



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR**

Área de Conocimiento de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento Académico de Humanidades

**TESIS**

La masculinidad caníbal en dos obras del teatro mexicano contemporáneo  
Acercamiento a la construcción dramática y los estudios de género en *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles y *La ley del rancho* de Hugo Salcedo.

**PRESENTA:**

Génesis Guadalupe Vázquez Arteaga

**DIRECTORES:**

Rodrigo Edgardo Salgado Guluarte

Gabriel Rodrigo Holguín González

La Paz, Baja California Sur, México

Para Rodrigo Holguín y Rodrigo Salgado  
por llegar oportunos a iluminar mi  
camino.

## Agradecimientos

Agradezco al maestro Rodrigo Salgado por proporcionarme una amplia bibliografía y por cada una de las conversaciones dentro y fuera del aula que me guiaron hacia una postura crítica frente a los diferentes movimientos sociales y postulados teóricos. Por su apoyo incondicional aun cuando cambié de proyecto y por dedicarle tiempo a esta investigación. Pero sobre todo por empaparne de su pasión e instarme a reflexionar sobre quién soy y quiénes somos.

Agradezco al maestro Rodrigo Holguín por abrirme las puertas de su pequeña pero fascinante biblioteca personal. Por siempre estar presente incluso al volver a Alemania. Por su apoyo y las múltiples lecturas críticas de mi investigación y por las reflexiones que surgieron a causa de sus cuestionamientos, los cuales reforzaron este trabajo. Pero, aún más, le agradezco por despertar en mí un interés sincero y profundo por la dramaturgia y su estudio.

Agradezco al Dr. Hugo Salcedo por su interés hacia esta investigación al permitirme realizarle una entrevista. Y por asesorarme en el proceso, proporcionándome estudios fundamentales para el análisis de su obra.

Agradezco a la Dra. Marta Piña Zentella y al Dr. Dante Salgado por enseñarme que la pasión, como bien señala Rodolfo Usigli, debe crear su propia disciplina.

Agradezco a Milagro Cota por permitirme apoyarme en ella, por no dejarme sola, por ser siempre la primera en alentarme cuando más insegura me sentía. En fin, gracias por cada café juntas.

*... ha descubierto que detrás de ese mundo originario hay otro, donde para ser reconocido no es lícito mostrarse, sino que tiene que demostrarse; donde para mostrar cómo se es no es válido desnudarse, sino escoger las formas de vestirse: vestirse más y más.*

TOMÁS SEGOVIA

## ÍNDICE

Introducción.....	1	
Marco teórico.....	4	
Prefacio.....	6	
I. LOS GALLOS SALVAJES		
1.1. Niveles de la construcción dramática.....	10	
1.2. La esencia espacial del ente dramático.....	26	
1.3. Valores absolutos.....	34	
II. LA LEY DEL RANCHERO		
2.1. El espacio dramático.....	40	
2.2. El espacio marginal.....	59	
III. MASCULINIDAD CANÍBAL.....		73
Conclusiones.....	95	
Referencias.....	100	

## Introducción

*La luz progresa, crece y decrece con la acción, rítmicamente. Aquí no estamos en el secreto; nuestra complicidad nos es substraída de un modo más sutil: por la apariencia de la vida, por la realidad aparente de la situación, por la belleza de un lenguaje viviente, por el realismo de la acción que se desenvuelve.*

RODOLFO USIGLI

Hacia 1960 surgió en México la lucha por la liberación homosexual y lésbica a través de activistas y organizaciones como el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), Oikabeth, Lambda o el Frente Nacional contra la Represión (FNCR). Esta lucha continuó incluso durante tres décadas, utilizando los derechos humanos como base para defender sus derechos civiles y políticos. Pero el país, altamente represivo en dichas cuestiones, criminalizó sus iniciativas principalmente por medio de los actos de intimidación, violencia física, encarcelamientos o extorsiones que la policía ejercía sobre ellos como prolongación del pensar político del Estado. Para alrededor de 1990 el Partido Acción Nacional, el movimiento ultra-conservador Pro-vida y el Movimiento Familiar Cristiano constituyeron los principales defensores de los valores éticos y culturales contra la perversión de los homosexuales, considerados “antinaturales, antimexicanos y pecaminosos” (Grinnell, 2016:72). Esto generaría, por ejemplo, en el estado de Chiapas, la aprobación de una ley en 1990 que prohibía todo acto de travestismo en público, creando un ambiente hostil y una sucesión de redadas y detenciones, y, en suma, de múltiples asesinatos con motivo de las diferencias sexuales.

A pesar de la represión social, la persecución homofóbica y la imposición de leyes que amenazaban no sólo con el encarcelamiento sino con la impunidad de un posible asesinato, festejado y alentado por la prensa amarillista, en la literatura hubo un auge en torno al machismo mexicano, evidenciando la doble moral con la que se representa la masculinidad. Significó de este modo uno de los pilares más importantes para la consolidación de una defensa por los homosexuales, mediante manifiestos como el

publicado en 1975 en la revista *¡Siempre!*, por la directora de teatro Nancy Cárdenas, Luis González de Alba y el escritor Carlos Monsiváis Aceves. Así como la posterior aparición de novelas que tenían como eje temático la homosexualidad, como es el caso de *Los albañiles* (1963) de Vicente Leñero, *El diario de José Toledo* (1964) de Miguel Barbachano Ponce, *Después de todo* (1969) de José Ceballos Maldonado, *El vampiro de la colonia Roma* (1978) de Luis Zapata, o *Amor perdido* (1977) y *Escenas de pudor y liviandad* (1988), ambas de Carlos Monsiváis.

Si bien estas obras no constituyeron un primer acercamiento, ya que desde la primera mitad del siglo XX existían autores que mostraban un interés por este tema. Así, en 1940 encontramos la pieza *Invitación a la muerte*, de Xavier Villaurrutia, autor perteneciente a la generación de los Contemporáneos. Por otro lado, en la obra poética de dicha generación se abrió paso a la expresión homoerótica a través de lo que Lisa Block de Behar llamó la *retórica del silencio*, si bien ésta no tenía una intención subversiva ni crítica respecto a la sociedad mexicana; en su lugar, autores como Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer y el mismo Xavier Villaurrutia, convirtieron su obra poética en un punto de comunicación que ocultaba, al tiempo que daba visibilidad, el secreto de su homosexualidad.

Dentro de este contexto, Hugo Argüelles (1932-2003) es uno de los pocos autores que han conseguido condensar en su obra la realidad social del país, determinada por características que van desde la esencia de un lenguaje marcadamente mexicano, colmado de regionalismos y coloquialismos, hasta esa veta sobrenatural que alimenta creencias espirituales, religiosas y filosóficas del ser mexicano, logrando así una identificación con las propuestas usiglianas de un teatro nacional. Destaca en su obra la crítica hacia la hipocresía, la gesticulación y el machismo. Estos elementos se refuerzan a través de entes dramáticos violentos, que caen en la pasividad y frustración, o bien, en la inmolación.

Por otro lado, el interés de Hugo Salcedo por un teatro mexicano, origina la fundación del colectivo Teatro del Norte en 1997. Este autor, reconocido a nivel internacional, presenta a lo largo de su dramaturgia entes que se desenvuelven en la crueldad, la violencia y el exceso, como efecto de la marginalidad, la pobreza y el espacio que habitan.

En ambos se debate, ya sea a través de la ironía y la burla o la tragedia aniquilante, el estado en el que el país se encontraba desde la década de los sesenta y que continúa en la actualidad.

Esta investigación busca reflexionar acerca de los postulados de la teoría de género y la teoría *queer* partiendo de un estudio de los principios dramáticos en dos obras del teatro nacional contemporáneo. En el primer y segundo capítulo analizo la composición estructural de las piezas *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles y *La ley del rancharo* de Hugo Salcedo, respectivamente, para identificar los elementos caracterizadores de los entes dramáticos y su funcionalidad en la interacción de unos con otros y en el desarrollo de la acción. En el último capítulo, retomo el análisis de los entes ahora desde una postura crítica en torno a los aspectos que construyen su masculinidad.

Este trabajo no tiene como motivo analizar al autor, sino a su obra escogida, de allí que no profundizo en detalles biográficos. Si bien es necesario comprender que el teatro de ambos dramaturgos es producto de un interés y preocupación por temáticas importantes para la nación, así como de una crítica al individuo, a la institución familiar, a la sociedad y al Estado, erigidos en la hipocresía, el autoengaño y el ideal mexicano: el macho.

Por último, esta investigación intenta generar una preocupación por los estudios de la dramaturgia, muy limitados dentro del espacio académico universitario de Baja California Sur, con motivo de despertar una discusión acerca de nuestros autores mexicanos, así como aumentar la producción de estudios y ensayos acerca de sus obras.



## Marco teórico

Esta investigación está conformada por tres capítulos. En el primer y segundo capítulo realizo un análisis teórico de ambas obras a partir de los diferentes modelos estructurales que desarrollan Juan Villegas Morales, Virgilio Ariel Rivera y Edward Wright, y de los estudios del teatro mexicano propuestos por el crítico y dramaturgo Rodolfo Usigli.

Para el análisis del espacio dramático son cruciales autores como Patrice Pavis de acuerdo a su *Diccionario del teatro* y José-Luis García Barrientos con *Cómo se comenta una obra*. Y, de manera general, Edgar Ceballos, Anne Ubersfeld, Guillermo Schmidhuber de la Mora, José Luis de Santos y Fernando de Toro.

En el tercer capítulo de esta investigación, que reconstruye el análisis de las obras dramáticas ahora desde la teoría de género y la teoría *queer*, analizo la masculinidad a través de los estudios de Luis Bonino respecto a la masculinidad hegemónica, del que tomo los términos que conforman la estructura de la identidad masculina. Reflexionando, además, sobre el deseo de dominación, la virilidad y la violencia como ejes del varón, desde los postulados del sociólogo Pierre Bourdieu.

Los estudios de género realizados por la filósofa Judith Butler son esenciales, de ella retomo conceptos como el reglamento del género, el reconocimiento, la viabilidad y el poder regulador, la normatividad, la performatividad y la desposesión del yo.

También me apoyo en la doctora Marta Lamas, respecto a su visión del cuerpo como centro de anclaje de los modelos culturales; o bien, el cuerpo como un espacio donde convergen los dispositivos del poder, y el deseo como artefacto cultural, siguiendo a Paul Beatriz Preciado; y el deseo homosexual, de acuerdo a Guy Hocquenghem.

Por otro lado, me ayudo de autores como Teresa de Lauretis con su estudio “La tecnología del género”; Michel Foucault en *Historia de la sexualidad. I- La voluntad del saber*, crucial para la comprensión de la sexualidad como dispositivo y las relaciones de poder; así como de *Teoría queer y psicoanálisis* de Javier Sáez, para un entendimiento de la problemática del sujeto como centro de los discursos del poder, de acuerdo al análisis de las teorías de Michel Foucault, S. Freud, Jacques Lacan, Judith Butler, Judith Halberstam, Monique Witting, entre otros.

Esta investigación entabla un diálogo con los postulados filosóficos sobre la identidad del mexicano, propuestos por Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*, y Rodolfo Usigli a lo largo de su obra crítica.

Los entes dramáticos de ambas obras, ejemplos puntuales del modelo masculino que se mantiene a lo largo de la historia en México, exigen un conocimiento del contexto del país a partir de la segunda mitad del siglo XX, específicamente de cómo respondía el Estado frente a las organizaciones de liberación homosexual, qué acciones se realizaron desde los sectores político y artístico para la búsqueda de una integración *gay*, qué autores, de la literatura en general pero sobre todo de la dramaturgia, se apropiaron de la problemática homosexual, llevando a cabo un teatro que confrontaba directamente a los discursos homofóbicos. Para lo cual es primordial un acercamiento a los estudios sociológicos y críticos de Guillermo Núñez Noriega, Ana Luisa Liguori, Jeffrey Weeks, Daniel Fernández Fernández y Lucinda Grinnell, así como a los múltiples artículos publicados en la revista mexicana *Debate feminista*, fundada en 1990 por la doctora Marta Lamas.

## Prefacio

*En esta lucha entre el profesor de literatura y el hombre de teatro, entre el teórico y el práctico, el semiólogo no es el árbitro sino más bien —si así se le puede denominar— el organizador.*

ANNE UBERSFELD

La dramaturgia distingue entre siete géneros: tragedia, comedia, pieza, tragicomedia, obra didáctica, melodrama y farsa (del que se desprenden varios subgéneros). Las obras seleccionadas para esta investigación han sido clasificadas en el género de pieza por sus propios autores, por lo tanto considero importante profundizar en sus características; no para constatar que los textos están debidamente ubicados ni mucho menos para indagar en si cumplen o no con los estatutos exigidos de acuerdo a los estudiosos en la materia, sino para poder tener una visión amplia de a qué se debe la estructura dramática escogida, cuáles son los motivos dispuestos en los personajes, cuál es la lógica de las acciones, cuál es la psicología que mueve a los entes dramáticos o bien, qué se logra con este género en específico que no se consigue con los demás y, siendo así, cuál es la finalidad misma que buscan sus autores.

La pieza es una “obra seria [...] que aborda la exposición y el conflicto de temas contemporáneos graves, mentales, sentimentales, sociales o biológicos” (Usigli, 2005: 58), y que por lo general tiende al estilo realista o naturalista. La diferencia entre esto último, nos dice Rodolfo Usigli, es que el realismo es múltiple y altamente modificable. No se puede hablar, por ejemplo, de una realidad única, en tanto que el teatro naturalista sólo posee una sola naturaleza, que es idéntica para todos (109). Así, mientras el autor que tiende al estilo realista ve a sus personajes como un bosque inmenso, el dramaturgo naturalista estudiará “a cada hombre como la botánica cada planta” (*idem*). Una obra dramática realista ahonda en las pasiones humanas, se adentra en el individuo no sólo en tanto sus acciones sino que, además, busca la exposición de los conflictos interiores que lo han formado y empujado hasta ese punto de su vida. Los personajes, en el estilo realista que

se ajusta a la formas del género de pieza, serán no sólo representaciones de una época, un país o una ideología, sino de un movimiento perpetuo. Es decir, son personajes que garantizan “su repetición en el orden del mundo”, con “posibilidades de realidad universal cíclica” (118). Son la base de aquellas obras que no permiten que su tiempo las devore y que por lo tanto trascienden.

Existe una realidad que difiere de la del personaje y contra la que éste lucha. Será en su antagonista (que no necesariamente debe ser representado por un ente físico sino que puede existir en la mente del protagonista o en sus conflictos psicológicos) donde se gesten todos los obstáculos; y quien se encargará de verter en su deseo el fracaso, la soledad o la muerte como fin inevitable; como única posibilidad dentro de un mundo donde todos los demás se muevan en su contra, y esto es debido a que el personaje de pieza está en un “desajuste con el medio” (Rivera, 2001: 36). Su espacio cambia, pero no de acuerdo a sus ideales y él es incapaz de aceptarlo; de allí que sólo le aguarde la desolación, la tumba o el manicomio.<sup>1</sup> Sin embargo, el hecho de que el ente dramático no acepte la situación en la que vive, no significa que la niegue, puesto que el “propósito fundamental de la pieza [...] es llevar a la toma de conciencia de orden individual” (32). El personaje, en casi todos los casos, realiza un ejercicio de introspección. Su silencio es parte fundamental de su ser y aunque el lenguaje es la base de toda obra dramática, en la pieza cada monosílabo, cada pausa, silencio y didascalía que roce la pasividad del habla, alimenta las dudas psicológicas, los sentimientos y las emociones propias de este género. Es así que el protagonista

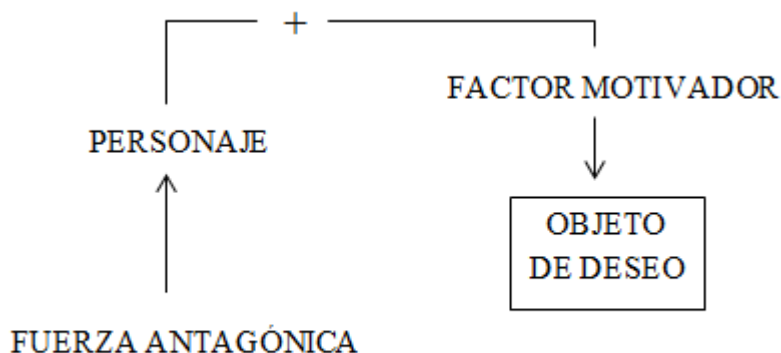
tiene las más identificables características del ser humano pero, además, es el mejor representante del momento y la clase social a la que pertenece; su sello es ordinario, general, y no tiene ni grandes defectos ni grandes virtudes; se define en la mediocridad; pudiendo pertenecer a cualquier clase social (141).

Este género posee igual que el resto su propio canon, basado en una contraposición temporal: se plantea un presente —explica Rivera—, que se opone a un pasado al cual uno de sus personajes se obstina. O bien, se formula un futuro inevitable que exige una resolución (139). El tiempo da origen a la obra: de él surgen las problemáticas que suscitan, a su vez, un enfrentamiento entre protagonista y antagonista.

---

<sup>1</sup> Podemos pensar en *El jardín de los cerezos* (1860) de Antón Chéjov, en *Invitación a la muerte* (1940) de Xavier Villaurrutia, o en *Un tranvía llamado deseo* (1947) de Tennessee Williams.

Toda obra dramática sigue una estructura en la que existe un personaje que desea algo (S)<sup>2</sup> y que Juan Villegas nombra como el “portador de la acción”, el cual tiene un “objeto de deseo” (O) que no necesariamente se encarna en un personaje; a esto debe agregarse un “factor motivador”, que puede ser el amor, la justicia, la venganza, etcétera; y, por último, es fundamental una “fuerza antagónica” (Op), la cual tampoco requiere de un personaje (1991: 31).



Sin embargo, en la pieza el factor motivador que mueve la acción del sujeto y que despierta al oponente está circunscrita, como se ha dicho más arriba, a cuestiones temporales que forman parte crucial de la psique de los entes dramáticos. Es, pues, el objeto de deseo, a un tiempo anacrónico y sincrónico. Podría decirse entonces que el tiempo es el verdadero generador de movimiento, puesto que dibuja amenazador el cambio inminente y corre tan rápido que el protagonista, aun cuando puede tomar consciencia del estado que posee dentro del medio, prefiere retroceder, abandonar todo deseo, esconderse en otra rendija de tiempo llamada pasado; aparentemente más segura e íntima.

Como puede comprobarse, la pieza es uno de los géneros más complejos y más cercanos al hombre, el cual intenta descubrirse y comprender su función dentro del espacio que habita; hay una preocupación evidente por mostrar la psicología humana desde una visión objetiva, es decir, el personaje, en una especie de desdoblamiento, se contempla, se juzga y se cuestiona si aquello que lo llevó hasta ese momento, llámese error, crisis o destino, no tiene relación con sus propias acciones. Estamos pues, frente a un ente dramático altamente reflexivo, en el que recae toda la acción y donde ésta repercute en los

<sup>2</sup> Sujeto, Objeto y Oponente respectivamente, de acuerdo al modelo actancial de J. Greimas, que posteriormente modificó Anne Ubersfeld.

demás personajes, pero que, por otro lado, carece de un deseo genuino de cambio. La reflexión queda encerrada y la posibilidad de dicho cambio no tiene cabida en ese nuevo mundo que le resulta inhabitable.

# I. LOS GALLOS SALVAJES

## 1.1. Niveles de la construcción dramática

Hugo Argüelles nació en 1932 en Veracruz. Fundó uno de los talleres de dramaturgia más importantes en América Latina, del cual destacan especialmente los egresados Sabina Berman, Oscar Liera, Rubén Torres, Guillermo Schmidhuber y Víctor Hugo Rascón Banda. Sus obras han sido traducidas al inglés, checo, alemán, y ha sido representado en República Checa, Alemania, España, Venezuela, Colombia, Cuba, Estados Unidos, entre otros.

Su obra *Los gallos salvajes* fue estrenada el 22 de abril de 1986 en el Teatro SOGEM Wilberto Cantón en Ciudad de México, de manos del director José Enrique Gorlero, con los actores Sergio Bustamante, Jebert Darién y Fernando Montenegro.

El tiempo de la acción se desarrolla en doce horas distribuidas en dos actos, subdivididos por dos y tres cuadros,<sup>3</sup> respectivamente. La acción se desenvuelve en la época actual en el interior de una casa ubicada en la región costera de un pueblo de la Huasteca veracruzana.

El argumento, que es la exposición breve de los hechos más significativos de la obra, plantea que, tras un largo tiempo en México, Luciano regresa a buscar a su padre para enfrentarlo y cuestionar la relación entre ambos, la cual se ha visto desde su niñez marcada por la violencia y la dominación, que deriva años más tarde en abuso sexual, mismo que se ha concebido —desde la visión del padre— como una muestra de cariño entre hombres; pero que creó en Luciano dos sentimientos: el enamoramiento y el deseo de venganza. Así, alimentados por la frustración, la rabia, la indignación y el miedo, el hijo encuentra como única posibilidad inmolarse y se deja matar por el padre quien, incapaz de continuar viviendo, se suicida.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Los cuadros se distinguen de las escenas porque, aunque están sujetos a un todo, son una unidad en sí mismos, ya que poseen un planteamiento, desarrollo y desenlace, lo que les concede cierta autonomía y permite que el ritmo de la obra tenga una tensión dramática mayor y más continua.

<sup>4</sup> En la obra tiene especial importancia el personaje de Otoniel, puesto que de su figura se despliega el realismo mágico característico de la dramaturgia de Argüelles. Desde este ente no sólo se plantea el conflicto dramático sino que, además, se estructura el cosmos y se fractura su orden por medio de los motivos del sueño y el destino. Elementos que retomaré más adelante para su análisis.

Para comprender el modelo estructural de la obra decidí tomar como guías al crítico y dramaturgo Virgilio Ariel Rivera, al dramaturgo Rodolfo Usigli y al teórico Juan Villegas Morales.

La obra es un todo que encierra grandes, medianas, pequeñas y mínimas partes; ninguna es prescindible pero algunas son más importantes que otras y cumplen funciones específicas para conseguir el movimiento de la acción. Dentro de las partes mínimas encontramos lo que Villegas denomina situaciones (Sit); éstas son “situaciones dramáticamente neutras” (1991: 31) que no cambian el rumbo de la trama pero la alimentan, por el contrario de lo que sucede con las situaciones dramáticas (SD), las cuales poseen una gran tensión dramática. A su vez se encuentran otras unidades menores: subfases (Sf), que nutren el desarrollo del conflicto y son parte de descripciones más generales llamadas fases (F), caracterizadas por ser una concatenación de situaciones que “culminan en una situación dramática” (32).

Pues bien, estos elementos en conjunto están sujetos —de acuerdo a Edward A. Wright—<sup>5</sup> a una composición mayor que se conforma por siete partes:

1. *Exposition*: son los primeros momentos de la obra, donde se nos presentan a los personajes y el orden de su mundo;

2. *Inciting moment*: algo perturba el orden y comienzan a develarse los futuros conflictos que darán fuerza y movimiento a la acción;

3. *Rising action*: la fuerza perturbadora y el protagonista comienzan a enfrentarse, buscando volver al orden inicial o modificarlo;

4. *Turning point*: la situación ha cambiado a favor de una de las fuerzas. Llegados a este punto la acción de la obra está totalmente planteada. Los personajes dudan, pero se preparan para enfrentarse definitivamente;

5. *Falling action*: estas escenas anticipan el clímax de la obra. La acción continúa construyéndose más profundamente en los deseos y miedos de los entes dramáticos, que los llevarán a tomar una decisión.

---

<sup>5</sup> La información siguiente fue tomada no directamente de Wright, sino de Juan Villegas Morales (1991), quien utiliza como referencia la edición de 1959 de *Understanding Today's Theatre*, publicado en Englewood, Nueva Jersey por la editorial Prentice-Hall.



6. *Climax*: el punto de mayor intensidad en la obra, que niega cualquier posibilidad de huir. Las fuerzas se enfrentan y una resulta abatida; por último, Wright denomina a la séptima parte *Conclusion*, que establece un orden final.

Este esquema es ampliamente similar al que desarrolla Virgilio Ariel Rivera en su libro *La composición dramática* (1989), el cual tiene como base los tres elementos que conforman a toda obra: un planteamiento, desarrollo y desenlace. Aunque por lo general una obra con tres actos pone de manifiesto la claridad de esta estructura, no es una regla, y un texto con dos, cuatro o cinco actos se ajusta a las propias exigencias de la acción dramática. Por ejemplo, en las tragedias griegas —explica Guillermo Schmidhuber de la Mora— no se manejaba una división de ningún tipo; la “obra era representada como una larga escena continuada” (2003: 102). El drama isabelino, por el contrario, tiene una estructura externa de cinco actos, esto debido a que buscaba interiorizar en el personaje, por lo que están más presentes los soliloquios y los diálogos a través de los cuales el ente expone sus pensamientos (104). Schmidhuber, además, distingue entre varios tipos de estructuras externas, como la estructura plana, tradicional, barroca, circular o doble horizontal, por mencionar algunas.

De acuerdo a Rivera (2001: 50-51) una obra teatral tiene una estructura en la que estos tres elementos básicos responden a una dinámica en la que, dentro del planteamiento, distingue: una *presentación*, la cual consta de una o varias escenas cortas, ya sean bajas, no tan bajas, regulares o altas en las que puede exponerse o no el problema que desencadenará más adelante todos los conflictos. Forman también parte del planteamiento un momento de *asimilación*, que ayudará al lector a situarse en los hechos; después sucederá el *arranque de la acción*, donde el suceso comienza a tomar forma y fuerza; ocurre entonces la primera *revelación*. Podemos decir que en este momento nos encontramos en el punto álgido del primer acto (si hablamos de una obra con una estructura de tres actos).

Ahora bien, el desarrollo de la obra partirá de la *reafirmación* del último suceso, no dejando duda alguna; el *nudo* será el centro del problema, donde los personajes reaccionarán y habrá un conflicto mayor, cada vez más complejo; seguirá una *peripecia*, esto se refiere a que la situación caerá sobre el protagonista, ya sea a favor o en contra del factor motivador que lo mueve hacia su objeto de deseo. En este momento el protagonista, así como el antagonista y los demás personajes, presienten que es imposible volver al orden

inicial sin que los hechos desencadenados no afecten a uno de ellos. El lector, al cierre del segundo acto, tiene un espacio para la *reflexión*.

Las primeras *escenas* que conforman la conclusión (o último acto) de la obra estarán colmadas de incertidumbre. Puede presentirse el final, pero los personajes reaccionan en un inicio en contra de lo esperado. Es entonces cuando la obra alcanza el *clímax* y la intensidad llena las últimas escenas.

De acuerdo a Ariel Rivera la conclusión posee más elementos, que llama: *declive, soluciones posibles, solución autoral, consecuencias y retorno a la realidad*. Sin embargo, esta dinámica es cuestionable al hablar de una pieza, dado que ésta alcanza el más alto punto de intensidad y sólo “desciende” en tanto que se ha dado fin al conflicto del drama. Nuestro personaje muere, se suicida o sucumbe (o finge sucumbir) a la locura. No hay un declive de la acción en ello; no hay retorno al cosmos original.

