto representan diversas formas de ser varones, ya que personalizan de diferente forma la masculinidad a la que pertenecen.

Es importante mencionar que las representaciones de Carlo, Julio y Ernesto están ancladas en un contexto de clase sin el cual no podrían sustentarse. Uno de los elementos básicos que poseen, es que mantienen una asociación directa con una clase social que garantiza los recursos económicos para dedicarse al culto intelectual así como al personal. El lujo de la apariencia y la meticulosidad de la elegancia son la representación simbólica de un estado privilegiado que no todos los individuos pueden obtener tan fácilmente, con ello logran también resaltar la extrema decadencia de la sociedad posrevolucionaria.

Los personajes se ajustan a las iniciativas que proponían los autores en su época, por ello las voces que enuncian a Julio, Carlos y Ernesto muestran sus mundos interiores, delineando el jardín de sus sentimientos oscuros, la alcoba de sus inquietudes palpables, así como las búsquedas individuales en las memorias fragmentadas, en el amor y en el viaje.

Las representaciones masculinas en los textos, en el uso del atuendo y la forma en que proyectan su cuerpo, se manifiestan como una pose que emula al dandi europeo, es un intento re-significante de la figuración heteronormativa. Es un ejercicio performativo que permite expresar la ambigüedad de sus deseos y de sus propias subjetividades.

Esta pose puede ser también una postura o acto político, una acción categórica para perturbar la representación dominante que propone dicha racionalidad: lo distinto, lo otro, se convierte en una suerte de parodia que incita la injuria del poder y resiste sus efectos de dominación. Estas representaciones tienen el potencial de resistir y contra-representar la racionalidad patriarcal, son al mismo tiempo una afirmación social y una práctica de oposición a los mecanismos de poder.

Así las tres representaciones en cuestión articulan su propia subjetividad. Cada personaje tiene elecciones propias de los objetos, tiempos, ambientes que se han depositado en la narración. Cada personaje cuenta con una historia, un cuerpo que se acentúa en las descripciones someras en el enunciado y más allá de la superficie de sus descripciones. Creo que cada uno busca una forma de evolución, Carlos en la cultura; Julio en definir su ser moderno y Ernesto en el arte y la obtención de la gracia eterna. Es como si en la obtención de ese elemento que los haría superiores encontraran ese "hombre eterno" que menciona Vasconcelos, aunque con fines distintos, que de cierta manera se presentan como seres egoístas pues la obtención de la evolución a un nivel privilegiado es a nivel personal, individual. Ese hombre superior que se encuentra en un nivel más alto también es parte de una ilusión, de una entidad imposible de alcanzar.

Las subjetividades que forjan cada personaje, surgen como una transformación que es de cierta manera marginal, pues resiste a las prácticas discursivas e institucionales que las regulan, entonces estas representaciones pueden producir diversas potencialidades relacionales que permitan la construcción de subjetividades diferentes así como el desarrollo de nuevas formas culturales.

Carlos, Julio y Ernesto son representaciones marginales en tanto que personifican el elemento que desestabiliza, este elemento ayuda al individuo a performarse, a re-pensarse para implantar prácticas subjetivas y estilos de vida particulares. Ellos, mantienen una actitud apegada al auto-conocimiento, al cuestionamiento de sus propias realidades y son seres que dialogan con el discurso patriarcal para re-configurarse desde un campo que puede denominarse como abyecto.

Las representaciones masculinas en los textos se delinear como cuerpos abyectos en ciertos aspectos porque es desde el campo de lo marginal donde surgen, mismas que son excluidas, criticadas, enjuiciadas, porque constituyen lo no admitido, lo que esta fuera del canon. Esta actitud disidente pone en crisis conceptos tan fincados como la virilidad y la heteronormatividad. En consecuencia las representaciones masculinas en los textos se exponen como “lo diferente” y se instalan en el centro de la abyección para permanecer inscrito en los cuerpos que permiten su visibilidad y la materialización de sus deseos.