Es evidente, pues, que las pequeñas partes que están supeditadas al planteamiento, desarrollo y desenlace son muy similares a las propuestas por Wright, aunque las de este último son mucho más extensas, es decir, las de Rivera están dentro de los elementos que Edward Wright señala que son determinantes en toda obra dramática.

¿Por qué es imprescindible y significativo desglosar la estructura dramática de una obra? 1) Principalmente para no quedarnos en el argumento, esto es, no tener sólo una idea superficial del texto; 2) para identificar las escenas o cuadros con gran intensidad dramática (SD) y poder analizar con minuciosidad sus discursos dialógico y didascálico; 3) para reconocer los elementos recurrentes de los que el autor se ha servido; 4) para descubrir la profundidad temporal que posee (tiempo de la fábula).

Teniendo como base los anteriores tres mecanismos estructurales de Rivera, Wright y Villegas, desarrollaré un modelo de la estructura dramática de la obra *Los gallos salvajes*.

Dado que esta pieza se conforma de dos actos, en apariencia no es evidente la división en los tres niveles básicos, pero podemos identificarlos por lo que Rivera determina que debe ser la primera revelación. Ya que podríamos decir que el planteamiento cumple la misma función que un primer acto, debemos ubicar ese momento en que se nos revela algo que aún carece de forma. Es planteado, pero apenas se nos susurran posibilidades. En la obra de Argüelles ese momento es el final del cuadro II del primer acto. Por un lado el cierre del cuadro anterior (I) nos presentó a los personajes, el centro de sus

preocupaciones, los motivos por los que están donde están, el orden cósmico y, a lo largo del cuadro II, los protagonistas se han diferenciado en la fuerza antagónica (el Padre) y el portador de la acción (el hijo); sabemos parte del pasado de ambos y han logrado desenvolverse a un profundo nivel psicológico. Entonces, lo que fue al final del primer cuadro un momento colmado de emociones, toma forma en el segundo cuadro, revelándonos la verdadera naturaleza de la relación entre el Padre y Luciano. El hecho es tan crucial que abarca media página antes de que descienda el telón:

*PADRE:*

Te quiero mucho, Luciano.

*El hijo, estremecido, va lentamente doblándose sobre sí y queda arrodillado frente a su padre.*

*Este, toma la cabeza del hijo y la acerca a su pelvis, apretándola contra el sexo. Entonces, el hijo se abraza con fuerza a las piernas del Padre (Argüelles, 1994: 278).*

Sin embargo, debemos recordar que esta pieza se compone de cuadros y no de escenas, y dado el carácter del cuadro éste tiene su propio planteamiento, desarrollo y desenlace. Me detendré en dicha cuestión con motivo de explicar más profundamente la identificación del planteamiento, puesto que en la obra se presentan dos posibilidades.

El cuadro I del primer acto posee tres puntos clave: 1) la llegada de Luciano; 2) el momento en que Luciano revela el asesinato que llevó a cabo dos años atrás y sus consecuencias; y 3) el reencuentro entre el Padre y el hijo. El último punto puede confundirse con el final que ubicamos como el cierre original del planteamiento, debido a que esta escena es tan importante que las didascalias del cierre del cuadro I se conforman de once renglones en donde encontramos didascalias de dirección y didascalias psicológicas (denominadas por Schmidhuber de la Mora como didascalias mixtas).

El reencuentro entre el Padre y Luciano representa una fallida contención de sentimientos y emociones intensas donde las lágrimas y la desesperación refuerzan el significado de lo que en otro modo sólo podría ser un abrazo filial.

Siguiendo con nuestro modelo, el desarrollo dará inicio en la reafirmación del último suceso. En la obra lo podemos encontrar en el cuadro I del acto II, el cual abre con el Padre y Luciano juntos mirando hacia afuera y Otoniel cantando de fondo un huapango sobre ambos a punto de enfrentarse bajo la mirada burlona de la muerte. Así, lo que en el planteamiento Luciano intentaba explicar a su Padre, ahora se vuelve una discusión

desesperada que acaba por empujarlo a admitir los sentimientos que tiene hacia él y, ante el inevitable rechazo colmado de burlas, lo besa y lo golpea. La fuerza antagónica pareciera rendirse, sin embargo, en las últimas palabras promete la muerte de su hijo. Los entes comienzan un enfrentamiento por conseguir el objeto de deseo o por socavar el camino. Es así que todo el cuadro I (del acto II) termina de mover la situación a favor de Luciano. El desarrollo cierra al final del cuadro II, en donde, tras que Luciano admita que fue violado, su Padre lo acompaña a vengarse de los judiciales que años atrás lo torturaron por el asesinato de Tulio Narváez. El desarrollo, pues, es un devenir entre el portador de la acción y el antagonista.

Por último en estos tres niveles generales, el desenlace comienza desde el cuadro III y concluye en el final mismo de la obra, es decir, inicia con el regreso de Luciano a la casa y termina en el suicidio del Padre. A lo largo de todo el cuadro el tercer personaje que conforma la obra, es decir, Otoniel, intentará que los protagonistas replanteen sus decisiones, pero, al ser esto imposible, la fuerza antagónica eliminará al portador de la acción y momentos después, frustrado, y lleno de miedos e impotente, se suicidará.

Adentrándonos a un nivel más nos encontramos con los movimientos de la acción propuestos por Edward Wright. Los dos primeros conceptos del autor: *Exposition* e *Inciting moment* estarán ubicados dentro del planteamiento, es decir, todo el cuadro I del acto I; de manera que la presentación de los personajes y el orden del mundo cerrará cuando Luciano narre a Otoniel su futura venganza hacia los judiciales, al tiempo en que revela la tortura sufrida dos años atrás; este retroceso temporal a través de los diálogos de Luciano va otorgándole mayor profundidad psicológica: recuerda el asesinato, los sueños que tuvo con su muerto, y cómo este suceso lo llevó a cuestionarse quién lo hizo así, qué o quién lo empujó hasta el momento en que le disparó a muerte a Tulio Narváez. El *Inciting moment* termina en el reencuentro de Luciano con el Padre, cuando ya se expuso la preocupación de este último por su regreso y se insinuó la búsqueda de venganza de parte del hijo, no sólo hacia las personas que lo torturaron sino también hacia el Padre.

Por otro lado, el *Raising action* abarcará todo el cuadro II del acto I, es decir, la discusión que se da entre el Padre y Luciano en torno al machismo hasta el momento más álgido de todo el primer acto: la felación del hijo al Padre, que coincide, como ya hemos visto más arriba, con el final del planteamiento.

El *Turning point*, caracterizado por ser un cambio de poder entre las fuerzas, se dibuja perfectamente a lo largo del cuadro I del acto II: en la discusión entre los protagonistas termina de perfilarse el oponente y el objeto de deseo del portador de la acción. Luciano cuestiona al Padre como figura paterna en la que convergen la violencia, el abuso sexual, el amor y el cariño. Revela sus sentimientos y por primera vez nombra a su relación como homosexual. Lleno de desesperación, rabia e impotencia, Luciano besa al Padre y el rechazo recibido alimenta su furia: lo golpea. La fuerza antagónica parece sucumbir, reflexionar, pero en sus últimas palabras advierte la realidad de sus intenciones.

Llega un momento de aparente pasividad en el que el protagonista expone a Otoniel los sentimientos que tiene por el Padre, al tiempo que se prepara para llevar a cabo la venganza contra los judiciales. Durante la conversación, Luciano profundizará en su propia identidad, concluyendo que jamás ha sido completamente él, pues tuvo que crearse un *yo* a partir del deseo del Padre, bajo sus expectativas. Es así que al pedirle acompañarlo a vengarse está también realizando un último ejercicio de personificación, que tiene como objetivo su reconocimiento. El *Falling action* parte entonces del cuadro II y continúa en el cuadro III, cuando Luciano regresa solo. Otoniel intenta hacerlo abandonar su intención de asesinar al Padre, pero el hijo comprende que no existe otra posibilidad salvo ésta o dejarse matar, pues destruirlo es darle fin a sus propios sentimientos, y sacrificarse es asesinarlo desde sí mismo.

Por último, el *Climax* de la obra comienza con el regreso del Padre. Es uno de los momentos más importantes pues Otoniel también discute con él, buscando que sus decisiones no desencadenen la muerte de alguno de los dos, pero es inútil. El miedo, la furia y la desesperación se elevan, aunados a la repentina irrupción de disparos de fondo. El hijo regresa a escena borracho, decidido a enfrentar al Padre, pero esto significa sacrificarse; entregarle la vida que es también la de él. Este es uno de los momentos más álgidos del clímax, sin embargo, posee uno más.

Es importante, antes de continuar sobre el concepto del clímax y su organización dentro del cosmos creado de esta obra, recordar que el esquema de Ariel Rivera concuerda con el propuesto por Edward Wright en tanto que, para ambos, el clímax no es el elemento último de la estructura dramática, sino que se encuentra anterior a la conclusión. Pues bien, la conclusión nos habla de una acción que cae en declive en sus últimos momentos. Pero,

tras la catarsis que significa la pieza, tras la muerte, el fracaso o la herida psicológica, ¿puede el personaje descender hacia la pasividad? ¿Qué hay más allá de la sangre, el grito o el disparo? El personaje, en tanto desfallece, deja al lector abrasado por una angustiosa y caótica emoción. No es ya la incertidumbre inicial desplegada en la *Exposition*; es la certeza de que no hay manera de regresar, de que los entes dramáticos se replanteen sus decisiones y retrocedan en la acción. El final, que tiende a lo trágico en toda pieza, desconoce de declives, soluciones posibles (todas ya fueron negadas desde el final del desarrollo), consecuencias o un retorno a la normalidad. La realidad siempre es que el telón desciende tras el clímax, en el sitio mismo del vacío, el silencio y la mortalidad humana. La conclusión no forma parte de los entes de pieza de esta obra, sino de nosotros, aquellos que no pertenecemos a su mundo, que vivimos todo desde la seguridad de una realidad distinta.

Es así que la obra de Hugo Argüelles rompe con este esquema.

Volviendo al clímax, podemos identificar tres momentos cruciales: 1) el asesinato de Luciano a manos del Padre; 2) el intento del Padre por hacer que Otoniel mienta respecto a la muerte de Luciano y; 3) el suicidio del Padre.

Pensemos, por ejemplo, en la curva ascendente y descendente de los actos que propone Rodolfo Usigli. Para él la acción comienza en un punto relativamente bajo y al finalizar el primer acto, el segundo debe continuar en la misma altura, sin embargo, Usigli se refiere al punto intermedio entre un acto y otro como *relevos*, los cuales define como “ligeros descensos” (1940: 20). Este elemento no es lejano a los que conforman la conclusión de Rivera, que parte de un *declive*. Es así que, en la estructura dramática la acción suele caer al final en una especie de alargamiento de la tensión que irremediamente acaba por ceder a la gravedad de los hechos. Pero, en *Los gallos salvajes* la tensión no se alarga, no se estira, sino que se eleva y toma mayor fuerza.

El proceso del clímax comienza en la discusión entre el Padre y Otoniel, envuelta en la risa, el silencio, el desconcierto, el miedo y la impresión, que alcanzan un punto medio en la tensión dramática y se transforman en un primer clímax a través de la violencia, el grito, el instinto y el miedo que culmina en el asesinato.

*PADRE:*

¡Quítate los pantalones! (*El hijo lo hace.*) ¡Todo! ¡Vamos! [...] Te voy a dar la oportunidad de ser el Cristo que quieres. ¡Pero el que mereces ser! ¡Ve al sillón y siéntate... como lo que

eres! Anda... (*El hijo obedece.*) Cruza la pierna... abre los brazos en cruz... deja caer las manos... ¡Eso! Y pon los ojos en blanco [...]

LUCIANO:

Es hijo tuyo... te guste o no... (*Sonríe burlón.*) tu... “preferido”...

*El Padre, temblando de ira, dispara al pecho del hijo. Este se dobla y antes de caer, temblando aún más, el Padre le dispara otra vez. El hijo rueda del estrado. Agoniza malherido* (Argüelles, 1994: 314-315).

Entonces sucede un ligero relevo que, si bien provoca un declive en la tensión, prepara al mismo tiempo un segundo y último clímax, aún más grave y fatídico. Es decir, el impulso y la crueldad del asesinato se distienden en la mentira, la pausa, la duda y las emociones controladas:

*El Padre deposita a su hijo en el suelo. Pausa. Tratando de reponerse se vuelve a Otoniel y le dice:*

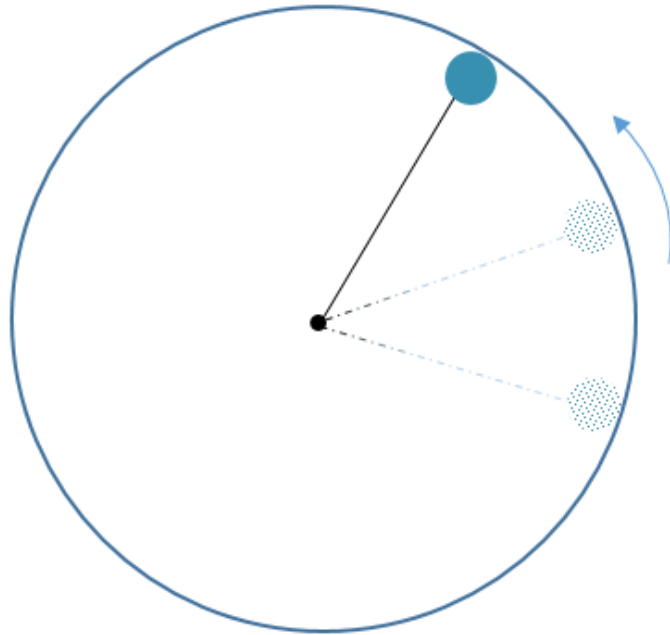
PADRE:

Le dices a los guardias que preparen un velatorio aquí. Deberán correr la voz que el muerto ese que está fuera... quiso matar a mi hijo... mientras estaba así, desnudo... descansando en su recámara. Pero que Luciano alcanzó a madrugarlo... y en la balacera murieron ambos (316).

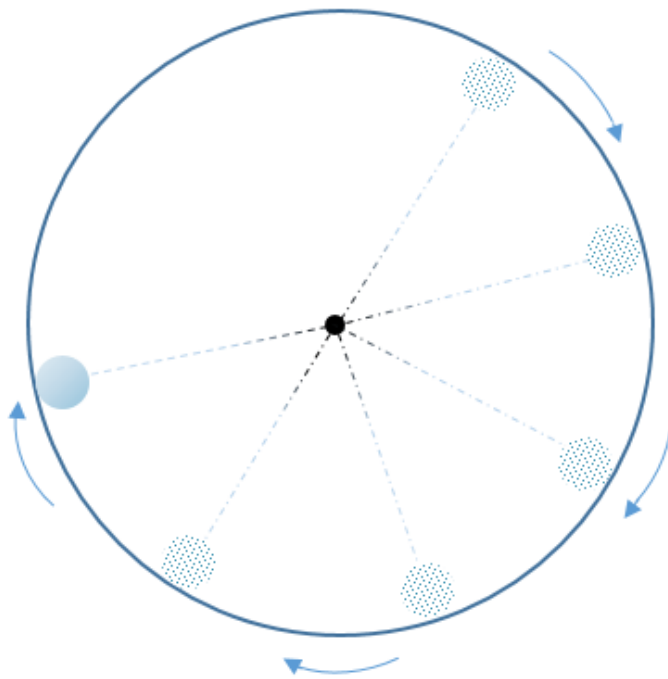
Justo antes de volver a ascender por última vez con la fuerza antagónica (que ahora debe enfrentarse a sí misma) estremecida por las lágrimas, el grito dolorido, “*enorme y prolongado en el que se mezclan distintas emociones: dolor, culpa, impotencia, horror, desesperación y a medida que esa especie de aullido salvaje va decreciendo, decidido dispara la pistola*” (316).

Debido a que, como constatamos, el movimiento de la acción en el clímax de la obra no se ajusta a un orden natural, no podemos visualizarlo a través de una organización lineal de orden ascendente-descendente. Por lo tanto, es más exacto pensarlo como un esquema que, igual que sucede en un juego mecánico, tiene un punto de ascenso alto (clímax 1) y desciende a gran velocidad (relevo), sólo para volver a ascender con mayor violencia hasta el punto más álgido y el cual, dentro de esta estructura dramática, representa el clímax final.

Clímax 1  
(Asesinato de Luciano)

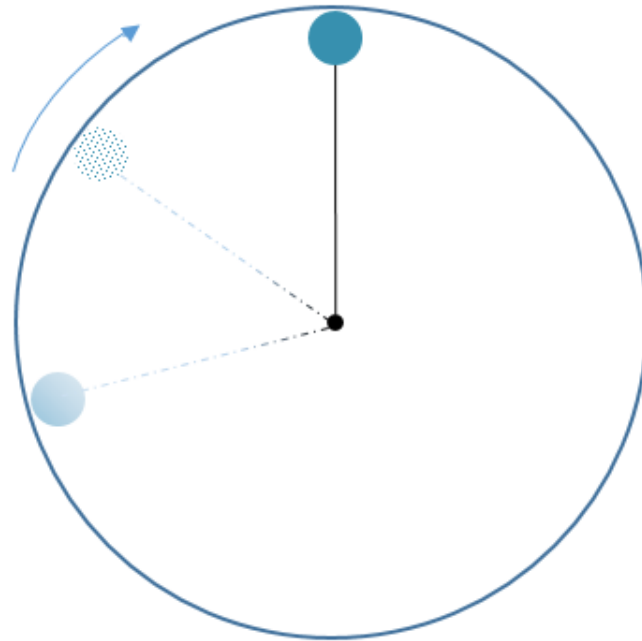


Relevo  
(El Padre quiere que Otoniel mienta  
sobre la muerte de Luciano)





Clímax final  
(Suicidio del Padre)



Si bien hasta ahora identificamos las grandes y medianas partes que conforman la estructura dramática de esta pieza, es fundamental profundizar en los elementos que Juan Villegas denomina fases y situaciones dramáticas.

En la obra encontramos siete situaciones dramáticas:

- 1) Llegada de Luciano.
- 2) Reencuentro entre Luciano y el Padre.
- 3) El Padre golpea a Luciano, éste último cae de rodillas y le hace una felación.
- 4) El Padre anuncia su intención de asesinar a Luciano.
- 5) El Padre acompaña a Luciano a realizar su venganza contra los judiciales.
- 6) El Padre asesina a Luciano.
- 7) El Padre se suicida.

Aunque no es una regla, dentro de *Los gallos salvajes* las situaciones dramáticas determinan las fases. Esto es, cada SD es la culminación de una F. Y dentro de estas últimas se organizan, en un primer nivel, las subfases que, recordemos, nutren el desarrollo

del conflicto; y, en un segundo nivel, las situaciones que no afectan el rumbo de la trama pero lo alimentan.

El siguiente esquema presenta los niveles de la estructura dramática de la obra.

ACTO I  
Cuadro I

Planteamiento

F1

*Presentación del Padre y Otoniel*

- A través del diálogo del Padre descubrimos cómo ve a las mujeres y se hace alusión al macho mexicano.
- Se revela que el Padre está escondido desde hace diecisiete días. Se manifiesta la intención de venganza.
- Augurio. Sueño de Otoniel en el cual Luciano regresa.
- Se revela parte de lo ocurrido a Luciano.
- El Padre se muestra preocupado y se cuestionan los posibles motivos del regreso de Luciano.
- Otoniel habla del destino y de los cierres de ciclo. Se augura un problema.
- Llegada de Luciano.

EXPOSITION

F2

- El Padre sale de escena.

*La acción se desplaza hacia Luciano y Otoniel*

- Otoniel pone al tanto a Luciano de lo ocurrido a su Padre.
- Se habla de la madre y los caprichos del Padre.
- Otoniel le cuenta a Luciano de su sueño.
- Luciano le habla de su futura venganza ya planeada contra los judiciales, al mismo tiempo que narra su tortura.

INCITING  
MOMENT

- Luciano habla de su muerte y que sueña con él, y cómo reflexionó sobre quién es el culpable, si él o su Padre.
- Luciano cuenta el asesinato a Tulio Narváez. Comienzan a revelarse los motivos de su regreso.

- Otoniel cree que Luciano cambió debido al tiempo que pasó con su madre. Piensa que es ella quien quiere que padre e hijo se enfrenten.
- El Padre vuelve. Se abrazan.

-Oscuro-

Cuadro II

*La acción revela el pasado del Padre y el hijo, y plantea a fondo el conflicto entre ambos*

RAISING ACTION

- Luciano discute con su Padre sobre el machismo, y este último responde al comienzo con burlas, pero lo superan la rabia y la indignación.
- Se habla del Padre como sombra, poder, autoridad y del problema de dislexia de Luciano.
- Luciano recuerda cuando a los siete años el Padre lo llevó al campo a disparar.
- Discusiones sobre el macho, obediencia, reconocimiento.
- Luciano explica que cambió su nombre a Eduardo.
- Motivo del regreso de Luciano: venganza.
- Luciano rechaza estar con las mujeres que le ofrece el Padre, y también beber, pero termina por hacer lo último.
- El Padre golpea a Luciano; él queda de rodillas y le hace una felación.

F3

-TELÓN-

Desarrollo

ACTO II  
Cuadro I

*El Padre y Luciano están juntos. Se habla veladamente de los encuentros sexuales como demostración auténtica de cariño*

F4

- Otoniel canta un huapango sobre el Padre y Luciano.
- El Padre recuerda a Luciano cuando a los ocho años lo llevó por primera vez al mar.

TURNING POINT

- Habla Luciano sobre sus sentimientos y se cuestiona por qué no son malas las acciones de su Padre.
- Historia de Grecia: *fellatio*.
- Homosexualidad. El Padre no comparte las ideas que se tienen al respecto en la gran ciudad.
- Luciano besa a su Padre y lo golpea.
- El Padre dice aceptarlo y entenderlo pero es evidente que tiene la intención de asesinarlo.

-Oscuro-

Cuadro II

*Luciano y Otoniel hablan mientras el Padre está con cinco mujeres en su habitación*

F5

FALLING ACTION

- Luciano reflexiona sobre la posibilidad de que la vida no sea sólo primitiva y colmada de violencia.
- Cuestiona a Otoniel sobre su don y su trabajo.
- El futuro de Luciano: la muerte.
- Luciano está enamorado, pero existe una triangulación de sentimientos: la ternura y el rencor hacia el Padre, y el rechazo que éste manifiesta en su contra.
- El sueño de Otoniel.
- Luciano es dos personas: el real y el que debe ser para el Padre.
- Otoniel hace que se vayan las mujeres a petición de Luciano.
- El Padre sale molesto de la habitación.
- Luciano le pide al Padre que lo acompañe a vengarse y admite que los judiciales lo violaron.
- Ambos se van (el Padre marcadamente feliz).

-Oscuro-

### Cuadro III

Desenlace

*Otoniel intentará hacer que la acción no desencadene en un final trágico y hablará con Luciano y el Padre, pero ninguno cambiará de parecer*

- Regresa Luciano y habla con Otoniel, quien sospecha que algo le hizo al Padre.
- Luciano le cuestiona sobre su don.
- Otoniel intenta que Luciano cambie de idea respecto a matar al Padre o dejarse matar, y que en su lugar le confíe sus sentimientos.
- Se abordan los temas de sacrificio y venganza.
- Luciano se va.

F6

F7

CLIMAX

- Entra el Padre con Otoniel y hablan sobre cómo se sintió al ver a su hijo matar.
- Otoniel intenta que el Padre se dé cuenta de sus verdaderos sentimientos y de lo que ha estado haciendo con su hijo, violándolo y dominándolo.
- Se habla de las mujeres en relación con el amor.
- El Padre, enfurecido, corre a Otoniel.
- Otoniel vuelve casi enseguida tras escuchar disparos.
- Un Narváez había querido entrar pero fue detenido por los guardias.
- Otoniel vuelve a irse.

F8

- Luciano vuelve (borracho).
- El Padre está furioso y le ordena desnudarse y acomodarse de una forma específica para matarlo.
- Luciano obedece a todo sin resistirse.
- El Padre lo mata.

- Otoniel vuelve.
- El Padre le pide que mienta diciendo que uno de sus enemigos, encontrándolo desnudo en su recamara, le disparó a muerte, pero su hijo también consiguió asesinarlo; y, además, quiere que compongan una canción del suceso.
- Otoniel se niega y el Padre amenaza con matarlo pero no lo hace y el brujo se marcha dejándolo solo.
- El Padre llora y se suicida con la misma arma.

-TELÓN-

## 1.2. La esencia espacial del ente dramático

Todo drama posee dos espacios, el diegético y el escénico, de los que se desprenden el espacio patente, latente y ausente, así como el espacio subjetivo (García, 2012). Sin embargo, considero que existe un cuarto espacio, que, si bien es interior, no es psicológico, sino que está inmerso en todo lo que es el ente dramático a partir de las cuatro dimensiones que lo conforman: psicológica, física, moral y social (197); estos elementos que participan para su caracterización lo llevan a realizarse, moverse y dialogar de una forma específica y a interactuar con los demás y con el cosmos al que pertenece bajo las posibilidades de su variabilidad o fijación según sea un *round character* o un *flat character*. De cualquier manera, la caracterización imprime una esencia en los entes y estos, al participar dentro del movimiento de la acción, ya sea siendo el objeto de deseo, sujeto, oponente o ayudante, se trasladan con su esencia, que se tensa o se distiende, se abre o se cierra, de modo que podemos decir que todo ente encarna un espacio, el cual lo hace capaz de modificar a otros entes o su alrededor.

El personaje, desde el momento en que aparece en escena, trae consigo un espacio, un cosmos interior con sus propios valores, conflictos y deseos o la ausencia de ellos, que confluye con los otros espacios pero también produce una confrontación: un personaje violento se opone a otro no violento, mas ¿a qué se debe la reacción que produce el primer

ente sobre el dócil, sin dirigirse a él, sin ni siquiera mirarlo, solamente apareciendo? Pues bien, todo lo que el personaje es internamente hace que el espacio ajeno se invada. Si la violencia es el centro de la caracterización de un ente entonces su espacio, por ejemplo, se llenará de colores oscuros, turbios (recuérdese que la iluminación es fundamental en el teatro y suele acompañar la entrada o salida de algún personaje, así como cualquier cambio de tensión). Estos tratamientos en el ambiente (de luz, música, decorado, etcétera) son parte de ese espacio interior de cada uno de los *dramatis personae*.

Para García Barrientos el espacio se organiza en escenográfico, verbal, corporal y sonoro, pero, debido a que en el drama todo elemento es determinante por su función y obsoleto si carece de una, estos cuatro espacios no pueden sino estar supeditados a los personajes. De modo que el espacio es extensión de los entes y al mismo tiempo cada uno está sujeto a las propias normas del dinamismo de su esencia espacial.

Pensemos en la obra de Arthur Miller, Tennessee Williams o, por ejemplo, en *Invitación a la muerte*, de Xavier Villaurrutia, en donde vemos que el personaje de Alberto siempre que entra a una habitación apaga las luces (a excepción de la lámpara en la funeraria) y al irrumpir alguien en su soledad las vuelve a encender, lo mismo que ocurre cuando sale de escena, como al final del acto segundo. Esto responde, más que a un movimiento espiritual o metafísico, a la manera en que todo personaje es producto de una interiorización de emociones que exterioriza conscientemente o no y satura los espacios en que aparece.

En el caso de Luciano, desde su primera aparición en el acto I, las didascalias señalan que “*Su expresión es casi de ausencia, se diría que es un medio muerto*”. Esta imagen dispuesta como formulación inicial del protagonista es reiterada a través del silencio, las pausas,<sup>6</sup> el llanto,<sup>7</sup> la tensión y el estremecimiento, y además hay una insistencia en la acción de ver, especialmente cuando la mirada va dirigida al padre:<sup>8</sup> “*Sosteniéndole la mirada*”, “*Lo ve, lo estudia*”, “*Lo ve con intención*”, “*lo observa*”, “*ve a su padre*”, “*lo ve*”, “*viendo el poco interés*”, “*observa la reacción del Padre*”, “*ve con*

---

<sup>6</sup> Argüelles, 1994: 256, 257, 260, 261, 277, 298, 314.

<sup>7</sup> *Ibidem*, 262, 278, 286.

<sup>8</sup> Esto no significa que el Padre no observe, mire, vea, estudie o incluso eluda la mirada del hijo, por el contrario, ya desde la primer didascalia del cuadro II del acto I podemos leer que “*Lo ve de soslayo*”. Empero, el trasfondo revela el origen de esa mirada y su significado ya que ese cuadro es el primer encuentro entre ambos después de dos años, la constatación del sueño de Otoniel y, sobra decir, el momento en que Luciano comienza a confrontar a su padre al hablar sobre la figura del macho mexicano.



*sorna a Otoniel*”, “*El hijo lo ve, lo mide*”, “*lo ve con un desprecio absoluto*”. Podemos hablar entonces de una focalización que, aunada a las pausas o a la previa prolongación del silencio antes de una respuesta, permite que la tensión dramática aumente cuando la subjetividad perceptiva (ver, oír, entrever) (Lozano, 1999: 129) de Luciano se enfrenta al discurso del Padre, saturado de fanfarronería y violencia. La mirada es doble: esto es, que si bien en el discurso didascálico la focalización parte del hijo, suspendida sobre el Padre, hay un juego agudo que se esconde en esa mirada. La acción de ver equivale (en el caso específico del hijo) a una pasividad, a la imposibilidad de movimiento. En otras palabras, Luciano observa para prevenir un ataque. Es su miedo el que profundiza esa mirada, el miedo que bulle debido al carácter invasor de la propia mirada del padre, de allí que en el cuadro II encontremos: “*PADRE: ¿Y qué tiene mi modo de mirarte? / LUCIANO: Algo que ordena... ¡sí, que ordena: “sé hombre...dispara... se macho: mata”!*” (270).

El Padre es animal, es progenitor, es dueño; es un espacio vivo en el que Luciano se ha adentrado, no puede, por ende, bajar la guardia, motivo por el cual no nos encontramos con didascalias que marquen, por ejemplo, que se apoya en algún sitio o que toma asiento, salvo al final de la obra (obligado por el Padre). Observarlo, entonces, es signo de un peligro que late voraz, pero también de un deseo que se sofoca entre más mira, entre más constata que aquél que quiere tanto jamás le permitirá acercarse verdaderamente.

No obstante, también en el Padre la mirada se advierte fundamental. Desde él hay un deseo lascivo por Luciano, pero además verlo es medirlo, es asegurarse de que esté a su altura, de que continúe siendo lo que él formó. Hijo y Padre se encuentran separados por lo que son y la mirada es el punto primero donde convergen ambas fuerzas. Pero es, incluso más, la amenaza muda de un hijo que, ante la imposibilidad de realización de su deseo, comienza a arrancarse del padre, renuente a seguir siendo como él, para él, él:

*PADRE:*

[...] Te juro que me sentía yo como si fuera él... (*Ríe*) y a él lo veía como si fuera yo mismo. Y a veces... cuando se volteaba a verme, mientras yo rebanaba el cuero de ese otro... su mirada, tan fría, me helaba la sangre y pensaba: “Yo no pude haber hecho este hijo... como espíritu helado”. Y ahí... dejaba de sentirlo mío... No por lo que hacía... (yo he hecho peores barbaridades), sino por su mirada esa... como viéndome desde otro mundo... O, más claro... como mirándome desde la muerte. Alguien así... no sé... pero ya no lo puedo sentir como mi hijo... (306).

Entonces, en el desarrollo del acto II, la mirada se concreta como el núcleo de desvinculación entre ambos entes dramáticos. Ahora ese otro que observa, “imagen”, cuerpo reducido a reflejo, se convierte finalmente en un sujeto que comienza a moverse desde su propio deseo, aunque su deseo es la muerte.

Así como Luciano, pues, oscila en el silencio, el Padre se mueve en el vicio. La acción de beber acompaña sus palabras en numerosas ocasiones,<sup>9</sup> y en él toma especial importancia la risa burlona.<sup>10</sup> Para Flavio González Mello “No hay [...] risa tan despreocupada que no enmascare, o quizá refleje, una profunda angustia” (en Tovar, 2006: 10). Y quizás en este personaje dicha angustia, ataviada de ligereza e instinto, no sea sino producto de un miedo al enfrentamiento entre él y su hijo, sin embargo, este enmascaramiento no se limita a eso, es también signo de la intimidad que le otorga el escondite y la zona rural en la que se encuentra, debido a la libertad que posee por el hecho de ser un cacique, de ser amigo de los políticos y tener bajo sus órdenes a hombres dispuestos a servirle y protegerle. Por ende, su esencia espacial se insufla de una pulsión violenta y sexual, donde es el deseo pleno de tener, poseer, adueñarse, de sentirse poderoso lo que va rodeando el frágil espacio, ya previamente dominado, del hijo.

Esta esencia de los personajes pasa por una transición en la que el sujeto adquiere gradualmente los elementos del oponente, y viceversa: Luciano inicia en la pieza conteniendo todas sus emociones y sentimientos, apagado, colgando de la muerte y el sueño, pero conforme crece el conflicto, Luciano cambia; primero cae en la violencia y más tarde sonríe y se abandona a la risa “*casi delirante*”, se vuelve un niño; en tanto el Padre, frustrado, colmado de miedo, de repente “*parece haber envejecido*”, pierde la risa y su último acto violento contra su hijo desborda en llanto, en culpa, en malestar, en una necesidad de morir aprisa. El hijo logra “vivir”, liberado a través de la inmolación, pero el Padre, que asesinó una parte de sí mismo, al único hijo que le importaba, aquel que llevaba su nombre y era su orgullo, muere desde el primer disparo.

Anne Ubersfeld apunta que “El personaje puede ser una especie de oxímoron viviente, el lugar de la tensión dramática por excelencia, precisamente por darse en él unión metafórica de dos órdenes de realidades opuestas” (1989: 91). El personaje de Luciano

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, 239, 240, 263, 274, 276, 280, 281, 287.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 240, 246, 264-266, 268, 269, 271, 275, 276, 280, 299, 300, 306, 308, 310, 312.

cumple con lo anterior puesto que en él se conjugan el deseo y la represión, la muerte y la vida; así como el Padre, que es macho y homosexual, padre y amante / violador. Por último, ambos comparten cualidad de asesinos y suicidas, es decir, que dentro de ese círculo del destino que articula la acción dramática, la vida y la muerte, a través del deseo de venganza o el miedo que conduce al asesinato, oscilan de un ente a otro con una velocidad cada vez más pronunciada.

Antes señalé que la pausa es determinante dentro de la formación de Luciano en el cosmos y que se distingue del ruido provocado por la risa del Padre, pues bien, la pausa es una de las partes que componen el movimiento del drama, donde se conjugan el tiempo, tempo y ritmo. De acuerdo a Edgar Ceballos, la pausa está sujeta “a una progresión; es decir, a una repetición calculada y ascendente destinada a aumentar el valor e intensidad dramáticos” (1998: 131). Este elemento se utiliza para subrayar un comportamiento donde el diálogo no es suficiente o no puede expresar del todo el interior del personaje (*idem*). Para Patrice Pavis, el silencio que se abre desde la pausa es “la preparación de la palabra” (1998: 421), donde el desarrollo de la acción que se percibe toma fuerza por medio del gesto o el estatismo; de su capacidad de producir un abrupto ascenso en la tensión dramática, de modo que *desestabiliza* la armonía del discurso dialógico y permite que lo *no-dicho*, y el subtexto sean aún más determinantes. Por otro lado, para Fernando de Toro la pausa tiene lugar donde la posibilidad de acuerdo entre las dos fuerzas que se oponen se fractura completamente, lo que significa, en este caso, que entre más constantes sean los silencios de Luciano o más se alarguen, más disminuyen las posibilidades de que la muerte no se presente como la única alternativa. Lo anterior nos revela su inseguridad, temor y vulnerabilidad frente al Padre que lo domina, pero, incluso más importante: que está reflexionando sobre sí mismo y sobre ese otro que también forma parte de él.

Juan Tovar señala que “Puede decirse que el ser de un personaje está en su voz — los ritmos, las inflexiones, las muletillas, las palabras precisas con las que defiende una decisión o evita tomarla” (2006: 29-30). En el Padre, el discurso didascálico muestra una constante en las pausas, pero éstas no son, como en el caso de Luciano, debido a una inquietud y temor. Cuando el Padre dialoga con Luciano y realiza una pausa lo hace

principalmente: 1) ante algo que le resulta ridículo, dando paso a la burla;<sup>11</sup> 2) está controlando la ira,<sup>12</sup> o bien; 3) debido a que espera una respuesta.<sup>13</sup> Entonces sus pausas funcionan como una fuerza que presiona a Luciano; se descubren como una provocación, un reto que se refuerza en la mirada: allí dónde el Padre calla momentáneamente frente a él, está también ejerciendo un poder silencioso.

Resta señalar que a lo anterior se suma un discurso dialógico que podemos comprobar maneja un ritmo agresivo, más rápido y más seguro en relación al hijo, puesto que, mientras éste busca enfrentarlo, la actitud violenta del Padre esconde una necesidad de mantenerlo bajo su control y por ello al final del acto I lo golpea: porque desea someterlo; desea dominarlo. Y con el acto sexual cualquier intento de Luciano por separarse de él (cambiarse el nombre, reflexionar sobre su machismo, negarse a beber o estar con sus mujeres) es despedazado.

Es importante abordar ahora al personaje de Otoniel, puesto que en él la esencia espacial toma una resonancia mayor. Antes se mencionó que el conflicto dramático se plantea desde su figura a partir del sueño y el destino, que estructuran el cosmos al tiempo que fracturan su armonía. Pues bien, el sueño, dentro del que se construye el destino, es

una suspensión temporal de la vida activa, un presagio de muerte. Los sueños se presentan como una continuación de la vida bajo otra forma, en un plano que permite la comunicación y el contacto con invisibles seres distantes, con aquellos seres que prolongan su vida en mudables formas y en otros lugares (Castiglioni, 1987: 33).

Pero, además, “La razón por la que los sueños han tenido siempre un notable papel en la magia deriva de que esencialmente corresponden a la esencia misma de la hechicería, que es, sobre todo, la objetivación del deseo” (55).

En la obra el sueño se presenta de tres maneras, generando el inicio del movimiento dramático: como augurio en el caso de Otoniel, como revelación y generador de odio y culpa en Luciano y, finalmente, como un peligro o amenaza para el Padre. Pero, debido a la

---

<sup>11</sup> “Macacos o lo que sean... (*Ríe*) pero me dejan muy buena lana. Sólo que, si no le entras... tengo otros once hijos esperando a ver qué les heredo... (*Sonríe*) “para continuar mi obra”... *de macho*” (269).

<sup>12</sup> “¡En sólo dos años... qué pronto te volvieron de ellos! ¡Y qué fácilmente! Y te quitan mi nombre... y me reducen... me cortan de ti... de un golpe...” (274), o ”¡Uta! ¡Bloqueado! ¡Fijado! ¡Dislec... quién sabe qué madres! Yo creía tener un hijo sano, fuerte, capaz... y ora resulta que es un desastre... ¡Un pinche enfermo de quién sabe qué males!” (284).

<sup>13</sup> “Bueno... a mí me conoces. (*Lo ve fijamente.*) ¿O no?” (267). Y momentos después, cuando Luciano señala que todo los jóvenes informados se percatan de que el macho retrasa un proceso de civilización, el Padre replica: “¿Así como tú... ahora? (*Se ve burlón*)” (268).

caracterización espiritual o mística impresa en Otoniel por el hecho de ser un brujo, sumado a que el punto de apertura se origina desde *su* sueño, los otros dos son una extensión, el destino en movimiento debido a ese primer sueño donde se manifiesta la muerte, misma que vuelve a pronunciarse a través de la canción que, por el hecho de ser el brujo quien canta, no puede sino contener una carga ritual o ceremoniosa. La música rítmica, apunta Arturo Castiglioni:

ejerce una acción excitante o deprimente sobre las facultades emotivas. El ritmo predominante en un momento o en un ambiente dado, expresado por medio de la música, puede ser justamente considerado el factor determinante de la acción mágica, porque tiene una parte destacada en la creación de la atmósfera necesaria (88).

La presencia física de Otoniel, o parcial desde el espacio contiguo durante el primer cuadro del acto II, influye en la consolidación de un ambiente mágico donde no se cuestionan las posibilidades del sueño, sino que las voluntades se subyugan a él. Esto último responde a lo que Michel Foucault llama “el juego de relaciones móviles y no igualitarias” (1998: 56) desde las que se ejerce el poder.

A lo largo de la obra se define una relación en apariencia de dominación y sumisión entre el Padre y Luciano, pero al mismo tiempo ambos entes están bajo una atmósfera de fuerzas espirituales; sin embargo, esta situación se manifiesta más puntualmente en el Padre. Nos encontramos, por ejemplo, desde el comienzo de la pieza con una didascalia de ubicación: “*Presidiendo el espacio sobre un estrado, un gran sillón de mimbre, en el que está el padre, bebiendo, mientras Otoniel le cura la pierna herida*” (Argüelles, 1994: 239). Para Armín Gómez Barrios la postura del Padre lo ubica en una “jerarquía social superior”<sup>14</sup> (2008: 103), puesto que intuye que el brujo está de rodillas frente a él. Empero, es importante reparar en otro señalamiento, donde leemos que el Padre “*Se levanta apoyándose en un bastón*” (Argüelles, 1994: 241). Lo anterior no sólo funciona para introducirnos en un estado de conflicto latente, sino que visibiliza el hecho de que Luciano Miranda está herido frente a Otoniel, el único en quien confía para curarlo. El Padre, pues, se muestra “vulnerable”. Cabe agregar que cuando el brujo le pregunta “¿todavía le

---

<sup>14</sup> Esto es acertado sólo respecto a la relación entre el Padre y su hijo. Vemos, por ejemplo, que por lo general el primero se encuentra sentado y Luciano de pie frente a él. Si bien se comprende que el más joven, por el hecho de estar consciente del carácter verdadero de su relación, podría parecerse superior al Padre, ya señaló más arriba que Luciano en realidad se encuentra a la espera del ataque, de la bofetada, del golpe; del momento inevitable que exija una resolución de su parte: huir, defenderse o dejarse matar.

duele?”, éste responde: “Menos, pero duele. ¿Pa’qué me voy a hacer el que no?”. Esta clase de debilidad no la contemplamos en el primer encuentro con su hijo; por el contrario, parece olvidarse de haber sufrido un disparo y no se vuelve a mencionar el uso del bastón.

De esta manera es evidente que existe una alternancia entre el Padre que ejerce un poder sobre el hijo, y Otoniel que ejerce un poder sobre el Padre y en menor medida sobre Luciano.

El poder, explica Foucault, “no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una situación dada” (1998: 55). Así, el poder es inmanente, intencional, subjetivo y no responde a una oposición binaria (56), lo cual reafirma el hecho de que, aunque Otoniel le brinda, gracias a sus habilidades, el conocimiento del porvenir, Luciano Miranda está en todo momento sometido a él y es plenamente consciente de ello, de manera que su relación se funda sobre un doble juego donde la confianza y el temor se conjugan.

El Padre no se esfuerza por —como sucede frente a Luciano—, mostrar una seguridad ya reducida al estar a solas con Otoniel. Así, encontramos en el diálogo que mantiene con él al inicio del acto I la siguiente aseveración: “¡Ni acabo de creerte ni acabo de mandarte a la chingada! ¡Y si pa’ colmo aparece por aquí mi hijo... vas a tener sobre mí más poder que el que yo tengo sobre todos los monos de este pueblo!”, pero enseguida lo amenaza como en un intento de menguar el valor de sus palabras: “¡Así que no me vayas a dar un solo consejo equivocado, porque hasta allí llegó tu “iluminada” vida, y te la apago de un balazo!” (Argüelles, 1994: 253).

Más tarde, en el último diálogo con Otoniel, a pesar de que el brujo le pide permiso para hablarle con sinceridad respecto a Luciano, el Padre replica de inmediato: “¡Mira, no te hagas! ¡Si sabes que me tienes en tus manos de muchas maneras y que te necesito por lo que me consta que sí adivinas! ¡Eso te autoriza a mucho... a demasiado sobre mí!” (307).

Ahora bien, en las didascalias presentes durante el diálogo, que corresponden a Luciano Miranda, vemos que: “*Hay un silencio. El Padre traga saliva*”, luego “*El Padre tiene el miedo pintado en el rostro a pesar de su actitud fanfarrona*”, y después “*El Padre trata de reponerse. Se ve muy impresionado*”. Así, a pesar de que el ente dramático está bajo la mirada crítica de Otoniel, que conoce sus acciones y el motivo detrás de éstas, no

reacciona violentamente como se ha visto con anterioridad que lo hace frente al hijo. En su lugar, el Padre mantiene una actitud que es discordante con lo que dice, de modo que, aunque intenta amenazar al brujo, hay un sentimiento de impotencia y frustración que son mayores que la intención de enfrentarlo puesto que, probablemente, es su esencia mágica lo que lo detiene pues, sin lugar a dudas, estos elementos —como el mismo ente admitió— le conceden un poder sobre él a causa de que dicho poder está envuelto en fuerzas divinas que él no puede comprender ni mucho menos alcanzar, y los separan.

Recordemos: son las palabras proféticas de Otoniel y su cumplimiento al ver llegar a Luciano lo que causan verdadero desconcierto y temor en el Padre. Debemos preguntarnos, entonces, qué reacción habría tenido en caso de ignorar el sueño del brujo, si es que el regreso de su hijo no hubiera suscitado como primer movimiento la huida.

Por último, esta relación ambivalente termina de definirse en lo que ya denominé como un relevo entre los dos clímax del final de la pieza: el Padre crea una mentira sobre la muerte de Luciano y busca que Otoniel la propague, pero éste se rehúsa y lo provoca sosteniéndole la mirada antes de marcharse, en tanto *“El Padre le apunta con la pistola. Otoniel continúa mirándolo con firmeza. Luego, sale. El Padre lo tiene de espaldas. No dispara. Sale Otoniel”* (316).

Es curioso cómo todo lo que rodea al brujo lo separa de los otros dos entes, a pesar de que se mueve entre ellos y podría decirse que con completa libertad, pero oculta tras una pátina de genuino respeto y quizás de resignación porque puede ver, no sólo el futuro de Luciano y el Padre, sino, más importante, los ve a ellos, como ubicado en un espacio superior desde el que contempla la amalgama de violencia, odio y deseo que los carcome; como quien asiste al sacrificio de dos animales que aprendieron desde la cuna que “sólo cuenta el que “la hace”, el Poderoso y nada más” (285), sujetas así sus voluntades a algo superior e irrefrenable.

### **1.3. Valores absolutos**

A causa de que el hombre es el eje del teatro, los valores —absolutos, sociales o personales (justicia, amor, venganza)— cumplen una función tan importante que en ocasiones se

presentan encarnados en personajes. Dentro de los valores absolutos que, apunta Ariel Rivera, son aquellos “con que el hombre define a Dios” (2001: 62), se ubica el valor de la verdad. Es especialmente curioso que éste se muestre en muchas ocasiones como un elemento central no sólo dentro de la estructura de las piezas sino de la caracterización de los entes. Pensemos, por ejemplo, en personajes de *El gesticulador* (1938), como Miguel (que persigue la verdad) o en César Rubio (que la niega), en Alberto (que la busca) de *Invitación a la muerte* (1940), o en Michelín (que se rehúsa a confrontarla) de la obra puertorriqueña *Un niño azul para esa sombra* (1958).

En *Los gallos salvajes* la verdad viene a partir de Luciano, puesto que él mismo es una fragmentación entre la verdad del Padre y la verdad que encontró en la madre, así como en la Ciudad de México; es la confrontación, además, de dos personalidades, la que el Padre forjó, y la que él ha reprimido para no perder su reconocimiento. Es así que encontramos, a lo largo de toda la obra, las siguientes frases: el “verdadero valor”, “el verdadero regreso”, la “verdadera naturaleza”, “el verdadero culpable”, se habla de que “Todo es una sola verdad”, o del “verdadero rostro de la muerte”, de los verdaderos sentimientos o de que se quiere que “ya llegue de verdad” la destrucción.

Luciano al entrar al escondite del Padre entra también a *su* verdad, a un mundo donde predomina el instinto, la inconsciencia y la fuerza, donde la sensibilidad y el amor son para las mujeres, para los débiles, donde sólo cuenta el poder, el sobrevivir así sea a través del crimen.

En la pieza hay tres momentos donde la verdad del Padre es confrontada por los otros dos personajes: a) Luciano le habla del origen del macho, como equivalente de la “fuerza bruta”, más tarde como “prototipo de fuerza viril” promovido y protegido de manera que se volvió un “mito nacional”, un “gancho turístico”, un “producto típico” del folklore mexicano; hombres alcohólicos, asesinos y corruptos que alardean una falsa hombría.

b) Luciano vuelve a cuestionarlo, ahora acerca de su relación, de la verdadera naturaleza de las acciones que realizan y que hasta entonces él no había distinguido como malas porque *venían de él*, de su propio Padre y es aquí donde la relación consanguínea, considerada también un valor absoluto, comienza a tomar forma. Por un lado, siendo un macho, el Padre se excusaba en el instinto, en el placer, en el deseo de desahogarse:



“¡Cuántas veces te dije: “El macho se distingue por su verga, y si ésta le da placer, mientras la meta dentro o quede arriba, no tiene por qué negarse su contento”. ¡Carajo! ¡Cualquier hombre lo sabe!” (Argüelles, 1994: 283). Y, por otro, en un sentimiento puro y noble que surge del cariño natural entre un padre y un hijo, de quererlo y demostrárselo de todas las formas:

¿Por qué me saliste de pronto con que lo que hacíamos era malo? ¿Qué puede ser malo si sale de mis sentimientos por ti? [...] ¡Malo que te me impusiera arriba y te cogiera! ¡O tú a mí! ¡Pero darse esa prueba de cariño, caray...! ¡Si lo hacen los cuates de cantina pa' quitarse de sufrir! ¿O no los has visto? (*El hijo asiente.*) ¡Pues con mayor razón se pueden dar así cariño un padre y un hijo! (281-282).

c) Por último, Otoniel, al intentar que el Padre tome una resolución positiva respecto a él mismo y su hijo, le advierte de cómo ese *amor* que demuestra a Luciano oculta en realidad el deseo de tenerlo bajo su completo dominio, humillándolo a través de las continuas violaciones, enredándolo en una mentira, atropellando sus sentimientos, destruyendo toda oportunidad de que se realice fuera de la violencia, por empujarlo siempre a la búsqueda de su reconocimiento, a la conquista de su aprobación.

*PADRE:*

[...] Mira Otoniel: el amor es algo que las viejas manejan a base de puro cálculo con los sentimientos de uno. ¿Cómo, pero cómo... iba a querer hacerle tales juegos a mi hijo? ¿Y con qué interés si todo lo que me nace es darle puras formas de hacerlo un fregón? El amor da tristezas y pone a la gente a sufrir como perro sin dueño. ¿Cómo iba ni a desearle tales dolores a mi Luciano? En cuanto a que si el acto sexual... fue... pue' que alguna vez (308).

El Padre, como puede comprobarse, es incapaz en toda la obra de admitirse como violador o como amante, ya ni siquiera como una sombra dañina sobre la identidad del hijo. Y, además, no debemos olvidar el desenlace, donde intenta falsear la verdad del asesinato de Luciano. Éste al final se deja matar porque también le resulta imposible sobreponerse a lo que su padre ha hecho de él y al mundo al que pertenece. No puede ser ahora lo que el Padre quiere y lo que la madre le ha dado la oportunidad de ser. No puede ser un joven consciente de sí mismo al tiempo que un asesino. ¿Cómo sobrevivir teniendo que ser siempre dos, para dos individuos, para dos clases sociales, para dos sociedades, jamás para uno mismo? Marta Lamas señala que “lo familiar, lo conocido, es lo que nos parece natural”, sin embargo, ¿qué es lo natural para Luciano?, ¿ser un macho, un fregón, una

aglomeración de instinto, fuerza, impulso y deseo con la “libertad” de dominar a los más débiles, asesinar si es necesario?, o ¿un degenerado, un desviado, un problema psicológico de acuerdo a las políticas médicas del siglo XX?

Todo lo anterior, es decir, la esencia espacial de los entes y los valores absolutos como parte integral del conflicto dramático, nos lleva hacia la duplicidad del personaje. Lo que antes llamamos oxímoron viviente (Ubersfeld), se convierte en una disforia consciente del *yo*, en un personaje con identidades antagónicas. En el caso de Luciano su conflicto psicológico deriva de la continua oscilación entre los dos *yo* que constituyen parte fundamental de su caracterización, y entre los dos deseos (enamoramiento y venganza) del que el Padre es centro:

*LUCIANO:*

[...] hay “otro”... que está agonizando cada día, para resucitar al siguiente... ya medio muerto (como dices que me vistes). Y apenas abre los ojos, apenas sale de un sueño que ya no es descanso, oye sus pensamientos obsesivos, fijos... torturándolo con un nombre y una figura que se acrecienta de muchos modos. Y que se muestra tan pronto en formas sensuales y lascivas... como inmensamente protectoras... y tiernas. Que está constantemente dándome imágenes y recuerdos de su presencia, de sus palabras... de sus gestos, ya de cariño, ya de reto... llevándome a revivir una y otra vez los muchos gozos y los dolores que son parte de eso tan complejo y profundo que nos une... como invadido de miles de emociones... de las que no sé su nombre... ni por qué son como son. Y así, en estos dos últimos años, todo el tiempo, mi mente no ha dejado de revisar y revolver todo lo que “él” me ha dado... y mis sentimientos se han ido enloqueciendo de tanto como lo necesitan... y tanto que ya lo odian (293).