De esta manera en una postura marginal revierten las formas del discurso dominante. La postura que mantienen es al mismo tiempo una afirmación social y una práctica en diálogo con el patriarcado. De igual forma se concretan como la posibilidad de volver a definir y reinventar la subjetividad personal.

A pesar de que representan y promueven al patriarcado, porque mantienen una postura que se basa en la masculinidad tradicional, hay elementos en sus subjetividades que los hacen diferentes, de tal forma que cada uno personifican diversos elementos con los que cumplen la normativa y algunos otros con los que se separan y es desde esa actitud donde nace la potencialidad de re-pensar, re-significar las ficciones que representan.

Conclusiones

Los textos escritos durante el periodo posrevolucionario en México –en este caso productos literarios como las novelas que se estudiaron- fueron un medio eficaz para la promoción y difusión de diferentes ideologías, de igual manera lo fueron para la instauración de formas de ser en el mundo, para el establecimiento de modos de actuar y proceder dentro de la sociedad o comunidad. Las obras *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet y *Novela como nube* de Gilberto Owen son una pequeña parte de las producciones culturales en México al principio del siglo XX. De tal manera que en estos textos podemos contemplar representaciones genéricas que responden a los principios trazados por el sistema patriarcal de la época. Es así que se propuso la realización de un estudio crítico desde una perspectiva de género que permitió comprender el cómo y porqué de las representaciones masculinas en los textos.

Uno de los objetivos del presente trabajo fue mostrar desde la teoría de género que las masculinidades no nacen de una designación biológica ni esencialista, más bien son una construcción cultural, son configuradas por distintas tecnologías de género, dentro de estas tecnologías se encuentran ubicadas los tres textos analizados, por ello las novelas configuran ciertos elementos de las masculinidades en subjetividades.

Otro objetivo fue mostrar que las representaciones masculinas se fundan en el lenguaje, ya que los discursos reflejan las diferentes manifestaciones de feminidad o masculinidad que se producen en contextos histórico-sociales concretos, en este movimiento los sujetos femeninos y masculinos se construyen y reconstruyen a través de discursos diferentes donde el significado es creado en el contraste implícito o explícito.

La realización de esta investigación implicó el uso de diferentes elementos teóricos al efecto, dada la importancia de determinar conceptos de difícil especificación y definición, como la construcción de “las masculinidades”, la de género, cuerpo, subjetividad, así como otros de corte lingüístico como lo es el <<discurso>>. Estas categorías fueron esenciales durante el desarrollo del trabajo ya que permitieron entender el alcance de las construcciones genéricas en los textos.

De esta forma se obtuvieron los siguientes resultados:

No existe una diferencia entre sexo/género. El género es una construcción cultural. El género no es una identidad estable sino una identidad formada débilmente en el tiempo, instaurada en el espacio mediante una reiteración de actos.

El discurso es un productor de significaciones que constituye objeto y sujetos. El discurso adopta formas sexistas que contribuyen a la reproducción y promoción de la racionalidad patriarcal. Las obras que se analizaron, como prácticas discursivas, no sólo reproducen, sino producen formas categóricas de ser varones y mujeres.

Los varones y mujeres están definidos por muchas variables diferentes, la clase, la raza, el sexo, la edad, la nacionalidad, la cultura, etc. De tal manera que las masculinidades y feminidades adquieren distintas formas de interpretaciones, variedades y matizaciones.

En el cuerpo es un medio en el que se circunscriben significados culturales, el cuerpo en sí es una construcción como lo son los cuerpos que conforman el campo de los sujetos con género. El cuerpo como construcción puede a su vez ser desconstruido.

En cuanto a las diversas formas de establecer el campo del conocimiento de las <<masculinidades>>, se pudo contemplar que este ámbito se encuentra en construcción, que se encarga de analizar los procesos y las relaciones de los varones con su entorno, las personas y los medios en los que conviven. De tal forma que las masculinidades implican un proceso social, estructura, cultura y subjetividad.