Sin embargo, no sólo es crucial en Luciano, sino también en el Padre, ya que en la pieza nos encontramos con las siguientes expresiones que se reiteran: “él y yo”, “mi hijo y yo”, “Luciano y yo”, “tú y yo”, “yo a ti”, “ni tú ni yo”, “yo a mi hijo”, o bien, frases que expresan de qué manera una parte del *yo* está inmersa en el otro: “*PADRE:* [...] Te juro que me sentía yo como si fuera él... (*Ríe*) y a él lo veía como si fuera yo mismo” (306), y, en el clímax, el Padre pronuncia como últimas palabras: “Todo yo está en este muerto... todo lo que ya no voy a tener más... y quería tanto” (316).

Pero no olvidemos que el ser el elegido tiene un peso asfixiante sobre el hijo. Es así que, mientras la dualidad de Luciano es resultado de la anulación de la identidad, o bien, de una desapropiación del *yo*, la dualidad del Padre es una condensación de sí mismo sobre el hijo, en una intención de seguir, por decirlo de alguna manera, viviendo a través de

Luciano. No sólo está heredándole sus ideologías, su comportamiento o inclusive sus privilegios, sino toda una serie de determinantes que, si bien lo abrazaron desde la cuna con naturalidad, terminaron por asfixiarlo durante su camino a la adolescencia, arrebatándole cualquier oportunidad de replantearse como individuo frente al mundo, ni siquiera como un ser separado y diferenciado del Padre porque, recordemos, la vida de Luciano comenzó desde cuestiones, si bien de un carácter místico (las “brujas de la cañada” auguraron que él, de entre todos sus hijos, debía ser quien llevara su nombre y apellidos), profusamente coercitivas. Luciano está destinado a ser “su imagen”, y para ello el Padre necesita darle su nombre; así, desde esa primera pronunciación del *yo* en el *tú*, se ha alojado en él. Su ser se divide y, aunque en un principio ese nuevo *yo* es pequeño y débil, demasiado vulnerable, la misión del Padre, el deseo que lo mueve (oculto en los entramados temporales de la fábula) es estar completamente en él: allí, en su psique, en su lenguaje, en su existencia. Hasta que el deseo, regocijado en verlo *hacerse él*, adquiere caminos perversos, y entonces la violación se convierte en un acto que, bajo el engaño del cariño, esconde un ansia de marcarse, de hundirse, de adueñarse; de que toda la violencia que lo envuelve se traspase en ese *yo* que ya no es tan pequeño, que a cada momento gira con mayor velocidad en un acercarse, crecer, separarse y volver.

Roland Barthes propone tres facultades que posee el nombre: “el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre, profiriéndolo), el poder de exploración (puesto que se “desdobla” un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo)” (2011: 118). Patrizia Calefato apunta al respecto que, “Si por un lado el acto de nombrar se propone como garantía del sentido, como juicio sobre la verdad de la palabra, llamando así a la plenitud del reconocimiento, por el otro es una de aquellas palabras-pregunta con las que el sujeto se interroga a sí mismo, al mundo y al lenguaje mismo” (en Colaizzi, 1990: 124).

Luciano no tiene mayor movimiento que el que el Padre le procura, esto es, solamente el necesario para que continúe siendo su orgullo a través de un juego violento de máscaras, que tiene como finalidad la (re)producción de un modelo social animal: el macho.

El hecho de que el hijo cambiara de nombre refleja la intención de separarse del Padre, de cortarse de él, pero no alcanza a ser un cambio real porque el otro no deja de nombrarlo, de traerlo de vuelta, adueñándose una vez más de su identidad como quien tiene un objeto que le pertenece por entero. Llamarlo Luciano, entonces, es despojarlo de su libertad. Y el nombre, que es siempre un elemento individualizador, en ellos no funciona sino como una doble pronunciación: de dos tiempos, dos generaciones, dos espacios en pugna.

Es necesario discernir, por último, entre los dos nombres del portador de la acción. Ya mencioné que el primer nombre (Luciano)<sup>15</sup> tiene, por un lado, un carácter místico y, por otro, da origen a la interiorización del Padre en el hijo e implanta así un deseo, una exigencia y una obligación. Pues bien, Luciano corresponde a una personalidad instintiva o emocional y constituye, sobre todo, una creación, un hombre frustrado, vejado, al que se le niega la palabra y la posibilidad de acción. Por el contrario, Eduardo es un *yo* que se aleja del Padre. Es el origen de un deseo que se revuelve por salir. El conocimiento de lo que habitaba en él le devuelve la voz, le permite articularse. Este nuevo nombre surgió del mundo del sueño, que, en el despertar, le hizo consciente, racional y, así, le estimuló a descubrir que posee una voluntad; un alma.

Es así que el joven que abraza al Padre es Luciano, de la misma manera que quien se recrea en una futura venganza; en tanto que quien confronta al Padre con una serie de conocimientos históricos, capaz de alejarse de esa figura que conoce minuciosamente es Eduardo. Su desdoblamiento le da la posibilidad de interrogarse, de verse a sí mismo de manera concreta y objetiva.

---

<sup>15</sup> Luciano deriva del latín *Lucianus* y significa luminoso o brillante. También se refiere a una persona que “nació a la luz”.

## II. LA LEY DEL RANCHERO

### 2.1. El espacio dramático

Hugo Octavio Salcedo Larios, ensayista y dramaturgo, nació en 1964 en Jalisco, México. Sus obras han sido traducidas al francés, inglés, persa, coreano, checo y alemán, y ha sido publicado y representado en varios países hispanoamericanos como Perú, Cuba, Venezuela y Guatemala, y en otros países como Estados Unidos, República Checa y España. Reconoce una influencia del dramaturgo francés Bernard-Marie Koltès, de quien destaca principalmente las obras *En la soledad de los campos de algodón* (1996), *Roberto Zucco* (1990) y *Tabataba* (1986), y también del español José Sanchis Sinisterra, la británica Sarah Kane y los mexicanos Vicente Leñero, Emilio Carballido y Sergio Magaña.

Ha fungido como profesor en importantes instituciones universitarias dentro y fuera de México: en la Universidad Autónoma de Nuevo León, en la Universidad Charles de Gaulle, en Francia, en la Universidad Complutense de Madrid y en Suffolk University, por nombrar algunas. Actualmente es profesor en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

A lo largo de su trayectoria ha sido ganador de múltiples premios, de entre los que destacan el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (1981, 1983, 1988), Premio Nacional de Teatro del INBA (1987), Premio Tirso de Molina de España (1989) y Concurso de Proyectos Culturales Fronterizos (1996).

Impartió talleres de composición dramática en México, Venezuela, Nueva York y Ecuador, y además fue fundador de la Escuela de Bellas Artes en el estado de Puebla y del colectivo Teatro del Norte en 1997, el cual tiene como puntos principales los estados de Tijuana y Monterrey. Entre los autores más importantes se encuentran Oscar Liera en Culiacán, Enrique Mijares en Durango, Ángel Norzagaray en Mexicali, Medardo Treviño en Victoria, Cutberto López y Abigael Bohórquez en Hermosillo, Hernán Galindo en Monterrey y Manuel Talavera en Chihuahua, entre otros (Talavera: 1999). La dramaturgia del Teatro del Norte muestra, desde su nacimiento, una preocupación por los problemas sociales que vive el individuo contemporáneo en su región, como el “deseo de viajar para

mejorar el nivel de vida” (Beardsell, en Salcedo, 2005, 11), un ejemplo de ello sería la obra *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, que además muestra otro de los temas principales: la intención de cruzar ilegalmente la frontera hacia Estados Unidos (*idem*) y de qué manera el fracaso de dicha intención acaba en la muerte trágica.

Los trabajos de los escritores del Teatro del Norte, señala Néstor García Canclini “renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de la artesanía de los medios masivos y del abigarramiento urbano” (citado en Talavera, 1999: 8). Lo que hace distintos a estos autores, pues, es que desarrollan los temas eternos como la muerte, la soledad o el amor a través de una perspectiva enmarcada por elementos particulares de una zona geográfica, y esto les otorga un “equilibrio entre lo regional y lo universal” (Beardsell, en Salcedo, 2005, 11), por ello es natural que su producción, como en el caso de la dramaturgia de su fundador, sea representada no sólo en otros países de América sino además en el extranjero.

*La ley del rancho*, publicada en 2005, se estrenó en mayo de 2002 en el Teatro Benito Juárez de la ciudad de La Paz, Baja California Sur, bajo la dirección de Alfonso Álvarez Bañuelos con los actores Emmanuel Ramos, Rocco Montes, José Manuel Mazón y Fernando Sánchez del grupo Altaira.

En la pieza nos encontramos con Kid, un rancho que, a solas, reflexiona acerca de su vida desde el nacimiento, así, a través de la recreación del pasado interioriza en su sexualidad, mostrando desde una edad temprana una inclinación a la violencia. Ya adulto, si bien se considera un hombre heterosexual, mantiene relaciones eróticas con los “maricones” del bar “El Rancho”, hasta que durante uno de esos encuentros íntimos, en un arrebato de ira al sentirse humillado, asesina a un joven dejándolo caer por la ventana de un hotel. Suceso que presencia un amigo de la víctima, y escuchan y observan desde el interior del bar otros personajes entre los que encontramos travestis, transexuales y prostitutas, quienes especulan sobre los hechos con cierta curiosidad o preocupación hasta que finalmente lo olvidan al continuar con sus vidas amorosas y el desahogo de sus deseos sexuales.

Se observa, entonces, que convergen dos espacios delimitados principalmente por una diferencia sustancial de los entes dramáticos. En un primer escenario, Kid, joven

ranchero, reflexiona sobre su pasado y la naturaleza de sus acciones, que han provocado el asesinato involuntario de un muchacho. Suceso que toma lugar en un hotel próximo al bar, donde se desarrollan diálogos entre personajes episódicos, los cuales se centran en relaciones espontáneas o de reencuentro, y que tienen como conflicto principal las cuestiones personales de cada uno en específico, de acuerdo a su condición sexual. Sin embargo, el conflicto de Kid atraviesa ese otro espacio por medio de elementos sonoros o dialógicos, convirtiendo el trágico accidente en punto de confluencia que, pese a ello, es tratado bajo una mirada curiosa, que desprende rechazo e incomodidad; y, tan pronto se apaga el sentimiento inicial de conmoción, se retoma el deseo sexual, el impulso y el presente que caen, de manera irremediable, en un estado de circularidad perpetua.

Esta pieza muestra una complejidad en su estructura externa e “intraestructura” (Schmidhuber), puesto que se entraman de manera que resulta imposible analizar las escenas de manera aislada, sin adentrarse en cuestiones del tiempo o manejar el espacio y por ende a los entes dramáticos. Al respecto de su obra, Hugo Salcedo explica:

Quando concebí *La ley del Ranchero* tenía la intención de proyectar un tema que no fuera solamente atractivo en el plano anecdótico a partir de una exposición de alto voltaje, del carácter de los personajes o mediante el dibujo de sus crisis, sino que pudiera además contarse mediante una exposición «poliédrica»; es decir, que hiciera aproximaciones a las diferentes y múltiples caras de la trama que se narra, porque como en la vida, las cosas no suceden de manera lineal sino que se traslapan, invaden los espacios, se complementan y se contradicen (en Méndez, 2011: 9).

Para un estudio puntual de la composición dramática me centraré primeramente en el análisis del espacio, apoyándome en los teóricos José Luis García Barrientos y Patrice Pavis.

Analicé anteriormente el espacio desde una perspectiva que envuelve a los entes a la vez que es constitutivo de éstos, sin embargo, como un engranaje primordial de la estructura dramática se bifurca en una variabilidad de posibilidades que podríamos separar en dos grandes organismos denominados espacio diegético y espacio escénico, donde el punto de convergencia entre ambos es conocido como espacio dramático (o de representación teatral) (García, 2012). Estos organismos principales, si bien se construyen sobre una estructura muy diferente y se sirven de elementos opuestos (la *imaginación* del lector y el planteamiento de una *realidad* directa sobre el espectador), comparten la

mayoría de los componentes del modelo espacial y, además, el primero es originario del segundo.

Dentro de estas dos grandes estructuras debemos visualizar, primeramente, la existencia de lo que García Barrientos denomina *lugares argumentales del espacio*, los cuales son el espacio único y los espacios múltiples; estos últimos pueden presentarse como sucesivos o simultáneos.

Rodolfo Usigli consideraba importante que la acción dramática se ajustara a una unidad, puesto que lo contrario generaría un orden cinematográfico “a lo que debe ser teatral únicamente” (1940: 11). Esta unidad espacial es característica del género de la pieza, sin embargo, sólo en cuanto a espacio “físico”, es decir, el espacio adquiere movilidad en las posibilidades del discurso dialógico a través de recursos como el *racconto* o la prolepsis, pero éstos, por pertenecer a un cosmos presente sólo en la palabra (recreado), no pertenecen a los espacios múltiples, que son “reales” ya que en ellos se desarrolla el tiempo de la acción.

Respecto al espacio sucesivo, éste refiere a la mutación de la localización. Es natural, por ejemplo, que en el primer acto la acción se plantee en un sitio y al inicio del siguiente se desarrolle en uno distinto. En la obra encontramos dos espacios principales que corresponden a este orden sucesivo: el rancho y el bar.<sup>16</sup>

Por el contrario, el espacio simultáneo sugiere, a su vez, una acción simultánea. Por ejemplo, vemos, por un lado, una sala y, de manera paralela, una cocina. En el primero, dos personajes pueden estar dialogando acerca de algo en específico, en tanto en el segundo otros personajes discuten acerca de un asunto distinto; o bien, en la sala dos personajes se mueven, o realizan alguna acción donde el diálogo no tiene lugar, mientras en la cocina se desarrolla un enfrentamiento verbal, un grupo de personas cantan, etcétera. De cualquier manera, lo más característico de este espacio es que el desarrollo de dos acciones distintas coincide en una misma línea temporal.

Ahora bien, existen además lo que denominaré *espacios específicos*, los cuales, siguiendo a Patrice Pavis, serán el espacio actoral, interior, lúdico (o gestual) y textual.

---

<sup>16</sup> Pero, además, existe un tercer espacio, recreado a través del espacio autónomo anacrónico (en el cual profundizaremos más adelante).



Salvo el primero y el último, los dos espacios restantes oscilan entre el diegético y el escénico.

El espacio actoral refiere un cosmos que ha salido de la irrealidad, debido a que se instala en un lugar verdadero (teatro), que se escinde en espectadores y actores, donde estos últimos van tejiendo una realidad que circunda al público a través del gesto y la acción y de una paleta de elementos escenográficos, de decorado o de vestuario, sonoros o de iluminación que al mismo tiempo es un sitio “simbólico inviolable e infranqueable” para quienes observan (Pavis, 1998: 169).

Por otro lado, el segundo es una proyección del *yo*, un movimiento del inconsciente que se desplaza al mundo onírico y se sirve de todas las posibilidades de ambientación que puedan enmarcarlo (efectos lumínicos, música, etcétera). Un ejemplo de ello es la pieza *Un niño azul para esa sombra*, de René Marqués, donde el juego de luces no es sólo fundamental en la creación de un mundo imaginario, sino también como caracterizador del protagonista.

El espacio lúdico se establece a partir de la “evolución *gestual*” de los entes dramáticos:

A través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento en un área mínima de actuación [...] trazan los límites exactos de su territorio individual y colectivo. El espacio se organiza a través de ellos, como alrededor de un pivote, el cual también cambia de posición cuando la acción lo exige (174).

Estos dos espacios anteriores son básicos en la estructura del discurso dialógico y didascálico, puesto que se entran en la significación de la palabra y de todo aquello que se esconde detrás de dicha palabra, es decir, el subtexto y las intenciones (elementos que enriquecen la enunciación). El primero es aquello *oculto* en el texto. Pero, además, “es ese espacio fracturado entre el decir y el hacer, entre lo que manifiesta y lo que siente el personaje, la información y el contenido que no se dice con palabras” (Santos, 1999: 327). Pues bien, mientras las intenciones son propias de una frase que toma significación a partir de quién se expresa, dónde, cómo, para qué y qué es lo expresado, el subtexto permite que conozcamos el alma del ente dramático, es decir, el movimiento interior del personaje no necesita de la palabra, si bien se puede servir de ella, pero su principal instrumento es la

comunicación no verbal: las expresiones faciales, los gestos, la postura corporal, el contacto físico respecto a otro personaje, e inclusive la apariencia.

Por último, dentro de los espacios específicos, el espacio textual, entendido en el texto dramático como la ubicación espaciotemporal de la acción, se conforma también de las exigencias que plantea el momento —histórico, social, político...— de realización de dicho texto, dentro de las que podemos encontrar, por ejemplo, una construcción determinada del discurso dialógico.

Los espacios específicos, entonces, se sirven de lo que García Barrientos nombra *signos del espacio dramático*, que son el espacio escenográfico, verbal, corporal y sonoro (2012: 157). Por último tenemos los *grados de (re)presentación*. De acuerdo al filólogo:

El espacio dramático es limitado cuantitativamente (pocos lugares, en términos relativos, para ubicar personajes y acciones) y quizás de forma más decisiva, desde el punto de vista cualitativo, porque se organiza básicamente en torno a un límite, a una frontera, la que separa lo que vemos sobre la escena de lo que no vemos pero estamos obligados —por la obra— a admitir que “está ahí”; invisible, pero [...] existente (160).

Imaginemos, por ejemplo, que la obra se ubica en el salón de una casa, éste será el *espacio patente*, es decir, el espacio donde vemos cómo los personajes entran o salen, se mueven, dialogan, o callan. En la obra esto corresponde a los espacios del rancho y el bar, que a su vez forman un espacio sucesivo.

Ahora bien, el espacio patente está fragmentado. Si estamos en un salón sabemos que hay más allá toda una casa, toda una serie de habitaciones, una puerta para entrar y salir, un pasillo para llegar de esa puerta al salón, quizás un jardín, quizás una calle o un campo según lo sugiera el discurso didascálico, la escenografía o lo revelen los personajes. Es así que, desde estos espacios invisibles, se irrumpe en el espacio patente a través de una voz, de efectos sonoros, inclusive de la iluminación. Ante esta irrupción los entes del interior pueden o no *replicar* “hacia afuera”, o pueden relatar a otro personaje visible lo que sucede en el exterior, ajeno, lejano, separado pero existente. Esta visibilización crea el *espacio latente o contiguo*.

*La ley del rancho* muestra dos clases de espacio contiguo, así, diferenciamos entre uno interior y otro exterior, el primero se refiere al bar puesto que se separa en varias áreas, que reconocemos como existentes aunque sean separadas por medio del orden de las

escenas. Por otra parte, el hotel es el espacio exterior y es éste el sitio donde confluyen los tres grados de (re)presentación.

Podemos ver, por ejemplo, que el cadáver se encuentra tirado afuera de un hotel que está próximo al bar, desde donde los entes de los diálogos lo presencian y lo observan con preocupación, curiosidad y más tarde con una especie de naturalidad. Así, nos encontramos con didascalias que corresponden a la voz fuera: “*Gritos de afuera. Gran alboroto*” (Salcedo, 2005: 39), y después “*La sirena de una patrulla que se aproxima. Rechinidos y gritos*” (41); pero sobre todo este espacio es utilizado durante el final de la escena VI, cuando la “Voz”, de a quien Mimí llama “Muñeco”, comienza a llamarla desde el otro lado de la puerta del baño. La réplica hacia afuera también está presente, así podemos leer: “MAYELI: [...] ¡Una sábana! ¡Alguien échele encima una cobija o algo!” (*idem*); y, por último, la teiscopía: “ALFREDO: [...] Mira nada más [...] qué mala onda... ni se mueve... que mala onda” (39).

El último grado que diferencia García Barrientos también es, como el anterior, invisible, pero debido a otros factores, puesto que “sólo puede significarse verbalmente”, y mientras en el latente hay dos espacios, uno *aquí* y otro *allá*, y ambos confluyen en un solo tiempo, esto no ocurre en el *espacio ausente* o *autónomo*, puesto que, desde un presente, un *ahora*, se construye hacia el pasado o el futuro a través de la analepsis o la prolepsis, que son parte del *espacio autónomo* “anacrónico”. Barrientos, sin embargo, también ubica en el espacio ausente un *espacio autónomo* “sincrónico”, que “existe a la vez que el espacio presente; que se aleja y está separado de éste en el espacio, pero no en el tiempo” (2012: 166).

La complejidad del espacio autónomo crece, puesto que también permite que los “sueños, alucinaciones, fantasías, pensamientos” (175) y la imaginación se formen como una retícula de subjetividad sobre un espacio patente.

El autor da un especial tratamiento al asesinato ubicándolo en su mayor parte dentro del espacio autónomo anacrónico, a través de la voz de varios de los *dramatis personae*, por ejemplo, desde Alfredo: “Hay alguien en el piso. Se tiró de la ventana” (Salcedo, 2005: 39): Tito: “Afuera hay muchos policías. El chavo que se aventó del hotel de aquí del otro lado, de aquí casi en seguida, vino a aguar toda la fiesta [...] Quedó en un charcote de sangre y sesos, con la cabeza hecha pedacitos. Y sin ropa, y con tanto frío en el pavimento”

(51); Toto: “El morrito estaba con un fulano en el cuarto y los de abajo vieron cuando lo empujaban por la ventana” (*idem*); Max: “Se resbaló un compa mío... se vino debajo de repente... se abrió la ventana y cayó como de rayo... se rompió las piernas, el cuerpo, la cabeza...” (58); pero sobre todo por medio de Kid (62-66), ya que es el error trágico el núcleo de su último soliloquio, la razón que desborda sus reflexiones. Así, la muerte adquiere fuerza, lo que responde a una progresión y aumento en la tensión dramática que, si bien no corresponde al conflicto individual o particular de las escenas II y IV, es el conflicto central de la pieza.

Todos estos espacios son constitutivos de la estructura dramática, forman un entramado con los otros niveles, pero esto no significa que no pueda prescindirse de uno o de otro espacio, por ello no es curioso encontrarnos con textos dramáticos que no utilizan un espacio escenográfico completo sino exclusivamente la iluminación, de manera que no hay decorado ni accesorios. O bien, toda la acción se desarrolla en un espacio patente donde jamás hay una irrupción de espacios recreados o contiguos.

Es crucial, entonces, valorar la relevancia de los espacios de acuerdo a la funcionalidad que presten al conflicto, lo cual depende del género que se escoja, el estilo y los personajes.

Por último, en el siguiente modelo espacial se ubican los diferentes espacios analizados, basado en la taxonomía de José-Luis García Barrientos y Patrice Pavis.



La estructura dramática de *La ley del rancho* se construye sobre lo que llamaré *los tres ángulos de la circularidad dramática* los cuales forman una organización no lineal: el paralelismo espaciotemporal, la acción en contrapunto y el final circular. A su vez, es importante identificar que a partir de éstos se dividen los personajes, desde los que se forman diferentes tiempos, espacios, discursos dialógico y didascálico, así como diferentes movimientos.

### *Paralelismo espaciotemporal*

La obra se conforma de siete escenas en un único acto, y distingue —como ya mencioné— entre dos espacios principales: el rancho y el bar de ambiente que se ubica en la Ciudad de México y el cual lleva por nombre “El Rancho”; ambos espacios convergen a través de una organización armónica de escenas intercaladas que corresponden a entes dramáticos distintos. Así, en las escenas I, III, V y VII, se presentará Kid a través de soliloquios.<sup>17</sup> Por el contrario, en las escenas II, IV y VI veremos a Mayeli y Alfredo, a Tito y Toto, y a Mimí y Max, respectivamente.

El espacio determina el tiempo de la acción, de manera que el rancho se ubica en el presente y el bar en el pasado. Sin embargo, el desplazamiento que realiza el ente dramático del primer tiempo surge de un pasado recreado desde el que comienza a reflexionar y que forma un espacio subjetivo. Kid, como en un único movimiento pendular, que inicia, no desde el punto central sino desde uno intermedio, avanza *hacia atrás* y vuelve pero en una línea que continúa dentro de los márgenes del pasado, es decir, se mueve hacia un pasado más próximo.

---

<sup>17</sup> El soliloquio es un “vehículo idóneo para el desvelamiento de la subjetividad, de los pensamientos, intenciones o deseos ocultos del personaje” (García, 2012: 191).

De acuerdo a Patrice Pavis, “el soliloquio responde a una doble exigencia”. Por una parte lo determina el momento “en que el héroe se busca a sí mismo” puesto que surge una confrontación entre su situación psicológica y sus preocupaciones morales que lo obligan a revelar su alma o el inconsciente, esto lo empuja a la segunda exigencia, que es la “objetivación de pensamientos” (1998: 430).

Por supuesto que, de cierta manera, el personaje que habla solo está, al tiempo que reflexiona sobre sí mismo, desdoblándose en otro *yo*. Habla y se separa de lo que es, se distancia para verse y ver objetivamente sus acciones y deseos. El soliloquio permite un mayor dinamismo en la palabra, una confrontación con un *yo* del pasado del que aún no se termina de desprender, que otorga al ente profundidad, dimensión y complejidad psicológica, volviéndolo un personaje redondo (*round character*), en el que la acción ha pasado a un segundo plano, pues existe sólo en tanto la palabra la recrea.

Por otro lado, el segundo espacio, esto es, el espacio de los diálogos que ubicamos en el pasado, está continuamente avanzando *hacia delante*, y esta movilidad es lo que le da sentido al primer espacio,<sup>18</sup> puesto que es el bar donde todos los entes convergen, en un momento determinado, en el suceso violento que marca el conflicto. Esta interrelación estrecha genera el paralelismo espaciotemporal y forma, aparentemente, una acción simultánea.

El tiempo, debemos aclarar, no solo determina el momento en que se desarrolla la acción sino también el “movimiento” —no necesariamente continuo— “y [el] cambio hacia adelante” (1998: 121), señala Edgar Ceballos. No obstante, este cambio no necesariamente debe darse en esa dirección y también puede no ocurrir conscientemente. Hay ocasiones en que la acción se mueve en el mismo sitio. Va, pero regresa. Muchas veces a los personajes les ocurre que están, como en *Piedra de sol*, en un “caminar de río que se curva, avanza, retrocede, da un rodeo y llega siempre”.

El tiempo, además, converge con otros elementos de la estructura dramática como son el ritmo, que es “proporción y repetición”, en palabras de Edgar Ceballos, y el tempo, que define como “la velocidad con que proceden las pulsaciones rítmicas que afectan directamente a la acción, a través del diálogo o el movimiento” (1998: 129). Si bien el primero depende de este último, es el ritmo quien influye en su totalidad sobre las obras. De esta manera es evidente que la construcción interna tiende a un ordenamiento que busca plasmar una historia clara y verosímil.

Es curioso que el ser humano divida el tiempo en tres conceptos básicos que a su vez se subdividen y que engloban puntos intermedios. Más aún, que exista una imagen mental de cómo dichos tiempos son concebidos según cada cultura. Por ejemplo, para los mayas el tiempo tenía un lugar dentro del espacio, estaba incluso personificado a través de varias entidades, de tal manera que estudiosos en la materia, como María Eugenia Gutiérrez González, los han llamado señores, deidades o dioses del tiempo, quienes regían sobre todas las cuestiones de su vida, desde las más triviales, como el juego, hasta aquellas relevantes como las ceremonias, la guerra o los rituales; además de que tenían un gran peso sobre la arquitectura de sus ciudades. Concebían el mundo no como un ciclo que iniciaba,

---

<sup>18</sup> En adelante utilizaré Es1 para referirme al primer espacio y Es2 para el segundo.

sino como “una realidad total ya transcurrida y completa” (2004: 26) en la que todos los acontecimientos se repetían.

esta obsesión por imaginar el futuro desde el pasado, refleja una intencionalidad activa frente a lo que parece inminente. Es decir que los mayas tendrían que haber estado listos para modificar su destino, ajustándose al porvenir y preparándose para enfrentarlo porque, en su manera de entender el mundo, nada era fortuito (30).

Para nosotros el tiempo ya no tiene esa forma cíclica, o no en apariencia, puesto que lo imaginamos lineal. En un comienzo ese pensamiento divino y mágico sobre el tiempo quedó atrás junto con las antiguas culturas mesoamericanas, frente a la idea del cielo y el infierno traída por el cristianismo; más tarde, con la modernidad, el presente sólo existió para alcanzar el futuro, fundado sobre la idea del progreso y la razón, que se rigió por un ideal racionalista al distanciarse de la tradición (el pasado) bajo una mirada crítica, dejando así a un lado la fe.

Sin embargo, es muy visible que, en el género de pieza, entre más se estanca y se tiende el ente dramático sobre un único espacio desde el que mira cómo el tiempo exterior corre y se dilata, más él, desde el interior, se vuelve un ser de tiempo circular.

La manera en que concebimos el tiempo guarda una relación natural con la ubicación que nos damos en el mundo, es decir, el lenguaje advierte en qué sitio el personaje se encuentra psicológicamente, qué espacio se permite tener en ese lugar que habita y así, en qué tiempo vive. La gramática cognitiva difiere así entre figuras o fondos.

Cuando hablamos de tiempo en el teatro, el crítico tiende a perderse sobre aspectos que no salen del todo de la tarea del autor y de tecnicismos manejados sólo por dramaturgos o directores; se olvida de que la lengua es la herramienta de todo escritor y que el tiempo, dentro de la gramática, que guía “la oración respecto al momento del habla situándola antes, después o en coincidencia con el mismo” (López, 2005: 150), está construido además sobre dos elementos determinantes: el dinamismo de *modo o enfoque* y el *aspecto*. El modo se refiere a la orientación de las oraciones que tienen lugar entre las personas de un diálogo y aquellos que interactúan. Es decir que existe un acomodamiento entre el *yo* y el *tú* que, dentro de este análisis de la estructura dramática guarda una relación directa con las didascalías de acción, puesto que determina el sitio desde el que se visualiza el alrededor, que afecta la movilidad. Por otro lado el aspecto “orienta la oración no sólo en relación con



el yo sino también respecto del mundo exterior en el que dicho yo está integrado. El punto de referencia del aspecto verbal es, pues, el AQUÍ del habla” (148). Es así que el dinamismo de enfoque y aspecto alimentan lo que en el teatro se reconoce como intenciones y subtexto.

### *Acción en contrapunto*

El segundo ángulo de la estructura, corresponde a lo que en la narrativa se conoce como contrapunto. Una técnica donde la narración se mezcla por medio de las posibilidades ampliamente dinámicas que ofrecen los planos espaciales o temporales. En la música, señala Patrice Pavis, el contrapunto es “la combinación de melodías vocales o instrumentales superpuestas e independientes cuya resultante da la impresión de una estructura de conjunto coherente”. Lo anterior no difiere de su significado en la dramaturgia, ya que “la *estructura* dramática en contrapunto presenta una serie de líneas temáticas o de *intrigas* paralelas que se corresponden unas a otras según un principio de contraste” (1998: 93). Pavis identifica otro tipo de contrapunto que llama *cómico*. Éste es el momento previo o posterior a una escena de gran tensión, de modo que funcionaría como un relevo abrupto, puesto que “Desempeña un papel de tiempo muerto, de *suspense* y de preparación para la acción dramática” (94).

Es evidente que ambos contrapuntos son parte integral de la estructura de la pieza, en la cual, además, confluye el término cinematográfico “retardamiento” o *ralentí*, que se refiere a una técnica donde el tiempo de la fábula se alarga a causa de la multiplicidad de enfoques a través de los personajes, esto es, un hecho puede ser narrado varias veces por diferentes voces, lo que provoca que la acción adquiera un ritmo lento (López-Brea, 1994: 95-96).

En la obra nos encontramos que, en el Es2, los diálogos tienen la muerte de un joven como motivo común, es decir, en cierto punto el suceso irrumpe desde el espacio contiguo y va tomando forma en los diálogos, que, en tanto avanzamos, otorgan profundidad al asesinato desde la variabilidad de perspectivas. Vemos, además, un recorrido que parte desde el momento de la muerte:

*Gritos de afuera. Gran alboroto.*

ALFREDO: (*Asomándose.*) Hay alguien en el piso. Se tiró de la ventana. Mira... [...] Mira nada más. Pobre chavo. De seguro que no aguantó las broncas y se le hizo fácil... qué mala onda... ni se mueve... qué mala onda (Salcedo, 2005: 39).

Después la llegada de la policía, que continúa siendo meramente un hecho aludido desde el espacio visible, donde también se van presentando una serie de especulaciones en tanto los personajes se aproximan y se distancian del suceso con libertad:

TITO: [...] El compa ese vino a joderlo todo. Hubieras visto cuando venía cayendo. Fueron como dos segundos así de grandes. Uno, dos. Una eternidad y el golpe seco [...]

TOTO: El morrito estaba con un fulano en el cuarto y los de abajo vieron cuando lo empujaban por la ventana (51).

Y, finalmente, se descubre en la escena VI una parte del trasfondo del suceso (que será objeto de toda la escena siguiente):

MAX: [...] Subió al cuarto, en el hotelito del otro lado con uno que nos encontramos y que le gustaba el rollo. Y al rato que lo veo caer redondito mientras daba una mordida a mi hot dog... caía como una bolsa de canicas. Se desparramó entre sangre y un montón de sesos (59).

Por una parte, las escenas de los diálogos proveen de comicidad a la pieza y crean la oposición entre la personalidad de Kid y la de los demás entes dramáticos. No provocan un ritmo lento, sino que en su lugar intercalan la tensión que aumenta en las escenas de Kid por momentos con carácter de relevos que, desde luego, tienen su propio ápice de tensión, que crece a través de la revelación del asesinato.

### *Final circular*

El último componente de la organización no lineal es el final circular, al que también podríamos llamar final paralelo. Ambos responden a una estructura donde el primer y el último acto (primera y última escena en la obra) —de acuerdo a Rodolfo Usigli— “terminan de modo idéntico”. Sin embargo, el hecho de que sea más acertado adjetivar el final como *circular*, es debido a que no sólo se presenta un solo elemento que lo dote de paralelismo, sino tres, y además existe uno a lo largo de la obra. Estos son: 1), las

didascalias que abren la primera y última escena de la pieza. Es así que, mientras en la E-I<sup>19</sup> tenemos: “Un cenital cae sobre los hombros vigorosos de Kid” (31), en el desenlace vemos que “Bajo la luz cenital Kid prepara su reata para hacerla girar” (62). Estas didascalias responden a lo que en términos cinematográficos se conoce como plano cenital, el cual se caracteriza por un punto de vista que se encuentra perpendicular al suelo, es decir, ofrece una visión completa de aquello que está abajo. Esto dota de sustancia el carácter reflexivo que adquiere Kid a lo largo de sus cuatro soliloquios, puesto que, de alguna manera, pareciera que es él quien se observa desde ese ángulo superior; 2) El floreo. Mientras al inicio de la pieza Kid comienza a girar la reata a mitad de escena, al final éste lo hace tan pronto pronuncia las últimas palabras; 3) Kid finaliza la primera y la última escena con la frase “El orgullo de don Rosendo. ¡Ranchero igual como mi padre! Y fuerte. De una pieza”. Pero, además, hay otra frase que también tienen en común (y que reitera en la E-III en dos ocasiones), ésta es: “para eso uno nace hombre”.

“El mexicano”, postuló Rodolfo Usigli, “es un ser que vive en un estado permanente de fuga” (2005: 238). La fuga no sólo anula el avance, el movimiento; empuja al individuo a descender con gusto en la recreación de su pasado. Kid es ejemplo de ello: porque si bien se encuentra en el presente, desde el comienzo sus pensamientos tienen lugar en la infancia. Se desplaza todo el tiempo en el pasado y cuando habla del futuro no lo hace sino como una tentativa anclada a un orden circular. Es decir, su yo futuro no le pertenece; no existe porque fue construido bajo las directrices sociales: un hombre, para realizarse, debe casarse y tener hijos. Aquella reflexión en la juventud acerca del matrimonio, con motivo de su encuentro sexual con Azucena, eventualmente sucumbe en la normalidad y el conformismo.

Otro de los elementos que determinan la circularidad, pero de manera más general, es el nombre que se les da a las escenas de Kid, ya que están sujetas a aspectos musicales o artísticos: floreo, violín, flautín y coda.

Durante una entrevista que Hugo Salcedo me permitió realizarle con motivo de esta investigación,<sup>20</sup> explica que la música “permite tensar y destensar las situaciones de violencia extrema y de un realismo sucio” y, además, “sirve para reforzar las situaciones

---

<sup>19</sup> En adelante utilizaré la abreviatura “E-” para referirme al número de escena.

<sup>20</sup>La entrevista se llevó a cabo el 22 de agosto de 2018 en las instalaciones de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, vía telefónica, y la transcripción de la misma se encuentra en mi archivo personal.

climáticas”. Por ello está muy presente a lo largo de toda su dramaturgia, ya sea de manera inconsciente o no, por ejemplo, en *Cumbia* (1987), *El viaje de los cantores* (1990), *Sinfonía en una botella* (1990), *Selena la reina del Tex-Mex: obra en doce cuadros* (1999) y *Música de balas* (2012).

Esta obra se plantea sobre un andamiaje rítmico donde cada nombre determina un tema específico: por ello el violín, en apariencia bello, melodioso, simboliza la doble violación, la de Kid a Azucena y la de Azucena a Kid durante el acto sexual; el flautín, no muy lejano de lo anterior “posee un sentido profundo de dolor erótico y funerario. Su complejidad deriva [...] de que, si por su forma parece poseer un significado fálico, su timbre se relaciona, en cambio, con la expresión femenina interna” (Pérez-Rioja, 1984: 210), lo que da forma al pensamiento que tiene Kid de las personas del bar, ya que, mientras él se separa de sus acciones al concebirse como un “hombre”, a ellos, por el contrario, los culpa por el hecho de ser “maricones [...] provocando a la violencia” (Salcedo: 2005: 55). Esto, si bien lo trataré con mayor puntualidad más adelante, por el momento debe aclararse que dicha separación corresponde a una noción binaria del individuo (hombre / mujer, femenino / masculino, actividad / pasividad, etcétera) y a la separación entre la identidad sexual y la conducta sexual. Kid, por ejemplo, se considera heterosexual (identidad sexual), pero mantiene encuentros eróticos con otros hombres (conducta sexual). Esto no tendría mayor problema de no ser porque hay una negación que se advierte llena de violencia y la cual, tal como sucede en la obra, provoca la muerte de otras personas. De esta manera, si el instrumento musical con que se nombra la escena muestra exteriormente una forma fálica, que advierte el deseo sexual del varón, e, interiormente, un deseo sexual de mujer, ya está determinado desde el principio una separación en algo que en realidad confluye, se entrama y es incapaz de ser si no hay una realización —en comunión— de todos los elementos.

Por último, la coda es “la adición brillante al periodo final de una pieza de música” (Carroggio: 254) y un signo musical que indica la repetición de determinados puntos. Éste, pues, es el primer elemento que delata un orden circular, así, lo que Kid expresa en la última escena no sólo encierra todo lo que precedió en el discurso dialógico, sino que lo empuja al origen, al comienzo, a la ignorancia y a la ira, que son lo que ha dado paso a la muerte, punto verdadero de arranque de esta pieza.

Ahora bien, es importante hacer énfasis en los elementos que constantemente se contraponen al tiempo en que se interrelacionan. Observamos entonces que tanto el Es1 como el Es2 se ubican no sólo en tiempos distintos sino que además presentan una oscilación continúa de opuestos; por ejemplo, mientras en las escenas de Kid siempre es de día y hay mucha luz, el bar se caracteriza por la oscuridad y la iluminación artificial; el joven ranchero está solo, en tanto los demás se conocen o reencuentran y se inicia una comunicación que, por el contrario, Kid sólo puede mantener consigo mismo; por otra parte, el espacio de Kid es abierto, el segundo espacio es cerrado.

A partir de esto, el Es1 responde a dos tipos de movimiento espacial: uno principal, que es circular, y otro secundario que es *hacia afuera*. De modo que este último se halla sujeto al primero, que pertenece al orden del padre, correspondiente al escenario en el que Kid se desenvuelve en la E-I; el cual, si bien le provee de una libertad para salir y entrar, es decir, para moverse fuera del círculo, se limita a la periferia. Kid siempre regresa.

Este movimiento secundario da inicio en el vientre de la madre, pequeño espacio que por una parte le protege y, por la otra, revela su vulnerabilidad y dependencia. Una vez fracturado, deshecho ya ese “sitio acolchonado, calentito” (Salcedo, 2005: 42) al que se vuelve imposible retornar, el hijo es entregado al “campo-mundo” (*idem*) y a la vez al padre. El niño comienza a aprender de todo lo que él es. Así, el espacio del padre —es decir, el rancho— se convierte en el sitio que, por crecer en él, por haberlo conquistado, le proveerá siempre de seguridad.

El padre, que define estos primeros años de vida, parece dejarse atrás conforme el niño se desenvuelve. Se despierta entonces una necesidad de adueñarse de un espacio que recuerde “al vientre mismo de la madre” (*idem*), y no es sino en las especies animales que son incapaces de defenderse (gallinas, yeguas, becerras) donde se encuentra el regocijo maternal y sexual; la calidez, el *recoveco oscuro pero feliz*.

Una vez que Kid llega a la juventud “Aparece entonces la muchacha, la Azucena” (*idem*), que trae consigo el espacio familiar ahora como institución y el cual exige el matrimonio entre ambos tras el acto sexual. Pero éste, planteado por Kid como un evento espontáneo sin más fin que el placer, carente de “corazón”, es decir, de sentimientos amorosos, lo empuja a la huida, a la ciudad y es allí donde se ve atraído por el bar “El Ranchero”. Y a pesar de que Kid se refiere despectivamente al lugar y a quienes se

encuentran allí, revela que *conoce* “si no a todos sí a muchos”, con “dos o tres vueltas” (55) que se dio. Eventualmente, sabemos que, durante uno de sus ocasionales encuentros con trabajadores sexuales, asesina a un joven al tirarlo por la ventana, lo que lo hace regresar al rancho (el padre) y pensar en casarse (Azucena), “para tener hijos, y gallinas, y vacas, muchas vacas”<sup>21</sup> (el vientre materno), pero “pasado un tiempo”, regresar al antro, “visitar a los amigos”, porque “Una cosa no quita la otra” (66).

De esta manera, el movimiento secundario crece dentro y fuera del espacio heredado del padre, enredado en su circunferencia; libre a través del ejercicio de la violencia y la dominación de los espacios adyacentes y marginales. Ahora bien, el movimiento de Kid puede ser, por una parte, similar al de un caballo que trota en círculos siempre en un mismo sitio, de allí que cobre sentido frases como “me fui a soltar cordel” (54), referencia directa a la reata, al floreo y por ende a la figura geométrica; o bien, el de un ente que no puede dejar ese círculo, aunque sí manejarlo, sin embargo, el hecho de que Kid pueda salir y entrar no significa que otros sean capaces de pasar los límites impuestos por él. El círculo lo separa, emocionalmente, de los demás.

El Es2, por el contrario, se caracteriza por un movimiento espacial único que es *hacia dentro*, ya que en cada escena la ubicación cambia, si bien todas se desarrollan en el interior del bar; así, se reconoce un desplazamiento del balcón (Mayeli y Alfredo) a la barra (Tito y Toto) y de ésta al baño (Mimí y Max).

Todo confluye para que, entre más crezca la tensión del conflicto central, más burdo sea el espacio desde el que se recrea la muerte. Así, en el baño, donde Max comienza a desahogarse, su voz colmada de preocupación por el suceso y las consecuencias que puedan traerle se mezclan con el llanto en tanto confiesa de manera explícita lo que presencié, pero la burla y las amenazas de Mimí socavan la seriedad del asesinato, y empujan, una vez más, el trágico accidente de un joven al fondo, al mero murmullo de una ambulancia y algarabía de policías que no tardarán en dispersarse tan pronto se levante el cuerpo, que ya no es una persona, sino un amasijo de carne y huesos que despiertan sentimientos de rechazo.

---

<sup>21</sup> Existe además una animalización del sujeto homosexual. Vemos, desde la primera referencia que hace Kid sobre el bar (E-V), que estaban “deambulando como en pecera o como en jaula de zoológico”, que se arremolinaban “entre ellos mismos como gusanos en comal” (Salcedo, 2005: 55). Y, más adelante, en la última escena, describe al joven prostituto con “una mirada como de vaca rumbo al matadero”, que bebe “como potrillo”, buscando “la mama como hace el becerro” (63), y al verlo muerto dice: “Y allí él, masticando pavimento, mirando nada más como becerro” (66).

Una de las singularidades del ente del primer espacio es que en él la familia juega un papel fundamental para su crecimiento psicológico y moral que nos presenta conforme se desdobra ante nosotros, sin embargo, esto es imposible para las parejas del segundo espacio, ya que lo ilícito, la sexualidad, el deseo y el peligro son los componentes esenciales que giran en torno a ellos, es decir, habitan su cosmos en una especie de orfandad, que los lleva inclusive a ver la vida de otro como nada más que un ramalazo de miedo que se va olvidando conforme la curiosidad es saciada.

Por último, se oponen la vida y la muerte. Esto es importante, ya que la vida corresponde a Kid, en tanto la muerte al resto de personajes, contrario a lo que se creería puesto que el joven ranchero es el asesino, pero, lo que encontramos en sus reflexiones es un crecimiento de él como individuo dentro del organismo familiar *hacia* el organismo social. Es decir, Kid comienza hablando del floreo, verbo que toma mayor significado a través de sus constantes alusiones al círculo: *espiral, voltereta, giro, vueltas*, y que tiene como origen y motivo a la figura del padre, don Rosendo; el siguiente soliloquio de Kid tiene como eje el nacimiento, la infancia, la adolescencia y la juventud, donde el padre toma presencia por medio de la reiteración de la frase “que para eso uno es hombre”, y se advierte la figura de la madre, dando como resultado un fondo donde la estructura familiar se muestra determinante en el desenvolvimiento psicológico del niño hacia la juventud; en su tercer soliloquio Kid irrumpe en uno de los puntos más marginales de la sociedad. No es cualquier bar, sino un antro de homosexuales, travestis, transexuales, “Maricones [...] provocando a la violencia. Buscándose el desastre [...], deambulando como en pecera o como en jaula de zoológico [abriéndose] tan fácil buscando el peligro” (55). Ellos son todo lo que Kid rechaza ser, pero no le importa utilizarlos en tanto sea dentro de los márgenes de ese contenedor que habitan porque, al final, está “bien dispuesto” y es “tan querendón” (*idem*).

Por otro lado, si la muerte corresponde a los diálogos de las escenas que intercalan los soliloquios de Kid es a causa de que el asesinato del muchacho, recreado desde la voz “fuera”, la réplica hacia fuera o la “teiscopía” (elementos del espacio latente o contingente), es el pivote sobre el que la confusión, el peligro, la resignación o el temor dan forma a las especulaciones, al tiempo que normalizan el crimen y así, despojan de valor la vida; el

miedo entonces es sustituido por la descripción grotesca, la sorpresa cae, amortiguada por la risa, y el suceso se olvida, casi inmediatamente, bajo la promesa del sexo por el sexo.

A partir de este análisis encontramos en el siguiente cuadro las oposiciones más relevantes entre ambos espacios:

<b>Espacio visible</b>	Rancho		Bar “El Ranchero”
<b>Ente dramático</b>	Único y continuo (Kid)		Episódicos (Mayeli y Alfredo, Tito y Toto, Mimí y Max)
<b>Tiempo</b>	Presente		Pasado
<b>Movimiento temporal</b>	Hacia atrás (Pasado)		Hacia delante (Presente)
<b>Movimiento espacial</b>	<b>Principal</b>	Circular	Hacia dentro
	<b>Secundario</b>	Hacia afuera	
<b>Conflicto</b>	Asesinato		Relaciones personales <sup>22</sup>

## 2.2. El espacio marginal

Hugo Salcedo trabaja a lo largo de su dramaturgia con teoría *queer*, siguiendo a reconocidos autores como Judith Butler, Paul B. Preciado y David William Foster. Para él, señala durante la entrevista, “es importante llevar estos esquemas teóricos al teatro”, ya que “es el espacio idóneo para una reflexión creativa en torno a las prácticas sexuales distintas”, que permite que la pieza se erija, más allá de la sola “acusación”, como un “acto político”.

El bar “El Ranchero” “está inspirado en un lugar muy reconocido en la ciudad de Tijuana, que todavía existe”, el cual tiene el mismo nombre y se ubica en la Plaza Santa Cecilia, en la Zona Centro. Cabe señalar que actualmente es visto como un lugar reconocido de la comunidad.

En este espacio encontramos tres ejes importantes: 1) el bar como lugar de convivencia entre transexuales, travestis, prostitutos y hombres que no se reconocen como

<sup>22</sup> A excepción de la escena VI que tiene como conflicto la muerte del amigo de Max.



homosexuales pero tienen conductas homoeróticas; 2) la *performance* de la masculinidad y; 3) el asesinato de un trabajador sexual.

Existen dos posturas principales frente a la transexualidad: por una parte se le observa desde una perspectiva médica y, por la otra, desde la teoría de género y la teoría *queer*.

Cuando en 1973 la *American Psychiatric Association* (Asociación Psiquiátrica Americana) decidió dejar de tratar la homosexualidad como un trastorno, mantuvo el diagnóstico de *Gender Identity Disorder* (Trastorno de identidad de género), por lo cual se piensa que éste “reemplazó algunas de las funciones que llevaba a cabo el diagnóstico anterior de homosexualidad [y de esta manera] continúa con la tradición homofóbica de la APA pero de una forma menos explícita” (Butler, 2012: 117); es decir, se identifica al transexual como un homosexual al cual se puede *corregir*, de modo que se piensa que al invertir el sexo del sujeto, también se invierte su deseo, encaminándolo al correcto (118).

Aquel que desea cambiar de sexo, ya sea de hombre a mujer o de mujer a hombre, debe enfrentarse al psicólogo, al terapeuta, a una serie de diagnósticos que no funcionan sino como un “instrumento de patologización”, esto porque el GID asume que la persona “está afectada por fuerzas que él o ella no entienden”, que vive “en un engaño o en una disforia. Asume que ciertas normas de género no han sido encarnadas apropiadamente y que han tomado su lugar el error y el fracaso”. Actúa, así, a través del “lenguaje de la corrección, de la adaptación y de la normalización” (115). Muchas de las personas que se sujetan a este diagnóstico no buscan sino el acceso a la asistencia financiera y la ayuda legal, pero en el camino se enfrentan al cuestionamiento, la pérdida de la voluntad y a la estigmatización. El individuo que no quiere someterse a este discurso psicológico, o bien, a causa de la situación económica que vive le resulta imposible acceder a una apropiada asistencia médica, termina por recurrir a doctores poco preparados para llevar a cabo una cirugía de reasignación de sexo, lo cual puede provocar consecuencias que empeoran el estado de viabilidad (Butler) de la persona o bien, aún más catastrófico, la muerte.

Frente a esta postura la teoría de género abre un nuevo panorama al distanciarse de manera crítica de teorías anteriores y de las políticas médicas. Así, Judith Butler sostiene que la visión que la sociedad tiene respecto a la reasignación de sexo, varía según si el cambio es de un hombre para convertirse en mujer, o de una mujer para volverse hombre.

El primero es concebido como un acto que tiene como objeto la “«apropiación» de la feminidad”,<sup>23</sup> mientras el segundo deriva de un “repudio de la feminidad” (25). Primeramente debemos retornar al hecho de que, como es sabido, el género es una construcción cultural, es decir, depende de una serie de elementos no sólo sujetos al sexo, sino además a la religión, al color de piel, a la clase social, al momento histórico, a la etnia, a la lengua, etcétera, por lo que creer que un hombre quiere apropiarse de algo que no está ahí físicamente, que no es un objeto ni una esencia ni algo inherente a la mujer, sólo delata la ignorancia de la sociedad.

Cuando un individuo externo al sujeto *trans*, cae de manera directa sobre alguna de estas nociones que explica Butler, está cometiendo un grave error, ya que lo sujeta a un binarismo, alegando que su acto responde —específicamente— a un odio interior. Y esta clase de señalamientos no funcionan sino como combustible para que se le continúe viendo como un trastorno, una enfermedad.

Sin embargo, al respecto del sujeto *trans* (y del sujeto en general), considero que existe una etapa en la vida, más precisamente entre la niñez y la adolescencia, en que resulta casi imposible que cada uno, al observar la marcada diferencia de un ser humano a otro, principalmente por tener un sexo determinado y responder a las exigencias de dicho sexo (que aún desconocemos que tiene por nombre *género*), no vaya desarrollando una concepción negativa de sí mismo puesto que tiene prohibido el acceso a tales sentimientos, expresiones, actitudes, lugares; se da cuenta entonces de que es necesario, para acceder a ese otro campo, mudarse de la propia piel. Lo anterior no significa que el individuo se odie, u odie la feminidad o la masculinidad (que en muchos casos se le impone, o que desde el nacimiento —o tan pronto se determine el sexo— lo irá rodeando), sino que hay una falta de conocimiento, hay una ingenuidad, porque la sociedad, a través de las grandes instituciones que irán formándolo, le niegan el acceso a una información tan básica y tan importante como el hecho de que la mujer y el hombre no tienen por qué adecuarse a una línea que al final los separa; que el género existe y presiona a las mentes, a los cuerpos.

---

<sup>23</sup> Al hombre se le concibe como un ser altamente poderoso, de manera que la posibilidad de que pueda sentirse asfixiado por poseer dicho poder se perfila ridícula. Sin embargo, el hombre debe cumplir las expectativas que de sí ha creado y difundido la sociedad. Pero entonces ¿no está ejerciéndose acaso una presión sobre el sujeto en cuestión? ¿No podría el varón, en aquello que ante los ojos de la sociedad lo insufla y lo vuelve omnipotente, encontrar el eje de su propio malestar, el núcleo del odio hacia lo masculino y así, hacia su cuerpo; un cuerpo que el mundo le exige que hable, actúe y responda como debe porque “para eso uno nace hombre”? (Salcedo, 2005: 66).