Así mismo, en el capítulo III, fue necesario mostrar el panorama de principios de siglo XX, en un acercamiento breve al contexto histórico cultural en que fueron escritas las novelas así como algunos aspectos biográficos de los autores. Esto para entender la situación que ostentaba el grupo de *Contemporáneos* a principios de siglo XX así como los discursos dominantes en la época, las formas en que se codificaron dichos discursos en los textos e incluso el contexto en el que fueron producidas y publicadas las novelas, contemplando además las descripciones de las distintas producciones culturales en la época que eran a la par contemporáneas del “grupo sin grupo” y contrarias en algunos aspectos estéticos y éticos.

Una vez que fueron revisadas las categorías que permitirían el análisis, en el capítulo III se pudo mostrar cómo fueron construidas las diferentes representaciones masculinas en los textos a través la teoría de género. Esta herramienta metodológica permitió mostrar a los personajes masculinos como promotores de la masculinidad tradicional, donde se expresan como varones jóvenes, mexicanos, heterosexuales, de clase media-alta, intelectuales, ciudadanos y solteros.

Al final se demostró que la construcción de las masculinidades en los textos se basan en elementos no preponderantes para la época como lo son el intelectualismo, la apariencia estética, la búsqueda de la elevación/evolución individual y la exploración del ser moderno.

Las novelas a través de sus discursos, dan cuenta que las nociones de <<varones>> estaban en transformación y contenidas en diferentes formas que gradualmente van de la dominación absoluta a la incipiente aceptación de lo distinto. En donde además pudo observarse que los factores económicos y educativos, raciales y culturales tienen mucho que ver en el camino de la construcción de la subjetividad.

Así se puede decir que en las novelas *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet y *Novela como nube* de Gilberto Owen, las construcciones de la masculinidad mantienen, promueven y reproducen a la masculinidad tradicional, sin embargo desde sus posturas, se separan del régimen de la masculinidad hegemónica para re-configurarse, re-presentarse, re-definirse.

De tal manera se puede afirmar que estas representaciones son tres de las múltiples y variadas formas de ser hombres en México a principios de siglo XX, y no sólo una, como tal vez pretendía la visión tradicional que contemplaba la naturaleza del “hombre” como única e inamovible, diferente de la mujer no sólo por su fisiología, sino por su función, espacios de realización, derechos y libertades.

Se demostró que los textos literarios fungen como una tecnología que promueve y reproduce formas del deber ser y deber hacer. De la misma manera a partir de la teoría de género se obtuvieron formas válidas de ser varones en un contexto y tiempo determinados

Se considera que los diferentes discursos –en éstos y otros textos- coadyuvan tanto a reforzar y mantener las ideologías genéricas, como a que sean modificadas y re-construidas. Esto puede demostrar también que la sociedad patriarcal, aunque tiene opositores, detractores y disidentes, o simplemente individuos que no comparten en todo sus conceptos, pueden seguirse relacionando e interactuando entre sí formando parte del grupo o comunidad sin debilitar el poder de las tecnologías con las que no coinciden, por su mayor fuerza.

Bibliografía:

AMORÓS, Celia (2000). *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. España: Ediciones Cátedra (Recuperado en la World wide web en: books.google.com.mx. Consultado el 2/06/15.

AMUCHÁSTEGUI, Ana (2007). *Sucede que me canso de ser hombre...relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*. México: El Colegio de México.

BIDAULT, de la Calle Sophie (2003). *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*. México: INBA.

BLAZQUEZ, Graf Norma (2010). *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México

BONFIL, Batalla Guillermo (1989). *México profundo: Una civilización negada*. México: Grijalbo.

BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversion de la identidad*. Barcelona: Paidós.

BUXÓ, Rey María Jesús (1991). *Antropología de la mujer: cognición, lengua e ideología cultural*. Barcelona: Antrophos consultada en el World, wide, web, en <https://books.google.es/books?id=T6JkQM9znqkC&printsec=frontcover&dq=bux%C3%B3&hl=es&sa=X&ei=1j2wVM2QJomgyQSbr4CYCg&ved=0CDkQ6AEwBQ#v=onepage&q=bux%C3%B3&f=false>. Consulta del 27/12/14.

CAMPOBELLO, Nellie (2005). *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. México: Ediciones Era.