Y así, por el sólo hecho de inclinarse más sobre algo que la sociedad entera dicta que “no es propio” de su sexo, va creyendo que para encajar necesita ser eso otro a lo que se asemeja más, aunque el cuerpo entero lo contradiga. Hasta que el interior comienza a latir sobre un solo pensamiento: no quiero ser esto, porque esto no soy yo, yo soy eso otro. De manera que al final, el objetivo de ese joven no es apropiarse de nada, ni lo ha empujado el odio, sino la necesidad de sentirse adecuado, de ser reconocido, de dejar de ser el centro de apelativos despectivos, injurias y actos violentos. Pero más tarde se encuentra con diferentes obstáculos, con cuestionamientos, con otra institución a la que, si no le demuestra que está dañado psicológicamente y dispuesto a representar el papel de hombre o mujer, abandonando por entero todo cuanto pertenece a su actual sexo, entonces no obtendrá ninguna clase de servicio médico.

“En su exigencia de verdad, los transexuales son víctimas de un error, decía Lacan. Confunden el órgano y el significante. Su pasión, su locura, consiste en creer que librándose del órgano se libran del significante que los divide sexuándolos”, y así, someterse a una operación no es sino “cambiar una mentira por otra” (Millot, 1997: 337). Pero Jacques Lacan también cae en el error del binarismo. En todo caso, esta idea forma parte del sujeto que, como se explica más arriba, ignora los elementos que rodean al sexo. De manera que acaba, tal como dice Millot, prefiriendo una mentira por otra. Pero en el momento en que el individuo es consciente de que su ser está sujeto a una multiplicidad de factores y que a pesar de que el discurso del poder es principalmente dicotómico y él no lo es (porque su ser es el centro donde todo confluye), puede entonces actuar a través de una visión crítica, con un conocimiento pleno de cómo funciona la reasignación de sexo; por el contrario no estaría sino alimentando los discursos de normalización e integración.

Por otro lado, desde la teoría *queer*, Paul B. Preciado señala que cuando las mujeres transexuales hacen uso de las técnicas de producción hormonal, no están sino aprovechando las mismas tecnologías que las mujeres (biológicamente asignadas)<sup>24</sup> y, como resultado, apropiándose de las biotecnologías de poder (2010). Para la filósofa, el individuo que comprende que su cuerpo es un “puerto de conexión de tecnologías políticas” (45:47), es capaz de aprovecharse de éstas y así crear nuevas sexualidades. Ella, por ejemplo, realizó un experimento que denominó “autocobaya”, puesto que se sumergió en un protocolo de

---

<sup>24</sup> Preciado utiliza como ejemplo la pastilla anticonceptiva.

autoadministración de testosterona en gel como parte de un proyecto crítico, pues concibe el cuerpo no como un sitio aislado, sino como “plataforma de acción política” (45:40). Es decir, que todo cambio consciente (y también inconsciente) sobre el propio cuerpo repercute en gran medida sobre la sociedad. Cuando cambiamos, nuestro entorno también sufre modificaciones, y lo que debe perseguirse es que dichas modificaciones permitan una mayor libertad.

“La mujer”, dice Preciado, es “un disfraz biotecnológico” (1:56:47), lo mismo señalo respecto al hombre. Por ello la transexualidad, en gran parte, constituye todo un espacio de desplazamiento donde el cuerpo adopta nuevas posibilidades que le permitirán sentirse más cómodo con su propio ser frente al mundo.<sup>25</sup>

Considero que uno de los grandes problemas que existen en torno a la transexualidad o al travestismo es el cuestionamiento. Pero ahora, retomando a Butler (2012: 129), pregunto, ¿por qué algunas de las decisiones que se toman sobre el propio cuerpo son vistas como una mejora, una necesidad estética y otras, en cambio, como un problema mental? Es ridículo aplaudir a la mujer que se aumenta el tamaño de los senos pero juzgar a la que decide extirpárselos. De la misma manera que me parece absurdo que a la niña, con escasos meses de edad, se le someta a la perforación de las orejas por cumplir con la norma estética que demanda el ser mujer.

Ahora que conocemos las diferentes posturas que la sociedad adopta frente al individuo transexual, se comprenden los elementos que conforman principalmente a Mayeli. A lo largo de los diálogos que mantiene con Alfredo durante la escena II, revela que antes fue un hombre, llamado Mario y que, tras someterse a un protocolo de reasignación de sexo, adoptó el nombre de Marisol. Además, explica: “Me costó buen billete: muchos años de trabajo y de austeridades, pero lo conseguí. (*Larga pausa.*) Me siento bien. No es fácil... a veces hasta como que quiero arrepentirme, pero qué se le va a hacer” (Salcedo, 2005: 37-38).

En ningún momento Mayeli hace mención al diagnóstico de Trastorno de Identidad de Género, pero reitera en el aspecto monetario que exigió conseguir ese cambio, por lo que es visible que se enfrentó a la falta de accesos legales y médicos que provee el GID y, en su

---

<sup>25</sup> Si bien esto es lo que se busca, no podemos ignorar el hecho de que el individuo *trans* jamás deja de estar bajo la mirada despectiva, bajo la violencia que parece inminente. Al menos, por supuesto, que se encuentre en una posición social adecuada la cual funcione como protección.

lugar, se sometió a un procedimiento que, requiriendo de especialistas, fue llevado a cabo por cirujanos no certificados que afectaron su condición de vida.

MAYELI: [...] (*Transición grave.*) Quedé mal... no fue buena la forma en que me lo hicieron... por ahorrarme un dinero no fui con el doctor adecuado... tuve que estar yendo a otros lados... me dijeron que la intervención no había sido buena... ¡Y tan caro! Y todo tan mal [...] me recetaron un montón de inyecciones... se me hizo pus... pura agua... con una jeringa tengo que ir para que me extraigan el líquido de aquí, de mi teta... (*Llora en silencio.*) Me estoy acabando... consumiendo...

[...]

ALFREDO: [...] ¿Y te duele mucho?

MAYELI: Tres centímetros de agua con jeringa... Dos piquetes diarios... (38-39).

Hugo Salcedo permite ver que el cambio de Mayeli no surgió de manera espontánea, sino que es resultado del trato que se le daba en la juventud. Esto con la sencilla frase que dice a Alfredo cuando intenta que le reconozca: “Bonito, soy Mario... Mayo... Mayito... Ma ye li. La “Mayeli”” (37). Lo anterior pareciera significar que, ante la evidente homosexualidad de Mario, los demás creyeron oportuno adueñarse de su nombre, cambiarlo, bautizarlo con uno nuevo que fuera femenino, ya no masculino. Tenía —si quería ser *gay*— que adscribirse a las normas sociales que dictaban que no se puede ser un varón con un deseo que niegue a la mujer y que en cambio involucre un amaneramiento, un deseo extraño por otro varón; un deseo, al final, enfermo. El sujeto *gay* debe cambiar, debe someterse a la “manía clasificatoria” (Schérer) que le dicta que sólo se puede desear a un hombre desde el cuerpo de una mujer.

En la adolescencia, durante su amistad con Alfredo, realizaba prácticas homoeróticas con él, señalando en la pieza, de manera particular, un momento a sus dieciséis años cuando, con la excusa de Alfredo de “ensayar” para no quedar “en ridículo la noche de bodas”, mantuvieron relaciones sexuales “con dolor... sin cariño... con sangre...” (38). Y, más tarde, le pregunta “¿Quieres que te recuerde cuando estuvimos aquella vez en el clóset de tu casa, y que tú te viniste tan rápido nada más al tocarme mi?...” (39).

Sabemos, por último, que ella es una trabajadora sexual, pues dice a Alfredo ante su incomodidad y la propia amargura que le provoca la visión del cadáver junto al hotel: “Me voy a otro lado. A buscar el sustento de la semana, al parque, a la cantina. A ver qué agarro...” (41). Mayeli es un ente dramático que entre pausas, profundos silencios y un llanto mudo se enfrenta no sólo a un entorno que insinúa de modo constante la posibilidad

de la muerte, sino a la pobreza, a la marginación, a la ausencia de una adecuada atención médica y a todo lo que implica ser parte de ese espacio donde confluyen otros individuos catalogados como enfermos, degenerados, perversos; volviendo al bar un sitio de enajenación y de latente criminalidad.

El travestismo, que también es parte de este primer apartado acerca de las identidades que están presentes en el bar, toma lugar durante la penúltima escena de la pieza a través del personaje de Mimí, que se muestra —desde las primeras didascalias que señalan su entrada— como un ente en total oposición a Max: “*Aparece coqueta, vestida con estoperoles y brillantes colores. Diamantina en las cejas*” (56). Despliega, a lo largo de todo el diálogo, burla, escándalo, desinterés, frivolidad; es un ente vacío frente a la preocupación, el llanto y la desesperación que, entre más invaden a Max, más éste se vuelve víctima de las amenazas de Mimí.

Judith Butler desarrolla un término específico en relación al género, que denomina *performatividad*. Baste decir por ahora (ya que más adelante será retomado) que refiere la “obligatoriedad de repetir unas normas que son anteriores al sujeto, y que éste no puede desechar voluntariamente” (Sáez, 2004: 140). Difiere así entre la *performance*, que significa la actuación y representación.

En su artículo “Imitación e insubordinación de género”, Butler explica que:

El travestismo no es la representación de un género que en realidad pertenece a otro grupo, es decir, un acto de *expropiación* o *apropiación*, que asume que el género es la legítima propiedad de un sexo, que “lo masculino” pertenece al varón y “lo femenino” a la hembra [...]. El travestismo es el modo trivial en que los géneros [...] se teatralizan, se usan y se fabrican (citado en Sáez, 2004: 142).

De esta manera, Salcedo convierte a Mimí en una exageración de las características adjudicadas a la mujer. Presentándola como un ente, ante todo, superficial; una caricatura que cuando Maximino explica la muerte de su amigo, no puede sino aprovecharse. Así, mientras en los anteriores encuentros (E-II y E-IV) existe un diálogo, una comunicación, aquí no es ni siquiera una tentativa. Max habla consigo mismo, con el propio miedo, con el propio pánico, con la culpa, con el deseo de huir pero incapaz de arriesgarse a terminar detenido por la policía; Mimí no es sino el grito, la fiesta, por ello no puede escuchar, sólo oír y replicar con alguna frase ingeniosa que resta importancia a un momento de gran tensión dramática (que además prepara la siguiente escena). Mimí no es empática ni

condescendiente; no titubea. Su respuesta, una vez que Max gana un poco de su atención, es “¡Así que tú eres amigo del muertito!” (Salcedo, 2005: 58) y, unos segundos después lo amenaza: “Esta bella genio te saca del problema o te hunde para siempre” (59).

Mimí se muestra entonces como un ente que se realiza a través de la *performance*. Y si bien Salcedo no profundiza en un desarrollo didascálico, todas las posibilidades del personaje las verte en las intenciones y el subtexto que se van haciendo cada vez más visibles por medio de la forma en que construye el discurso dialógico, donde, insisto, es claro que cada ente sigue su propia línea de preocupaciones e intereses: “MIMÍ: [...] Juego el papel que quieras jugar: activo dominante o pasivo estrambótico. Echarte en suerte las cartas y ahora jugamos a los roles del poder sexual. Lo que quieras: burro castigado... mmmm... damas chinas... pirinola... ¡lo que se te ocurra! [...] Eres buen chico... se percibe en la entrepierna... ¡mmm! Estoy para ayudar, confía...” (57).

Por último, dentro de estos elementos confluyentes, se presentan los varones que no se reconocen como homosexuales pero que mantienen un contacto homoerótico con otros varones. En la pieza esto se manifiesta a través de gran parte de los *dramatis personae*: Kid, Alfredo, Tito, Toto y Max.

El hombre que se considera heterosexual se desenvuelve de manera distinta ante el individuo homosexual y ante el deseo homosexual. En primer lugar, explica Jeffrey Weeks:

los sentimientos y los deseos sexuales son una cosa, mientras que la posición subjetiva, la identificación con una posición social particular y la organización del sentido del yo, es decir, la identidad, es otra. No hay conexión necesaria entre el comportamiento e identidad sexual<sup>26</sup> (1998: 216).

Resumiendo, un individuo puede considerarse heterosexual pero tener encuentros sexuales con alguien de su mismo sexo sin *caer* en la homosexualidad en tanto no desarrolle un lazo afectivo; en tanto sólo implique un deseo físico.

Pero desde el siglo XVIII se implantó un pensamiento en el que lo homosexual es visto a través de una mirada médica, y a pesar de que esta estructura, como ya mencioné, no funciona hoy en día de modo directo, la sociedad abandona con lentitud y resistencia la noción de que el homosexual es un ser culpable, que debe sufrir y arrepentirse, que “A lo

---

<sup>26</sup> Postura que guarda relación con las investigaciones acerca de la conducta sexual del varón, realizadas durante quince años (y publicadas hasta 1948) por el zoólogo Alfred Kinsey y sus colaboradores Wardell Pomeray, Clyde E. Martin y Paul Gebhard.

más que [puede] aspirar [...] es al sentimiento trágico, a la muerte tumultuosa que expíe el pecado” (Monsiváis, 1997: 27). Es importante considerar cómo responden las diferentes instituciones y la propia cultura frente al individuo homosexual, porque alimentan las normas del género. Las cuales, señala Judith Butler, se consolidan a través de la prohibición al apego homosexual, ya que se instalan “como una verdad ontológica acerca del sujeto: el «soy» de «yo soy un hombre» lleva codificada en sí la prohibición «no puedo amar a un hombre»” (2012: 282). Esta prohibición no sólo refiere al acto sexual, sino a cualquier contacto físico que, al menos que ocurra bajo determinadas situaciones (en los deportes como el fútbol encontramos varios ejemplos de jugadores que se besan a mitad del campo con la excusa de “la euforia del momento” tras anotar un gol), provocarán enseguida un cuestionamiento de la hombría, de la virilidad, que el sujeto— inmerso en las reglas de su género— callará a golpes; callará, si tiene la oportunidad, con la violación del otro, del que muestra debilidad, del que es loca, vestida, maricón, puto, afeminado, mujercita. Porque el ejercicio de la dominación es lo único que puede absolverlo de la injuria frente a los otros varones. Así, su vida se vuelve una constante actuación, un realizarse para los demás hombres; para cumplir, para no ser rechazado.

Para Guy Hocquenghem (2009) no existe un deseo homosexual ni un deseo heterosexual, sino sencillamente un deseo, que es a la vez muchos deseos, debido a sus cualidades de transformación y maleabilidad. A partir de esto, la heterosexualidad, explica Paul B. Preciado “se presenta como un muro construido por la naturaleza, pero es sólo un lenguaje: un amasijo de signos, sistemas de comunicación, técnicas coercitivas, ortopedias sociales y estilos corporales” (en Hocquenghem, 2009: 140).

Pero dentro de los estatutos sociales y las técnicas de producción del género, si el homosexual tiene un deseo, éste tiene que ser un deseo homosexual. Por lo que parece ilógico separar los elementos a la inversa, es decir, que si un hombre muestra un deseo por otro hombre éste no puede ser otro sino un deseo homosexual, por lo cual dicho deseo sólo puede venir de un sujeto homosexual. Este enfoque, por supuesto, no es sino un modelo al que no le es suficiente con ubicar en lados opuestos algo que por naturaleza tiene la capacidad de entramarse y fluir, sino que además los enfrenta, poniendo en constante duda al individuo respecto a su actuar en el mundo, respecto a la movilidad de su deseo; un deseo que quiere conocerse a sí mismo.



Desconfía de tu deseo, sea cual sea. Desconfía de tu identidad, sea cual sea. La identidad no existe sino como espejismo político. El deseo no es una reserva de verdad, sino un artefacto construido culturalmente, modelado por la violencia social, los incentivos y las recompensas, pero también por el miedo a la exclusión. No hay deseo homosexual y deseo heterosexual, del mismo modo que tampoco hay deseo bisexual: el deseo es siempre un recorte arbitrario en un flujo ininterrumpido y polívoco (Preciado, en Hocquenghem, 2009: 164).

El problema surge cuando los entes dramáticos, como en el caso de Kid, se desenvuelven con violencia y una necesidad de dominación que no pueden tener como consecuencia sino la muerte de un inocente debido a su ignorancia; efecto de la educación machista aprendida desde la voz del padre y el primer engullir de la leche materna, porque la madre —como señala acertadamente Hugo Salcedo en la entrevista— “permite, a través de una tradición de los juegos de rol, que esto se vaya incrementado”, y así “es en el núcleo familiar donde se desarrollan los elementos que más tarde desencadenarán en crímenes de odio”.

Es muy curioso ver cómo responde Kid en un inicio al entrar a un bar *gay*; más aún que, en una mezcla de rechazo y superioridad, regresa “dos o tres veces”, pero siempre intentando alejarse de ellos, de modo que puede tener encuentros sexuales con algunos, pero no hay posibilidades de otra clase de contacto, por ejemplo, uno tan aparentemente banal como el de conservar sus números telefónicos y hablarles.

El acto sexual con un hombre “pasivo”, desde la perspectiva altamente machista de Kid, en tanto él sea el sujeto “activo”, quien esté “arriba”, no conlleva un acto homosexual. Porque además el otro nunca termina de ser un hombre, un “macho”, ya que todo en él se asemeja más a una mujer: su pasividad, su amaneramiento, el nombre, la vestimenta. Toda esa docilidad, entonces, parece desplegarse en el encuentro con la dominación, de allí que el ente dramático crea que todos ellos no están sino “provocando a la violencia” o buscando “el desastre” (Salcedo, 2005: 55). Parece ser que Kid considera que el deseo de ellos es someterse y su deber, para sí mismo, para mantener su masculinidad, para seguir siendo un ranchero, vaquero y orgullo del padre, es someterlos.

Cada ente dramático, en solo una escena, se desenvuelve de manera específica sobre sus propios deseos. Ya expliqué cómo Kid se mueve dentro de este espacio desde un ángulo superior, pero Alfredo se ubica en una posición distinta: tan pronto comienza la segunda

escena lo vemos dirigirse exaltadamente a Mayeli, cuestionado su acercamiento, pero luego ella señala que fue él quien, primero, la seguía con la mirada y, más tarde, le invitó una cerveza, dejando en claro que la actitud defensiva que redondea todo el primer diálogo no es sino un intento por ocultar sus intenciones bajo una agresiva máscara de negación.

Después Mayeli le hará ver que se conocen, recordándole que en la juventud mantuvieron encuentros sexuales; el primero con motivo del futuro casamiento de Alfredo, al respecto del cual ella dice: “Pretextos. Inventos”, lo cual funciona para evidenciar que, al contrario de Kid, Alfredo parecía ya desde la juventud confuso respecto a su sexualidad y ahora, en el reencuentro, se percibe culpable y avergonzado. Podemos ver, por ejemplo, que las pausas que mantiene y se intercalan con la explicación de Mayeli acerca de su cambio de sexo y los recuerdos de la adolescencia delatan una incomodidad frente a ella, que es, al final, un pasado que ha sido borrado casi en su totalidad, donde ahora hay alguien que es más una desconocida. Pero también dicha incomodidad parece tener como objeto su propia persona.<sup>27</sup>

Por último, tenemos a los personajes episódicos de Tito y Toto. El acercamiento del primero de ellos deriva en equivocación cuando se dan cuenta de que ambos son trabajadores sexuales en busca de un cliente, pero dado que Toto anda “bien caliente” y Tito tiene “ganas”, deciden llegar a un acuerdo:

TITO: Si te animas, se arma. De compañeros de trabajo. De compas.

TOTO: De compas pero sin broncas. (*Muestra un par de condones.*) Yo pongo los “gorritos”.

TITO: Se arma pues [...] Oye, pero es de compas, nada más. Yo no soy puñal.

TOTO: ¿Y yo? ¿Qué crees? Tampoco (53).

Ambos se encuentran entre una línea particular: su acción corresponde al deseo, un deseo que no deviene —igual que en los demás personajes— en lazos afectivos; es decir, en amor. Y esto, retomando a Guy Hocquenghem y Paul B. Preciado, es parte de la naturaleza polimorfa del deseo, sin embargo, en el momento en que insisten en su heterosexualidad y

---

<sup>27</sup> Recomiendo al lector volver a las páginas 37 y 38, puesto que mi señalamiento no es específico de una frase, sino del discurso dialógico que, tan pronto Alfredo comprende que Mario es ahora Mayeli/Marisol, comienza a tomar mayor profundidad en el subtexto que se abre en torno a ambos. En otras palabras, las pausas o las respuestas que se expresan de manera dubitativa no conseguirían un ascenso y descenso de tensión dramática de no ubicarlas en relación directa (y a la vez en contraste) con los largos diálogos de Mayeli.

Tito utiliza el término peyorativo “puñal”,<sup>28</sup> se separan de las verdaderas posibilidades de dicho deseo. La prohibición (Butler) late como una amenaza. Se permite el acto sexual en tanto se rehúsen al acceso de, más que el contacto mudo en el placer, la comunicación.

Eve Kosofsky Sedgwick nombra a esta clase de relaciones entre varones *Homosociality*, y explica al respecto:

Homosocial desire refers to men turning their attention to other man, and homosexual panic refers to the fear of this attention gliding over into homosexual desire. In an attempt to emphasize heterosexuality, fear or hatred of homosexuals and misogynist language are developed (citado en Hammarén, 2014: 2).

Para David William Foster el uso del sustantivo “gorritos”, por el hecho de estar en plural y no en singular evidencia que el encuentro “no va a ser un remiendo del sexo jerárquico heterosexual” (2017: 4), es decir, ninguno de los dos adoptará específicamente un papel activo (masculino) o pasivo (femenino), sino que, por el contrario, se realizará un acto donde el deseo será horizontal; el objetivo no es la reafirmación de la masculinidad a través de la dominación, sino simple y llanamente, el encuentro.

Este “pacto” entre ambos difiere en extremo con las relaciones que se producen en el resto de las escenas: vemos que en Mayeli y Alfredo hay una clara división entre lo masculino y lo femenino; en tanto que Mimí, pese a desplazarse con todos esos estoperoles y maquillaje, exageración de lo femenino, dobla la voluntad de Max. Pero este binarismo se encuentra presente de manera más violenta en Kid, así, al contrario de la naturalidad con que Tito y Toto deciden tener relaciones con protección, para él la insinuación de un condón es una ofensa:

me hizo sentir como si por las tres o cuatro veces —cuando mucho— que he estado así con alguien ya me habrían salido no sé cuántos granos y pus y cuanta cosa [...] Me hizo sentir bien mal pues, como una cosa asquerosa... (Salcedo, 2005: 63).

---

<sup>28</sup> Es curioso que Kid, por el contrario y pese a su caracterización de macho, durante la última escena, si bien los opuestos presentes (cliente / trabajador sexual, de pie / sentado, vestido / desnudo, vaquero / animal, dominación / sumisión, activo / pasivo, asesino / víctima, vida / muerte) refuerzan la separación entre él y el joven prostituto, lo único que parece no hacerlo es el hecho de que en ningún momento el rancharo lo llama “marica” o “joto”, sino “chaval”, “chamaco”, “mijo”, “mi rey”, “mi morrito chulo”. Pero esto advierte la ausencia de un nombre, de un rostro en específico, del hecho de que ese muchacho es todos y a la vez nadie. Además, aunque en el momento del encuentro Kid le llamaba de las maneras ya señaladas, durante su reflexión lo animaliza (ver nota 21).

El desenvolvimiento de Kid tiene su andamiaje en la constante necesidad de reafirmarse frente al otro; primero, al sentir atacada su hombría (“sin nada de besos en la boca” (*idem*)), más tarde, ante la mención de los condones y, finalmente, al creer burlada su identidad como ranchero (cuando el prostituto lo asemeja a un actor y le pide que le cante “La ley del monte”). Resulta así imposible la comunicación y la unidad a partir de una relación erigida sobre el desconocimiento total y la necesidad implacable de sobreponerse, de controlar siempre el girar de la reata, de tirar de la rienda cuando el potrillo, la vaca o el becerro (que al final son todos una misma cosa) quiera reparar un poco, buscando salir de los márgenes impuestos por la ondulación del floreo.

Todos estos entes dramáticos convergen en el bar, sitio marginal, lugar donde las personas con diferentes sexualidades son obligadas a recluirse y en el que, por ser espacio de “dispersión de la energía amorosa” y del “deseo polívoco” (Hocquenghem, 2009: 109), resulta ideal para la realización de actos homosociales; pero también, por el hecho de pertenecer a lo abyecto, a los crímenes violentos, a los asesinatos voluntarios o no y a que éstos permanezcan impunes.

[Estela Serret] explica que la identidad se encuentra inscrita en un orden simbólico de estructuras binarias compuestas por una categoría central y una límite. La primera (central) generalmente se define a partir de lo tangible y en términos positivos, mientras que límite se define por la negación de la categoría central. En su aplicación al análisis de la identidad de género, Serret argumenta que los términos hombre y masculinidad son siempre categorías centrales mientras que mujer y feminidad son límites (Villanueva, 2008: 96).

Siguiendo a Estela Serret y a la antropóloga Gayle Rubin (diagrama de la jerarquía sexual (1989: 21)), se distingue en un primer esquema lo positivo (masculino) de lo negativo (femenino). El segundo divide el sexo "bueno" del sexo "malo", que responde a una estructura de tres fronteras: la primera se refiere al sexo normal, natural, saludable y sagrado, donde Rubin ubica al heterosexual casado, monógamo, que mantiene relaciones en casa con el fin de procrear; en la segunda frontera se encuentran las parejas heterosexuales que no están casadas, los heterosexuales promiscuos, aquellos que se masturban, las parejas estables de *gays* y lesbianas, o bien, las lesbianas en bares o los *gays* que tienen relaciones sexuales en parques; por último, el sexo anormal, antinatural, dañino, pecaminoso o “extravagante”, espacio donde encontramos a los travestis, transexuales, fetichistas,

sadomasoquistas, prostitutas (os) o pederastas. El diagrama lineal de Gayle Rubin, además, se basa en los discursos religiosos, psiquiátricos o políticos que separan determinados comportamientos de acuerdo a la aceptabilidad que les concede la cultura occidental.

Como puede comprobarse, el bar, lugar donde conviven diferentes masculinidades, con sus deseos y temores específicos, con determinadas prohibiciones y privilegios, se encuentra en una zona de represión, donde, por una parte, pareciera tener una gran libertad y, por la otra, la sociedad se escinde entre quienes los rechazan y quienes, rechazándolos, se desplazan dentro de este espacio, así, son víctimas del hostigamiento y actos de odio que van desde la violación hasta el asesinato; pero, sea en menor o mayor medida, el acoso sobre un prostituto cualquiera, una loca, un maricón, un invertido o una tortillera, no tiene ningún efecto para el Estado, no genera preocupación ni siquiera en la Policía (ésta es, en cambio, en muchas ocasiones la principal hostigadora).

Entonces, en el bar, mientras dos hombres intercambian una mirada en la barra y otros, ya acalorados, desaparecen en los recovecos oscuros bajo luces de neón, alguien está coqueteando con la muerte, alguien se desnuda frente a ella; alguien, que no es nadie, muere sin provocar más reacción que la apatía.

### III. MASCULINIDAD CANÍBAL

*Y entonces, a veces te sabes como muerto y a veces como llaga abierta... y un día, empieza algo en tu mente ya como cansada de ir del terror a la rabia... Empieza a razonar y viene una sola idea: si yo maté [...] ¿quién fue el verdadero culpable de mis actos? ¿Cómo crecí? ¿Qué vi desde niño? ¿Qué se me enseñó? Y ya así, como un resultado natural de todo esto... ¿Qué hice sino cumplir una ley aprendida como tal...? ¿Y quién me la enseñó?*

HUGO ARGÜELLES

*Lanzar el giro desde adentro, con tu sudor. Con tu aplomo para que puedas aplastar al contrincante, al que quiere resistirse, imponerse sobre ti. Fuerza para que la vuelta sea una pincelada dibujada en el aire que se mantiene, que difícil puede borrarse de la pupila. Vueltas y vueltas trazadas con resistencia pero – importante cosa– también con elegancia.*

*Tirar el impulso. La bala. La jabalina. El martillo. Va.*

HUGO SALCEDO

#### **Introducción**

A lo largo de esta investigación analicé aisladamente ambas obras dramáticas, sin embargo, podemos observar que destaca, como un elemento en común, la presencia del “macho”, modelo de la masculinidad hegemónica que se nos presenta como una figura reproducida a través del padre, núcleo de la institución familiar y principio del hijo.

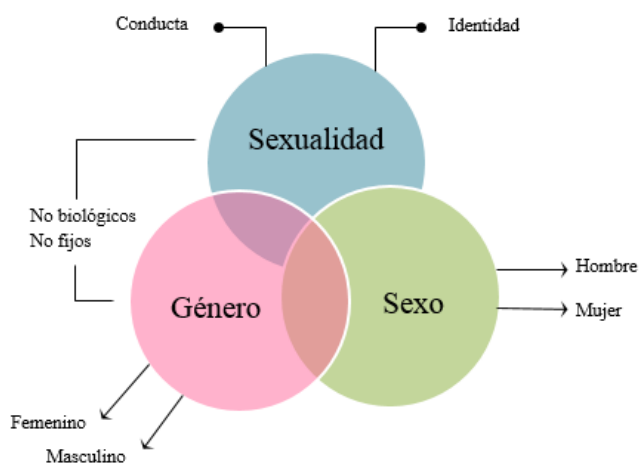
Este último capítulo se centra en el estudio de los entes dramáticos de las dos piezas desde una posición crítica que busca exponer el trasfondo y los sistemas sobre los que se organiza la masculinidad y otros instrumentos del poder social.

Al momento de nacer somos entregados al mundo y nos hallamos, entre otras cosas, vulnerables. Se nos enseña que ese mundo no está ahí para protegernos, sino el hogar: nuestra madre, nuestro padre; la familia. Pero, ¿y si fuera ésta y no el mundo la primera en tejer alrededor de nuestra infancia todo cuanto le sea provechoso en un futuro? ¿No es la familia quien, como un arácnido, entre más nos envenena más nos adormece en la velocidad del giro de sus propios deseos hambrientos?

La sociedad, incluso desde antes de nacer, a partir de nuestra constitución biológica nos da un primer nombre: hombre o mujer. Lo que conocemos como el sexo de un individuo se distingue (desde 1975 con *The Traffic in Women* de Gayle Rubin)<sup>29</sup> del género, a la vez que lo determina. Así, el sujeto se construye bajo una serie de engranajes entre los cuales se encuentran la cultura, la lengua, la etnia, el color de piel, entre otros rasgos. Todo esto lo modela hacia una sexualidad; hacia la formación de un deseo sexual que se exige sea congruente con el sexo. De allí que no resulte ilógico esperar que un hombre sea masculino y, por obvias razones, heterosexual. Guillermo Núñez Noriega llama a esto “la trilogía de prestigio” (1999: 55) que se apoya concretamente en el género.

La construcción social de la subjetividad “masculina” involucra la tendencia social a imponer una serie de disposiciones, esto es, esquemas de percepción de pensamiento y acción en los individuos que son altamente valorizados en la sociedad: cierre emocional y corporal, agresividad, racionalidad, fuerza, valor, control de las emociones, invulnerabilidad [...], necesidad de dominar, abarcar, penetrar, controlar (56).

El siguiente esquema muestra los tres órganos sobre los que se construye nuestra identidad. Estos no son jerárquicos; convergen, se comunican y se nutren entre ellos.<sup>30</sup>



<sup>29</sup> Rubin, si bien funda el término “sistema de sexo-género”, guarda una profunda relación con la obra *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, escrita entre 1948 y 1949.

<sup>30</sup> Este modelo busca ilustrar un pensamiento social que está en proceso al respecto de la teoría de género y la teoría *queer*. Sin embargo, mi postura frente al órgano superior, como podrá comprobarse en las siguientes páginas, difiere de la noción dicotómica que señalo.

El género se yergue como una imagen ideal; una imagen que, si bien es diferente a razón de que la feminidad y la masculinidad no comparten las mismas reglas o expectativas en todo el mundo, lo cual pareciera otorgarle cierto dinamismo, no permite modificaciones que involucren el intercambio de características entre ambos géneros.

El sexo se basa principalmente en una distinción de los órganos sexuales, en tanto el género es un personaje que se representa; pero la sexualidad, a pesar de que se encierra dentro de estos dos círculos, encuentra un lugar de escape al separar la identidad de las conductas. La primera es la concepción que tenemos de nosotros mismos, mientras que la segunda puede corresponder o no a dicha concepción. Se aísla, entonces, la clasificación formal del individuo frente al mundo, del impulso sexual; del deseo puro que involucra a todo el cuerpo como un único órgano que responde a otro deseo.

Sin embargo, el género para producirse se sirve de mecanismos binarios, uno de los más importantes es la normatividad, que se encarga de regularlo y mantener el orden. Judith Butler señala que:

la normatividad tiene un doble sentido. Por una parte se refiere a los propósitos y a las aspiraciones que nos guían, los preceptos por los cuales estamos obligados a actuar o hablar el uno al otro, las presuposiciones que se manifiestan habitualmente, mediante las cuales nos orientamos y que orientan nuestras acciones. Por otra parte, la normatividad se refiere al proceso de normalización, a la forma en que ciertas normas, ideas e ideales dominan la vida incorporada (*embodied*) y proporciona los criterios coercitivos que definen a los «hombres» y a las «mujeres» normales (2012: 291).

La norma sujeta la voluntad del individuo siguiendo una “estrategia de exclusión” (292), que se relaciona con lo que Núñez Noriega denomina *poder de la representación*. En tanto el primero constriñe al sujeto según su género, el segundo abarca todos los aspectos que engloban su continua interacción. De esta manera nos hace pensar, actuar y relacionarnos de un modo determinado para conseguir la aceptación y aprobación de quienes nos rodean. Desde Foucault, como ya señalé antes, el poder no es propio de una institución, ni se estructura jerárquicamente; todos poseemos un poder que manejamos sobre otros individuos, al igual que los demás utilizan su poder para manejarnos. Éste, siguiendo a Noriega, no necesita de golpes o gritos, ni siquiera de presiones legales. Coacciona el desenvolvimiento del ser humano a través de la explotación de su mayor debilidad: el deseo de ser reconocido. Así, escinde el mundo entre lo bueno o lo malo, lo



hermoso o lo feo, lo natural o lo contranatura, lo sano o lo insano, lo deseable o lo indeseable (1999: 28).

Butler, en *Cuerpos que importan*, aclara que el género es, además, performativo, debido a que “crea un efecto de unidad genérica, un efecto estable de masculinidad o de feminidad”. La performatividad “no consiste en elegir de qué género seremos hoy [...]. Es una repetición obligatoria de normas anteriores que constituyen al sujeto, normas que no se pueden descartar por voluntad propia. Son normas que configuran, animan y delimitan al sujeto de género” (citado en Sáez, 2004: 141).<sup>31</sup>

El género (y sus componentes) es uno de los pilares de la macroestructura del discurso del sexo que, explica Michel Foucault, comienza desde el siglo XVIII a través del control sexual del sujeto. Se descubre que la sexualidad necesita un médico que la intervenga, un diagnóstico y una cura; llámese terapia, hipnosis, drogas, tratamiento de electrochoques, lobotomía o castración. Pero la sexualidad no es sino una invención, un instrumento del poder que se sirve de todos y se articula en todos y en todo: en el miedo como en la curiosidad, en el sufrimiento como en la resistencia. La sexualidad:

Es el nombre que se puede dar a un dispositivo histórico: no una realidad por debajo en la que se ejercerían difíciles apresamientos, sino una gran red superficial donde la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos, el refuerzo de los controles y las resistencias se encadenan unos con otros según grandes estrategias de saber y de poder (Foucault, 1987: 63).

Así, lo que se quiere corregir en el ser humano es un defecto creado y, desde esa creencia de estar enfermo, mal, dañado, se le conduce a la especificidad, a lo concreto, a lo insular; de tal modo que no acaba sino solo, vacío y desposeído de sí mismo. Cree que ahora es consciente, pero entre más “conoce”, entre más se define, más cae en la ignorancia y se vuelve un elemento, como tantísimos, dentro de la oscuridad dinámica de su ser ahora resuelto.

Quiere ser reconocido. Y ese deseo, el primer deseo que es el primer llanto en el nacimiento, que grita “sostenme”, “protégeme”, se doblga para ser aprobado, en tanto se le acepte como un ser humano que merece vivir.

---

<sup>31</sup> Sin embargo, el contexto permite al individuo pasar de *performar* el género a representarlo. Los espacios nos exigen cierto comportamiento y vestimenta, de manera que, cuando pasamos de un espacio a otro, cambiamos. Y así, en muchas ocasiones de manera consciente, escogemos los elementos que nos permitan ser adecuados para poder encajar.

El individuo jamás deja de ser un niño en busca de una mano a la cual aferrarse; anhela la felicitación y el aplauso. Su vida comienza, desde que sale del vientre y se resguarda como todo ser vivo en el pequeño y primer universo familiar, en el ejercicio de la repetición: aprende a sonreír, a caminar, a hablar; todo a través de un juego de espejos. El pensamiento se desenvuelve y pareciera que, entre más crece, más se aleja de ese primer yo tan ingenuo y vulnerable; pero ellos siguen dentro de él: laten allí, en el caminar, en el gesticular, en la voz, en el pensamiento que, aun en el inconsciente, levanta un temor somático alrededor de acciones específicas.

La familia constituirá siempre el primer espacio en nuestra vida, pero habría que cuestionar cuáles son sus márgenes, cuáles son los límites que imponen y que debemos respetar para conseguir nuestro ansiado deseo. Ser reconocidos, al final, no es sino querer vivir. “Tener”, “durar” o “mantener”, “habitar” o “morar” son verbos que intentan definir lo que es vivir, y que se amplían a través de frases que señalan que es “Acomodarse a las circunstancias o aprovecharlas para lograr sus propias conveniencias”, o bien, es “Obrar siguiendo algún tenor o modo en las acciones, en cuanto miran a la razón o a la ley”, de acuerdo a las diferentes acepciones que podemos encontrar en el Diccionario de la Real Academia Española.

Y así, si el crecimiento es un ejercicio de emulación y el individuo jamás duda de lo que es porque continúa representando de manera inconsciente lo que se le pide, ¿puede poseer en algún momento cierta autonomía? Si siempre es para el otro, para todos, ¿en qué momento la pregunta “¿qué deseas?” ya no es dirigida a esa imagen en el espejo, sino al propio eco de su voz? Su voz que, al pronunciarse, quizás sea incapaz de reconocer.

En el cosmos creado de ambas obras de teatro existen varios engranajes en común: el asesinato, el padre, la madre, la masculinidad, el zoomorfismo y la animalización, el círculo, el folklore musical, el deseo (sexual y de reconocimiento), el incesto (físico y simbólico) y la confluencia entre eros y tánatos. Sin embargo, la finalidad de este trabajo no es realizar un análisis comparativo entre ambas piezas, por lo que no me detendré en especificar la relación entre cada uno de los engranajes, sino solamente en tres de ellos: la figura del padre, la masculinidad y el deseo.

Una de las diferencias cruciales entre Luciano y Kid es que, a pesar de que ambos son conscientes, porque reflexionan sobre sus acciones, no lo son en el mismo nivel. Los dos comienzan dicha reflexión a partir de un suceso violento que se desencadenó desde ellos y por ellos: el asesinato. En el primero surgió aparentemente de una curiosidad; en el segundo es resultado de un profuso sentimiento de humillación. Pero, la cuestión que ambos se formulan es, ¿desde qué momento en realidad comenzó a crearse la idea? ¿Cuándo pasó de sostenerse el arma con temor, a jalar el gatillo con inquietud singular? ¿Cuándo el cosquilleo de la libertad floreció hasta tomar la vida de otro como algo que dominar y conquistar? Es así que la muerte abre paso a su desdoblamiento. Pero Kid, que no sufrió consecuencia alguna sobre su acción, al contrario de Luciano, es incapaz de ver la profundidad de lo que expresa. Sus palabras se ahuecan en tanto las formula, porque si bien las ve, no las explora; soslaya —y sólo como excusa— que la raíz de lo que es se encuentra en el espacio del padre y en el que sugiere trae consigo Azucena, que a su vez da presencia a la figura de la madre, dejada atrás tan pronto se abandona el vientre y se detiene el cálido devenir entre el ritmo cardiaco y la seguridad fuera del tiempo.

El nacimiento instala a Kid en un nuevo ritmo: la masculinidad hegemónica, la cual es, de acuerdo a Luis Bonino:

una estructura simbólica -arbitraria-, compuesta por un conjunto de mitos, creencias y significados sobre el ser hombre, que nos indica cómo tiene que ser un hombre «auténtico» [...] es algo más que un modelo referencial de tipificación (que lo es) con cuatro o cinco características que indican la manera aprobada socialmente de ser hombre. Es una matriz generativa, un molde vivo (que moldea y que limita), un formato organizador, un sistema normativo obligatorio, complejo, omniabarcador y absolutista-excluyente (2002: 10).

Dentro de esta estructura se asientan una serie de reglas, valores, creencias y mitos. Uno de los órganos más importantes son las llamadas creencias matrices, entre las que encontramos: “la autosuficiencia prestigiosa, la heroicidad belicosa, el respeto a la jerarquía y la superioridad sobre las mujeres y la oposición a ellas” (15). Éstas se descubren como inmanentes al hombre porque son normas que van internalizándose. No se sienten ajenas o proscritas —a pesar de que lo son—, sino más bien constituyentes y necesarias. Entonces, para ser un hombre se debe armar sobre el cuerpo la hombría, la virilidad, la fuerza, la valentía, la integridad, la inteligencia. Debe hacerse gala del poder, ser siempre el protector, no mostrar debilidades, controlar, medir al enemigo. Contener las emociones pero no el

grito; el grito liberado con el golpe, el grito que exclama enredado en sangre: “Soy hombre”.

El hombre mexicano, explica Samuel Ramos, es un “ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso, porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales y tiene como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo” (2001: 54). Considera “el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina” (55) de allí que el filósofo señale que posee una “obsesión fálica”.

En México, ser hombre significa ser macho. Así, cuando un varón dice que es “muy hombre” hay una carga zoológica en la frase. Es decir, es un hombre “que disfruta de toda la potencia animal”, de modo que “El mexicano, amante de ser fanfarrón, cree que esa potencia se demuestra con la valentía” (56). Toda esa pasión y agresividad son una debilidad, resultado de una falta de “voluntad que controle sus movimientos” (61).

Octavio Paz, que retoma los postulados de la obra de Samuel Ramos, señala que “El “Macho” es el Gran Chingón” (2002: 213), es el hombre que “abre”. Su acción es la de chingar, que refiere a “un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga, resentida satisfacción en el que lo ejecuta. Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y lo abierto” (214). Pero el macho es, además, “la barbarie inevitable [...]. La psicología nacional convertida en deber caracterológico, la misoginia que es refrendo de superioridad, la jactancia, el afán autodestructivo” (Monsiváis: 1997: 17). Ser macho implica la continua manifestación de valentía, de fuerza. Conlleva la espera del enfrentamiento. El macho vive con la necesidad y obligación de demostrar su hombría y para ello lo más inteligente es separarse de sí mismo: construir un yo para los otros y ocultar lo que se es bajo la risa, siempre con el temor a ser descubierto.

Éste es el ideal que promueve la familia (ignorante o no de que lo hace): “¡No llore! (*Lo sacude.*) ¡No llore, cabrón! ¡Sea usted macho! (*Le golpea en el rostro.*) ¡No llore!” (Argüelles, 1994: 286). Pero también lo alienta la educación y propaga la producción mediática a través de estrellas de cine como Pedro Infante, o Jorge Negrete y Vicente Fernández en el folklore musical, donde la mujer es uno de los ejes centrales —ya sea en canciones de cortejo, despecho o ausencia— pero su única función es la de engrandecer al hombre, porque éste al cantarle ya la está poseyendo, e inclusive en la injuria no hace sino reclamarla. Rodolfo Usigli afirma que el mexicano padece “un complejo costillar” (2001:

703), es decir, “la mujer empieza a existir cuando [...] la mira por primera vez, y sólo puede seguir existiendo si él la posee” (704). Así, “no es ella, sino él, lo que cuenta” (705).

Desde su fragilidad en la niñez hacia la adolescencia, todo cuanto aprendió Kid en la vida lo llevó hasta el momento del asesinato y, error o no, lo mueve hacia la reflexión. Pero, en su ingenuidad, en su incapacidad de comprender a las figuras que representan sus progenitores, de cuestionarse qué es lo que se oculta tras el ejercicio circular o tras el orgullo que siente y que expresa colmado de brío, cae en ocasiones en la mera exposición y retorna entonces al regocijo.

Voy a casarme para tener hijos [...], a procrear que para eso uno nace hombre, qué caray. De lo otro, mejor ni acordarse. Nadie vio a ciencia cierta, nadie supo. Ahora no voy a salir con debilidades. Y menos yo. El orgullo de don Rosendo (Salcedo, 2005: 66).

Hay un placer en el haberse hecho al deseo del padre y no puede ni quiere huir. No tiene intenciones de sobreponerse a lo aprendido ni de rebelarse contra el padre ni contra sí mismo. Se advierte, pero el poder, el goce, el desenfreno y la dominación son mucho más atractivos que cualquier “debilidad”.

Luciano y Kid son el hijo ideal, el orgullo de su respectivo padre, mientras los hermanos se presentan como sombras en el discurso; como siluetas abyectas que fallaron. El Padre dice a Luciano: “[...] eres Luciano Miranda, segundo, el hijo preferido de Luciano Miranda, “el gallo rojo”! ¡Chingón él y chingón su retoño!” (Argüelles, 1994: 272). Mientras Kid explica al respecto que:

Esto del floreo nos lo enseñó don Rosendo a cada uno de sus hijos. Nos enseñó a calzón, desde chicos [...]. Mis hermanos se defienden, montan su buen espectáculo en los días de feria [...]. Pero yo soy el más diestro, el más entero. Y lo digo sin vergüenza. El orgullo de don Rosendo. ¡Ranchero igual como mi padre! Y fuerte. De una pieza (Salcedo, 2005: 32).

Luciano y Kid consiguieron apropiarse, devorar (uno intuyendo la oscuridad de la acción, el otro ignorándola) todo lo que el padre hace. *Hacer* es la palabra favorita. Hacer es el verbo donde ambos se articulan. Se desprenden de la madre para hacer como el padre. Apropiarse del hacer es siempre tener que actuar, es estar obligado a la constante acción, lo que significa que les está prohibido ser entes pasivos.

Así, encontramos en la obra de Hugo Salcedo a Kid expresándose de la siguiente manera: “Lanzar el giro desde adentro, con tu sudor. Con tu aplomo para que puedas

aplastar al contrincante, al que quiere resistirse, imponerse sobre ti” (31). En tanto el Padre señala a Luciano que “sólo cuenta el que “la hace”, el Poderoso y nada más [...] O te vas abajo; entre los perdedores y los mediocres” (Argüelles, 1994: 285).

Sin embargo, la pasividad también implica una carga sexual que define a un ser femenino, por lo tanto, ésta se comprende como ajena al hombre. Nuestra cultura, construida mayormente sobre un modelo de opuestos, relaciona lo que está abajo con lo que es pasivo, y lo que está arriba con lo que es activo. Lo primero es propio de un ente sumiso, un ente que se entrega y se doblega; lo segundo de uno que domina, que controla, que somete.

En *Los gallos salvajes* el Padre reitera, en diferentes sentidos, sobre la importancia de estar arriba. Lo aborda al hablar con Otoniel acerca del control que tiene sobre la gente del pueblo, donde señala algo importante: cómo el temor no es hacia la muerte sino a la humillación, al arrebató de la fuerza: “PADRE: [...] ¿Qué no ves que no se trata de matarme, sino de irme reduciendo... a como puedan?” (244). No es extraño entonces que describa su venganza como un acto que implica una violación. Así, detalla en el primer cuadro respecto a quienes le dispararon:

Y al otro le cortaré las manos y luego, dobladas, hechas puños, se las meteré por el culo pa’ que aplauda desde las entrañas. Y si se alebresta... ¡Que de una vez se lo empinen mis muchachos, pa’ ver si le empujan las manos hasta la campanilla y entonces... que se ahogue! (*idem*).

El sociólogo Pierre Bourdieu explica en su obra *La dominación masculina* que:

La penetración,<sup>32</sup> sobre todo cuando se ejerce sobre un hombre, es una de las afirmaciones de la *libido dominandi* que nunca desaparece por completo de la libido masculina. Sabemos que, en muchas sociedades, la posesión homosexual se concibe como una manifestación de «poder», un acto de dominación [y] desde esa perspectiva, que vincula la sexualidad y el poder, la peor humillación para un hombre consiste en verse convertido en mujer (2000: 35-36).

---

<sup>32</sup> Paul B. Preciado, en la obra ya citada de Hocquenghem, narra un mito inventado por este último, el cual comienza con la imagen del cuerpo humano abierto al deseo pansexual, sin embargo, los cuerpos “asustados de su potencialidad indefinida de gozar con todo [...] buscaron formas de controlarse y controlar. El miedo a que toda la piel fuera un órgano sexual sin género les hizo redibujarse el cuerpo, diseñando afueras y adentros, marcando zonas de privilegio y zonas de abyección” (136). El ano se ubicó en esta última zona y, así, “El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (*idem*). De este modo si la penetración equivale a una apropiación, el varón dominado, sometido, pierde de inmediato el prestigio, el reconocimiento, los privilegios y, por ende, el poder.

De allí que el Padre, además, no conciba ni se exprese sobre la relación sexual que mantiene con Luciano de una manera en que éste tome un papel sumiso o, por decirlo más concretamente, femenino (si bien es evidente que el Padre es el sujeto dominante). Esto porque para él no es un acto homosexual, sino “un favor”. Lo contrario implicaría, explica al hijo: “que te me impusiera arriba y te cogiera” (Argüelles, 1994: 282) y, más adelante: “Uno no es un puto. No anda haciendo comercio y desmadre con su pito o sus nalgas. Tampoco le gustan los hombres; no es “mayate”. ¡Y menos que le den “pa’ dentro”!” (283).

Empero, el Padre utiliza el cariño de Luciano para someterlo sexualmente. Así, la felación que se sugiere al final del primer acto esconde la intención de dominarlo y poseerlo de nuevo, más aún cuando ha precedido la bofetada y la reiteración de su primer nombre. De modo que lo reclama como parte de sí a través de la humillación, la manipulación y la violación.

*PADRE:*

[...] ten mucho cuidado de quererte pasar de listo conmigo. Me conoces...

*Y de pronto, sin más, le suelta una bofetada y le tira el vaso. El hijo se dobla. Al levantar el rostro, tiene la boca ensangrentada. El Padre ve la sangre. Primero sonríe, luego, sin que quede claro si lo hace burlón o conmovido, se moja con saliva un dedo y empieza a limpiar la sangre. [Luciano], a pesar de su contención, no puede evitar que le escurran unas lágrimas. Y ahora, con todo cuidado, el Padre, con ternura evidente, le seca las lágrimas con los dedos.*

*PADRE:*

Te quiero mucho Luciano (278).

En *La ley del rancho*, por el contrario, en la escena III Kid reflexiona profundamente sobre su primera relación sexual con una mujer, en la que ésta, de nombre Azucena, fue quien lo sedujo.

La idea de que el hombre debe “tomar la iniciativa”, no sólo en la conquista sino en el acto sexual, aún es determinante en la manera en que ambos individuos se desenvuelven respecto al otro; de nuevo, uno pasivo, el otro activo. Es crucial entonces que Kid vuelva a ese momento de su vida, ya que la lógica social dicta que no es importante para el hombre la pérdida de la propia virginidad salvo en relación con “volverse hombre”, es decir, como un acto de iniciación que los demás varones exigen.

A finales del siglo XIX, para Otto Weininger “podría decirse que [la desfloración] es el momento cumbre de la vida de toda mujer”. En cambio “En la vida del hombre el primer

coito, en relación con la importancia que posee para el otro sexo, apenas desempeña un papel” (2004: 150). Sin embargo Kid, aunque sintió que debía responder porque “para eso se es hombre”, describe un momento de conquista y seducción que comienza con ella y se une a él. No hay un arriba ni un abajo. No hay dominación ni sumisión; hay un acto de dos seres que se unen horizontalmente, que conjugan su cuerpo a través de un dolor compartido que se abre al placer:

sangre tuya y sangre de ella. Sangres ambas que se confunden en un mismo grito como para no saber de quién es cuál... grito y sangre, las dos cosas juntas [...] ambos perdimos “la flor inmaculada”. Ambos nos fundimos en un mismo agujero y en una sacudida grande (Salcedo, 2005: 43).

Kid, además, cuestiona cómo la familia ve su acción como un hecho unilateral:

Dijeron después que ella fue desflorada, que yo soy un “violín”. ¿Y yo? ¿Qué conmigo? ¿Y por qué mi sangre y ese dolor peor que muelas que me hizo retorcerme? [...] la familia reclama como si uno de hombre no hubiera perdido. Igual se perdió mi intimidad y mi secreto. Igual los dos [...] Desflorados ambos [...] Violín yo, violín ella (*idem*).

La familia encadena el acto sexual con el matrimonio, ubicando, por un lado, a Azucena como un objeto al que se le niega la autonomía corporal y, por el otro, a Kid como un sujeto que, al poseerla, le arrebató lo único que le daba valor. El joven replica “¿Por qué entonces casarse si en el corazón no hay nada?” (*idem*). Al matrimonio no le importa si no hay afecto o si uno de los dos está en desacuerdo. Éste se reviste como un protector de las virtudes de la mujer, una salvaguarda que esconde el pecado de la anticipada pérdida de la pureza, concediéndole seguridad y privilegios en la sociedad.