CASO, Antonio (1916). *La existencia como economía y como caridad*. México: Porrúa.

CONNELL, R.W (2003). *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DOMENELLA, Ana Rosa (2011). "De los estudios de género a la teoría queer: un trayecto entre cuerpos sexuados y cuerpos textuales. Una mirada desde la literatura latinoamericana", p.p 29-42. En Sáenz, Valadez Adriana (coord.). *Los prototipos de hombre y mujeres a través de los textos latinoamericanos del siglo XX*. México: U.M.S.N.H., U.D.G., U.A.N.L.

ENGUIX, Begonya. *Cultivando cuerpos, modelando masculinidades*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. vol. LXVII, n.o 1, pp. 147-180, enero-junio 2012. ISSN: 0034-7981, eISSN: 1988-8457,

ESGUINOVA, Ana Esther. (2008). "La construcción de la identidad y el lenguaje", en Quintero, María Luisa y Fonseca, Carlos (coord.). *Investigaciones sobre género. Aspectos conceptuales y metodológicos*. México: Editorial Porrúa y Cámara de Diputados.

GARCIA, Gutiérrez Rosa (1999). *Contemporáneos la otra novela de la revolución*. España: Universidad de Huelva. Consulta realizada en la World, wide, web en: <https://books.google.es/books?ei=z0GwVJewKombYASLtlGoBg&hl=es&id=DKNnAAAMA AJ&dq=rosa+garcia+gutierrez+1999&focus=searchwithinvolume&q=editorial> el 05/11/14.

GOLUBOV, Nattie (2012). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México: UNAM.

GÓMEZ, Rubí de María (2001). "Género, cultura y filosofía", p.p 75-105. En *filosofía, cultura y diferencia sexual*. México: Plaza y Valdes.

GRAVE, Crescenciano (2014). "La astucia del cuerpo", pp. 13-30. En Crescenciano Grave y Fernando Pérez-Borbujo, *El cuerpo y sus abismos*. México: UNAM.

KRISTEVA, Julia (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI Editores.

LAMAS, Marta (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus.

LAURETIS, Teresa *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London: Macmillan Press, (1989) p.p. 1-30. Consultado en la World Wide Web en <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf> el 27/12/13.

MEDINA, Peña Luis (2004). *Invención del sistema político mexicano. Forma de gobierno y gobernabilidad en México en el siglo XIX*. México: F.C.E.

MENDOZA, Ramos Norma Patricia (2011). *Los prototipos femeninos en la prensa literaria durante el porfiriato en Michoacán* (Tesis maestría). México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, División de estudios de posgrado de Filosofía, Programa Institucional de Maestría en Filosofía de la Cultura.

MINELLO, Nelson (2002). *Masculinidades. Un concepto en construcción*. México: Nueva Antropología, vol. XVIII, num. 61. P.p 11-30.

MONSIVÁIS, Carlos (2010). *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: ERA.

MONSIVÁIS, Carlos (2003). *Las tradiciones de la imagen*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey; Fondo de Cultura Económica.

MONTESINOS, Rafael (2002). *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Editorial Gedisa.

NÚÑEZ, Noriega Guillermo (2007). "La producción de conocimientos sobre los hombres como sujetos genéricos: reflexiones epistemológicas" en Amuchástegui, Ana. *Sucede que me canso de ser hombre...relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*. México: El Colegio de México. p.p. 39-72.

OLAVARRÍA, José (2006). "Hombres e identidad de género: algunos elementos sobre los recursos de poder y violencia masculina" en Careaga, Gloria y Cruz, Sierra Salvador. *Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. México: UNAM.

OWEN, Gilberto (1988). "Novela como nube", en Coronado, Juan. *La novela lírica de los contemporáneos*. México: UNAM.

PARRINI, Roses Rodrigo (2007). "Un espejo invertido. Los usos del poder en los estudios de masculinidad: entre la dominación y la hegemonía" en Amuchástegui, Ana. *Sucede que me canso de ser hombre...relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*. México: El Colegio de México. p.p. 95- 120.

PÉREZ, Bernardo. (2011). "Prototipos semánticos y cognición social en la conformación de identidades" en Sáenz, Adriana. (2011). *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del siglo XX*. México: UMSNH, U de G y UANL.

PÉREZ-BORBUJO, Fernando (2014). "El cuerpo naciente: hacia una fenomenología de la angustia", pp. 31-34. En Crescenciano Grave y Fernando Pérez-Borbujo, *El cuerpo y sus abismos*. México: UNAM.

PAOLI, Bolio Francisco José. *La oposición y los intelectuales en México*. Recuperado en la World wide web en: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/5/2117/11.pdf>. Consulta del 05/05/15.

RAMÍREZ, Rodríguez Juan Carlos (2006). "¿Y eso de la masculinidad?: apuntes para una discusión en Careaga, Gloria y Cruz, Sierra Salvador. *Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. México: UNAM

RÓDENAS, de Moya Domingo (2004). "El viaje a la prosa de los Contemporáneos" en *Contemporáneos [Prosa]*. Jorge Cuesta; José Gorostiza; et al. España: Fundación Santander Central Hispano

RUBIN, Gayle. *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. Consultado en la World wide web en: http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/rubin.pdf el 27/06/2014

SAÉNZ, Valadez Adriana (2011). *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en "Los años falsos" de Josefina Vicens*. México: Plaza y Valdez.

SANGUINÉS, García Esther (2009). *La transmutación por el espíritu. Ensayo sobre la economía, el amor y el sacrificio en Antonio Caso y José Váscancelos*. En *Devenires*, X, 19 (2009): 7-23.

SCOTT, Joan W (1996). "El género: Una categoría útil para el análisis histórico" en: Lamas, Marta (Compiladora). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG. 265-302p.

SUÁREZ, Briones Beatriz. (2000). "La segunda ola feminista: Teorías y críticas literarias feministas", en Suárez, Beatriz y Martín, María. (eds). *Escribir en femenino*. Barcelona: Composiciones Grafolet.

TENA, Guerrero, Olivia (2010). "Estudiar la masculinidad ¿para qué?" en Blazquez, Graf Norma. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México

THOMPSON, Cooper (1993). "Debemos rechazar la masculinidad tradicional" en Thompson Keit. *Ser hombre*. Barcelona: Editorial Kairós. p.p 28-38.

THOMPSON, Keit (1993). "Ser un hombre" en Thompson, Keit. *Ser hombre*. Barcelona: Editorial Kairós.

TIENZA, Sánchez Verónica (2010). *La reescritura de la subjetividad femenina en las obras de Dulce Chacón, Lucia Etxebarria y Najat El Hachmi* (Tesis Doctorado). Florida: Universidad de Florida.

TORRES, Bodet Jaime (1988). "Margarita de niebla" en Coronado, Juan. *La novela lírica de los contemporáneos*. México: UNAM.

TOSCANO, Medina Marco Arturo (2002), *Una cultura derivada: El filosofar sobre México de Samuel Ramos*. México: U.M.S.N.H. Facultad de Filosofía. Morelia, Michoacán.

TURNER, Bryan S (1989). *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: FCE.

VAN DIJK, Teun A. (2000). *El discurso como estructura y proceso*. España: Editorial Gedisa.

VASCONCELOS, José (2014). *La raza cósmica*. México: Porrúa.

VILLAUURUTIA, Xavier (1988). "Dama de corazones" en Coronado, Juan. *La novela lírica de los contemporáneos*. México: UNAM.

VIVERO, Marín Cándida Elizabeth (2014). *Sobre cuestiones de escritura. Un acercamiento desde los estudios de género*. México: Universidad de Guadalajara.

VIVEROS, Vigoyas Mara (2004). "El concepto de género y sus avatares: Interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias", pp. 170-193. En Millán de Benavides Carmen; Estrada Mesa Ángela (edit). *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

WARREN, Farrell (1993). "Hemos de aceptar la masculinidad tradicional" en Thompson, Keit. *Ser hombre*. Barcelona: Editorial Kairós.