Poseer, verbo altamente sexual, no parece entonces acorde a la biología de una mujer. El cuerpo de ésta, ausente de un órgano reproductor que pueda crecer lo suficiente para penetrar el cuerpo del otro, es concebido como un vacío dispuesto a la forma del hombre, que éste reclama y al hacerlo también lo hace madurar; perder la virginidad es ganar feminidad. El hombre no la pierde sino al quitársela a ella. A él, que carece de un vacío, no se le puede poseer.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Ésta es una posición presente en una parte considerable de la sociedad, sin embargo no la comparto. Así, cuando asevero que a un hombre no se le puede poseer, lo hago desde el contexto familiar que sugiere Kid. Ya que, como he señalado anteriormente, el pensamiento en torno a la relación entre una mujer y un hombre responde a un orden jerárquico: la mujer se entrega (o no) y el hombre se adueña de ella. Empero, cuando la relación es entre dos varones puede presentarse una “igualdad”, esto es, una entrega mutua que no guarda la



Es evidente que en Kid aún no había una completa interiorización de la estructura social que modela jerárquicamente el placer. Así, cuando él vive esa experiencia lo hace sin alejarse de Azucena, porque dicha vivencia no podría ocurrir sin ella. El encuentro, entonces, conlleva un acto de igualdad, de equilibrio, donde cae la verticalidad porque el único orden que interesa es el de los sentidos, que no tiene más forma sino el desorden, lo efímero, la polifonía; envuelto en el movimiento, el grito, el dolor y los líquidos. Un orden que se dilata en ambas direcciones, que no puede ser poseído sino que posee. Kid, en su juventud, en la ingenuidad e inocencia que se cuelan por las rendijas de toda su violencia zoofílica, no ve a Azucena como un objeto; él fue, en primer lugar, el objeto de ella, al ser observado, seducido y atraído. Pero no existe el poder en el acto porque ambos se entregan a la par. Los dos, tal como lo dice él, se *desfloran*.

La pasividad es el eje de lo débil, lo femenino, carente de virilidad. Lo activo, por el contrario, conlleva una acción realizada por un individuo superior. Es no dejarse hacer, no permitir que otro actúe sobre uno. El único hacer permitido —dentro del cosmos de ambas piezas— es el del padre, debido a que no sólo es el dador de la vida del hijo, sino además dueño de ésta: desde el momento en que abandona el vientre de la madre, el niño comienza a pertenecerle y éste se realiza desde él, por él y para él. El hijo crece, primero como una extensión del padre y en él se verte, se deja allí, todo lo que a su vez dicho padre aprendió del suyo.<sup>34</sup> A este hijo se le implanta una ideología, una creencia, una (falsa) naturalidad violenta para que sobreviva en su desplazamiento hacia el mundo. El hijo es el más bello y más complejo de los componentes que configuran la arquitectura social y, sin lugar a dudas, la *Opus magnum* de todo padre.

El canibalismo, entendido como el acto de comerse a un individuo de la misma especie, se desprende hacia una taxonomía de acuerdo a la condición de la víctima, así, W.

---

intención de poseer ni de ser poseído; o bien, una emulación del orden dicotómico entre la mujer y el hombre. O, volviendo a los entes dramáticos de la pieza de Argüelles, por medio de la manipulación se domina a otro varón y, de este modo, se le posee psicológicamente a través de la violación. Porque, como bien señala Bourdieu, la humillación más grande para un hombre es “verse convertido en mujer”, es decir, ser poseído. Y poseer equivale a un acto violento. El que posee no pregunta. Del mismo modo que quien es poseído calla, porque existe una presión exterior al haber sido incapaz de defender su propio cuerpo, y dicha presión se plantea como una burla ante la debilidad mostrada. El hombre que es poseído se convierte en un ser vulnerable.

<sup>34</sup> En la obra de Hugo Argüelles, el siguiente diálogo evidencia la estrecha línea entre la frustración sobre la que late un deseo parricida y la interiorización de todo el aprendizaje paterno: “PADRE: [...] De escuincle, también yo quise matar a mi padre... sólo que él nunca lo supo. Luego, de joven... empecé a respetarlo. Más tarde, de adulto, ya lo quería. Y cuando fue un viejo... lo “adopté”... como quien dice” (271).

Arens distingue entre: “1] endocanibalismo, que se refiere a comer a un miembro del propio grupo; 2] exocanibalismo, que indica el consumo de forasteros; 3] autocanibalismo, que significa ingerir partes del propio cuerpo” (1981: 25). Existen, además, dos tipos de canibalismo que sirven para exponer la relación antropófaga de padre e hijo. Estos son, principalmente, el llamado *canibalismo ritual o mágico*, que busca “absorber la esencia del difunto”, y que se liga estrechamente con el acto de comerse a un miembro de la familia; también, el *canibalismo por supervivencia (idem)*, donde la situación induce al individuo a alimentarse y éste, incapaz de concebirlo como un placer gastronómico, lo ve como un acto profano.

En la naturaleza hay una variedad de especies que realizan actos caníbales que surgen a motivo, por ejemplo, del acto reproductivo (la viuda negra americana, la araña australiana de espalda roja o la mantis religiosa), por supervivencia (hámsteres) o, como es el caso del *Rhinella marina* (sapo de caña) para un mejor desarrollo se alimenta de los huevos de su especie, debido a que contienen *Bufadienólido*, compuesto químico que actúa como esteroide. Pero el caso más interesante es el del *Carcharias Taurus*, o tiburón tigre de arena que, en el útero materno, tan pronto comienzan a desarrollarse los embriones, la cría más fuerte devorará a los más débiles, de manera que al momento del nacimiento la hembra tendrá sólo dos crías —una por útero. A esto se le conoce como canibalismo intrauterino.

En ambas obras dramáticas puede considerarse inicialmente que este endocanibalismo simbólico es llevado a cabo del padre al hijo, mas no sucede así: el padre, como pilar del niño, lo alimenta con todo lo que él ya es. Le da a bocados su lenguaje, sus pensamientos, su propio espacio en el ambiente que habita; le da a beber de su ideología, de su historia, de sus ideales, de sus hazañas como de sus fracasos. Explica el Padre a Luciano, por ejemplo:

Todo lo que te he dado... lo que te he enseñado... para ser fuerte, para que nadie te pise la sombra ni se te atravesara en tu camino... Todo lo que yo sé que se debe aprender para sobresalir y ganar sitio... (Argüelles, 1994: 84).

El padre alimenta al niño más y más, hasta que éste crece y se vuelve un hombre. Un hombre que igual que rompe el interior de la madre al dejar atrás esa primera infancia, así una vez superado al padre, cuando comió y bebió todo, sólo queda devorarlo a él.

El hijo crece en el canibalismo. Para volverse el orgullo del padre está obligado a comérselo.

*LUCIANO:*

Entonces tenía yo siete años. Me diste tu pistola y me dijiste con esa voz de mando: “dispara”... y señalaste un “blanco”; una botella... yo, la verdad, no quería tener la pistola en mi mano, ni disparar. Yo creía que habíamos salido a pasear como otras veces... No pensaba en balazos [...] Al segundo “dispara”... lo hice sólo por obedecerte, sin fijarme en el “blanco”... Sin más razón que ya quedar “aprobado” por ti... (270-271).

Su canibalismo es necesario. Comienza con el miedo, con el llanto y en un determinado momento se encuentra ensimismado de placer, de hambre, de sosiego, de regocijo en el sonido de la carne que se rompe entre los dientes, en tanto se consigue realizarse como un deseo ajeno; en tanto uno se deja crear en la hermosa circularidad del reconocimiento paterno.

El hijo no se revela, sólo si, como Luciano, comienzan a sentirse las primeras arcadas de la duda y se termina por vomitar al padre para arrancarlo de sí.

El canibalismo, entonces, es determinante. Para poder sobrevivir el niño no tiene mayor alimento que el padre. El vientre de la madre cumplió la única función que se le otorga; una vez fracturado, ese lugar antaño seguro y tibio ya no puede ofrecerle nada al hijo, abruptamente tiritante de frío, que comienza a llorar de hambre.

### *El deseo*

El deseo, como mencioné, se bifurca en el deseo sexual y el deseo de reconocimiento. En el Capítulo 2.2. abordé este concepto en su primera forma, distinguiéndolo de la identidad y la conducta sexual, pero no debido a que no esté presente, sino a que su verdadera naturaleza se corrompe al escindir-se entre lo que el individuo cree de sí, lo que la norma dicta que debe ser y lo que repentinamente surge como una pulsión erótica que siempre es cuestionada. El deseo, señala René Schérer, “se burla de las identidades sexuales porque no le importan. Es la educación, familiar, edípica, la que repliega al individuo en la búsqueda de una identidad” (en Hocquenghem, 2009: 14). Así, a partir de los postulados de Guy Hocquenghem y Paul B. Preciado, el deseo sexual se concibe como un elemento polimorfo,

transformable, múltiple; en conjunción constante con otros deseos. El deseo crece, madura, se yergue, prueba, retrocede, acepta, niega. El deseo es mutable, precoz, dueño del mundo onírico, de la fantasía. Es la posibilidad de la orgía entre la psique y los sentidos, que cierra la puerta al *tú* y *yo* para abrirla al *nosotros*, es decir, a la unidad. Persigue, en el encuentro, el autodescubrimiento.

En el ser humano, pero en este caso en el hombre, existe un temor al deseo. Se comprende que éste, si pertenece a un varón, debe tener como dirección lo femenino. El deseo se encuentra, una vez más, separado entre lo bueno y lo malo. Entre lo correcto y lo incorrecto. Entre lo heterosexual y lo homosexual. Limitado desde la infancia por la máquina del género.

En México se castiga al sujeto que se identifica homosexual o a aquel que se le juzga como tal por tener características consideradas culturalmente femeninas. Pero, por otra parte, permite las prácticas no heterosexuales en tanto sean dentro de los espacios correctos. Un espacio donde todos estén “iniciados” y, en palabras de Marcel Proust, “obligados a proteger su secreto, pero teniendo una parte del secreto de los demás” (citado en Hocquenghem, 2009: 66). Sin embargo, desde la perspectiva del hombre mexicano, sus conductas no tienen adjetivo; son resultado, en cambio, del instinto o de la provocación. No son los actos en sí, sino quién los lleva a cabo: quién es el sujeto, qué edad tiene, a qué clase social pertenece, cuál es su posición laboral, cómo viste, cómo habla, ¿es soltero o casado?, ¿divorciado?, ¿mujeriego?, ¿tiene hijos?, ¿es estéril?, ¿impotente? Pero en muchas ocasiones todo se reduce a una sola escena en la que se imbrica el alcohol, la excitación y la propuesta escondida tras el reto, el juego o el mutuo favor.

En la obra de Hugo Argüelles, desde el final del primer cuadro del primer acto, el Padre y Luciano no dejan de observarse. Esto es algo que ya analicé y debo reiterar la carga sexual que existe en la mirada del Padre hacia su hijo, en tanto que los motivos de este último son más cercanos al temor. Luciano Miranda se rehúsa a aceptarse como homosexual, puesto que concibe naturales los encuentros con su hijo, como algo que sólo pueden darse “dos hombres” y que no es amor, porque éste, desde su parecer, es “algo que las viejas manejan a base de puro cálculo con los sentimientos de uno” (1994: 308). El amor es descrito como un sufrimiento, en tanto que el acto sexual entre padre e hijo es concebido como un goce mutuo. Sin embargo, Luciano no encuentra ningún placer, sino la

decepción, la frustración y el llanto, porque, al final, su relación incestuosa no comenzó sino desde la violación, por el deseo del Padre de “poseerlo [...] del todo” y así “tenerlo bajo su completo dominio” (308).

El deseo no puede verse desde una perspectiva moral, no se le debe juzgar, a pesar de que encuentre su eje en la violencia, que se realice frente a la muerte, la sangre o la venganza; aun cuando surja a través de la dominación, el deseo sigue sujeto a la única regla que lo constituye: el despertar de la libido. De manera que el Padre es un ente dramático altamente sexual, caracterizado por un deseo que se regocija tanto en el gesto más inocente como en el más sanguinario:

el darle un beso a una ahijadita, así, de cariño nomás, un beso limpio pues, a una de diez años... no sólo me llena de algo sabroso y agradable. Si no que además... me para el rifle [...]. Y al revés: en la “Semana Santa” cuando “troné” con mi gente a los levantados esos que andaban queriendo formar una guerrilla [...] algo me traía rete excitado con eso de verlos retorcerse y soltar sangre [...]. Pa’ acabar pronto: cuando los rematamos con “los tiros de gracia”... ¡yo tenía la bragueta empapada de la venidota que me di! (241-242).

Recordemos que el deseo está oculto tras el aparato de la sexualidad, que se erige aun actualmente sobre un orden en apariencia dicotómico pero el cual tiene un sistema moldeable y cambiante. Si la sexualidad modifica los estatutos que definen al deseo no es para cederle libertad, sino para separar más al sujeto de los otros sujetos.

Nombrar las conductas de los entes dramáticos es una de las dificultades que alimenta su conflicto. En *Los gallos salvajes* la presencia textual del discurso del sexo aparece por medio del psiquiatra que hace creer a Luciano, durante su estadía de dos años en la Ciudad de México, que está enfermo; que, dada la relación violenta con su padre, está “fijado” a él. E inclusive concluye que su deseo por éste es un deseo homosexual y por ende sus actos poseen un carácter homosexual. El deseo se constriñe. Se le da una razón de origen y así se le conduce al sufrimiento, a la abyección.

Ante esta situación vemos que el Padre responde a su hijo: “¡Uta! ¡Bloqueado! ¡Fijado! ¡Dislec... quién sabe qué madres! Yo creía tener un hijo sano, fuerte, capaz... y ora resulta que es un desastre... ¡Un pinche enfermo de quién sabe qué males!” (284).

Luciano insiste en que el Padre no comprende que sus actos son incorrectos, y no porque se realicen en el incesto ni hayan comenzado desde la manipulación de los sentimientos (“si lo hacías tú... mi padre... estaba bien” (283), dice Luciano), sino porque

son homosexuales. Sin embargo, para “el gallo rojo” su deseo es natural, instintivo e inherente al hombre, algo que no debería negarse si se siente y que es, de él hacia su hijo, una expresión de cariño, un acto para transmitirle su fuerza y su poder.

Así, a la represión de la sexualidad y el discurso médico que socavan la libertad se aúna el modelo de la masculinidad, que representa y exige el macho mexicano. Todo el deseo sexual que pulsa, late y se busca en el otro a través de la mirada o la violencia, al final no es sino un entramado de mentiras, una *performance*, una necesidad de dominar. Pero en ocasiones es resultado de un profundo sentimiento de soledad que se oculta en el escándalo: “MIMÍ: Yo, tú, él... ¡Nosotros! La primera persona del plural es la que ahora importa. ¡Nosotros! Tan solos pero tan felices...” (57).

El ser humano cree ser auténtico, que posee libertad y el poder para ejercerla. Cree que al tomar una decisión ésta tiene su origen en él mismo, pero lo cierto es que su ser es sensible al mundo; al vivir ya está respirando las normas que le tienden prohibiciones y al prohibirle le conceden un espacio. Así, lo que llama un deseo no es sino otra construcción más, ajena, lejana, muda, apática.

El deseo, pese a que es suyo, jamás le pertenece. Porque viene de afuera, del exterior. Llega ya apagado; resignado a vivir estático, no hacia arriba como los árboles ni alrededor como rizoma, sino hacia adentro, sepultado: escondido y temeroso de sus propias cualidades.

MAYELI: [...] Tenemos una historia comenzada... bien valdría hacernos un mutuo favor. Tú lo necesitas, lo percibo. Y yo a gritos estoy pidiéndoselo a san Antonio, a quien sea. Un poco de cariño nada más. Un poco de cariño para poder hacer a un lado la mierda de este mundo... (41).

El deseo, en la realización del juego y la curiosidad termina por experimentar la más profunda culpa. Para poder ser debe correr las cortinas, apagar las luces; debe mantenerse en secreto, ser el secreto mismo. Ocultarse en bares, callejones, tras disfraces, maquillaje y folklor musical.

Cuando Alfredo reacciona agresivamente a Mayeli al arranque de la escena II esta última hace mención del padre de él y redondea así su personaje: “¿Qué sabes de Alfredo? Mi papá así se llama... Alfredo. Y yo igual, claro, el único hombre...” (34). La carga de la

masculinidad lo somete silenciosamente. Él está obligado a negar que, bajo ese deseo, hay una intensidad afectiva prohibida por la figura del padre.

El deseo es empujado a ocultarse en una capa de risa mortal, detrás de la amenaza del golpe, la cuchillada, el disparo o la violación.

El deseo tiene tres opciones: callar y suicidarse, revelarse y ser asesinado o negarse a sí mismo y respirar, de vez en cuando, entre las sombras.

### *El reconocimiento*

El género se realiza a través de la socialización. Lo que el ser humano es se construye a partir de lo que el otro quiere de él, que le exige y él acepta realizar con la motivación de ser aprobado. Porque la sociedad tiene un individuo ideal y aquello que se muestra diferente, anormal o subversivo de inmediato se niega y se rechaza. A lo opuesto del orden “normal” se le priva de toda intención comunicativa. Al final él es esclavo de los espacios que lo rodean, así como de sus propios miedos y deseos que convergen para hacerlo vulnerable.

El modelo que se exige emular no es uno solo; depende de la ubicación geográfica, de la cultura, del momento histórico, del espacio familiar, del entorno en el que cada sujeto se desenvuelve y hacia el que se desplaza.

En este mundo y, más aún, en la sociedad mexicana, no se vive; se sobrevive. El ser humano se halla débil y a la deriva, en un sitio donde es invisible, donde para ser hay que soltar el alarido, el golpe. No se le pregunta qué desea, sólo tiene dos opciones: estar arriba o estar abajo. Y así, se debe aprender a engañar, manipular, gesticular, imponerse, “chingar”. Todo esto que al final constituye una única ley: la ley del macho, la ley del rancho, la ley del chingón dispuesta por el padre hacia el hijo para “cobijarlo”, para “protegerlo”, para mostrarle un camino donde sea él quien someta y no el sometido. Una ley que engendra odio, violencia, pero que a través de la misma otorga privilegios y “libertad”.

Cuando Kid, al comienzo de la pieza, dice “Florear la reta. Gozar el vértigo. Hacer a un lado cualquier mareo que te viene por mirar con los dos ojos hacia el frente pero con un par de ojos también asentados en la nuca”, está refiriéndose al control del poder, dibujado

“con la propia fuerza que se ha ido acumulando en el conejo, en el pote, en el bíceps” (Salcedo, 2005: 31). Un poder heredado del padre, aprendido desde niño. Ese padre que es también la mirada<sup>35</sup> clavada en la nuca, que observa, que presiona, que oprime, que no permite debilidades y que decide lo que es correcto, lo que debe hacer y ser. El padre asfixia con su sombra y termina por volver a su hijo nada más que una caricatura, un retazo de sí mismo.

El hijo, si llega a conocerse, lo hace siempre detrás de las paredes, oculto, replegado por el miedo que infunde el padre. El padre es el látigo que se extiende, se abre, y el hijo es el golpe seco, el sonido que revienta y va cediendo ya apagado.

Así, comienza a formarse un deseo de acabar al progenitor, jalar el gatillo y con ello liberarse. Pero, en la madurez, cuando ya se adueñó de su poder y se creó el propio, ¿cómo ceder esa ley? ¿Para qué abandonarla?

*PADRE:*

[...] ¡Nunca estuve de acuerdo con nada! ¡Y menos con este pinche desgarrate que es el mundo y la gentuza que lo habita! ¡Por eso decidí, o que yo estaba por arriba de la manada, o mejor y pa' pronto, bajo tierra! ¡Y ya ves: me salí con la mía! (*Ve satisfecho hacia las fotos.*) ¡Y ganada así: a punta de balazos y cicatrices! (*Muestra las de brazos y pecho.*) ¡Así que lo que tengo, es justo! ¡Y por mi animal o lo que sea, pero acabé por imponer mi propia ley! ¡Ley! ¿Me oyes? ¡No escrita, pero vale igual o más! ¡Mi Ley! ¡Esa con la que uno se hizo de un respeto, un miedo y un poder! Animal o como quieras verlo, pero uno llegó... uno, chingón, logró hacer su propio mundo (Argüelles, 1994: 242).

Es el instinto de supervivencia lo que crea la ley.

Lo que inició desde la vulnerabilidad y el desconocimiento, descubrió la resistencia al comprender que su deseo de ser reconocido tenía como objetivo una criatura insaciable; un aparato más del poder que ha vivido transformándose en silencio durante siglos. Pero de manera inevitable el niño en busca de reconocimiento termina por verse en el otro y así, comienza a sentir que lo que es, es verdadero.

Entonces, en un país que exige la imitación del más poderoso, encarnada en la figura del padre, no existe más opción que la mentira. “¿Quién es cada uno en México?”,

---

<sup>35</sup> Aun cuando don Rosendo es un personaje que sólo tiene presencia textual —como mencioné en el Capítulo 2.1.—, es decir, a través de la reiteración de Kid de la frase “para eso uno nace hombre” y de las que cierran la primera escena y la última, constituye una fuerza invisible. Es una presencia latente que califica. La mirada del padre funciona como un punto donde se concatenan las miradas de todos los hombres, que orienta y revalida su masculinidad. Esa mirada —como señala Luciano en la obra de Hugo Argüelles a su padre— es una mirada “que ordena”, que exige que se ejerza una violencia, un poder.



cuestiona César Rubio en la pieza *El gesticulador*, y prosigue: “Dondequiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores [...]. Todos son unos gesticuladores hipócritas” (Usigli, 1938: 75-76). Así, de un instante a otro, la mentira se convierte en autoengaño.

Cuando Samuel Ramos dice que el individuo, al obrar hacia una imagen de valentía y poder, “llega a creer en la realidad del fantasma que de sí mismo ha creado” (2001: 61), habría que preguntarse: ¿Y si ese fantasma no es sino su *yo* real; ese yo tímido, mudo, sin fuerzas que se encuentra atrapado en la ignorancia de sí mismo, inconsciente desde la cuna? Una estatua, una voluntad desdibujada bajo la estridencia del macho que reproduce su ley para que el aplauso no mengue.

*LUCIANO:*

[...] el padre te obliga a ser fuerte... como él. Y vas aprendiendo a mentir para que te acepte... A ponerte máscaras; de macho, de fanfarrón, de bebedor, de mujeriego. Y ves que él te celebra... y quieres más y más de su aprobación. Y un día... también lo estás queriendo en su carne... y te vas como haciendo dos: uno, para él... como él aprueba. El otro... para ti... y “ese” debe callar lo que de veras siente. Debe ser nada más... el que aprueba su padre (Argüelles, 1994: 295).

Al pronunciar Luciano estas palabras nos habla de la performatividad, del modelo masculino en México, de la inevitable persecución del reconocimiento paterno y del desdoblamiento del yo, de la escisión del ser para poder vivir en un espacio organizado sobre la violencia que no permite la visibilidad de los sentimientos al menos que estos sean crudos, sanguinarios, obscenos, sin más fin que el ejercicio del instinto.

El padre, como uno de los pilares de la institución familiar, coacciona al hijo y lo empuja hacia un *yo* que no es *él*; un *yo* que se pronuncia más *ellos*; un *yo* que no aprendió jamás a *ser*, sólo a *hacer*.

Luciano busca al Padre en un inicio porque el asesinato lo hizo cuestionar lo que es. ¿Qué lo llevó a disparar, qué poder —que venía de él— lo atravesó al punto en que sintió que matar era lo correcto, lo exigido y esperado por todos, la acción obligada por ser el hijo de “el gallo rojo”?

maté por eso: por curiosidad. (*Pausa.*) Si lo vi hacer varias veces... si cualquiera puede ser un homicida en potencia... si de pronto tienes el arma y el impulso... si eres el hijo predilecto de Luciano Miranda, “El gallo rojo”, el mafioso más importante de la costa... Si te dicen que eres el que va a heredar sus hazañas... si además, con eso sueñas... ¡Pues

disparas, carajo! ¡Todo te lleva a eso! ¡Todo!... ¡Que son como un sinfín de causas y razones! (260).

El ser humano construye el mundo para someterse mutuamente y así, la subversión resulta irrelevante. Antes de enfrentarla debe luchar contra sí mismo. Despertar. Reconocer que no es nada más que una prolongación deforme de lo que otro fue; “el eco ahogado de [su] padre... y si acaso, [una] voz rota” (314). Y en esa voz rota debe encontrar la propia. Deshacerse para buscar los fragmentos y las esquirlas de lo que anhelaba en la niñez y abandonó, complacido en el poder y el placer mórbido de un instante que se alarga, gira, lo seduce. Un instante en el que se enreda con gusto, riendo, ignorante de que esa risa termina con la muerte del alma y el fracaso del autoconocimiento. Si jamás se distiende; si jamás se desdobra, ¿existe acaso alguien que pueda decir “Yo soy”, sin que una legión de voces se pronuncie al unísono?

La interacción con el otro depende de lo que le muestra, pero eso no constituye sino una mínima parte de lo que es y, en ocasiones, no es sino una imagen artificial, una máscara que sirve, más que para ocultarle al otro la verdad de su ser, para ocultarla a sí mismo. Hasta que esa máscara se adhiere a la piel y reduce la voluntad, gobierna los ideales e impone un nuevo deseo.

La única manera de comprender lo que es, es viéndose desde afuera, verse desde el otro. Al saber quién es aquel que le mira comprenderá entonces lo que es, lo que lo constituye, lo arma, detiene y limita; le permite o le niega, le quita la vida, o le concede algo de espacio para sobrevivir, aunque sea, marginalmente.

Si bien como ya hemos visto para Judith Butler la performatividad se distingue de la *performance* porque es algo inconsciente, de lo que no podemos desligarnos y que no depende de la voluntad sino del hecho de que hemos asimilado ciertos principios sociales como propios, no puede evitarse señalar que en ambas obras los entes dramáticos se presentan, entre tanta carga sexual enredada en muerte, violentos y sanguinarios pero al mismo tiempo poéticos y sensibles, como cuerpos contruidos para la provocación. Todo en ellos físicamente delata una extravagancia, una necesidad de reafirmar lo que se muestra con las acciones. Kid, por ejemplo, vestido con “pantalones apretados”, “la camisa a medio pecho” y con la “barba como que quiere y no quiere asomarse” (Salcedo, 2005: 64), floreado la reata con la música del Son de la negra, promoviéndose como el arquetipo

mexicano de virilidad, ¿qué es sino un instrumento del poder, que atrae, engaña y envuelve; un modelo al cual los demás hombres aspiran?

El mexicano busca el poder, la fuerza, el control. Entre más cicatrices consigue en el trayecto, más admirable es. Para ser un hombre hay que arriesgarse, poner el cuerpo bajo la mirada que evalúa. Un hombre nace para exhibirse; todo en él se califica en cantidades: el número de mujeres que ha poseído o posee (recuérdese a las cinco mujeres con las cuales el Padre mantiene relaciones sexuales), el rendimiento sexual, la fuerza, la valentía o, por otro lado, el tamaño del pene.

Pero al exhibirse no se desnuda; debe, en su lugar, “vestirse más y más” (Segovia). La ropa que usa, como esas cicatrices que son un accesorio y no parte del organismo natural sino algo conseguido conscientemente con la intención de obtener una reacción que lo enaltezca, que le provea de un mayor valor, proyectan y reproducen la imagen del macho, que se afirma en la oposición al otro pero también —y aún más peligroso— a través de la ingenua negación de su individualidad.

Quieren tanto pertenecer a un grupo que traicionan su propia naturaleza. La deslealtad hacia uno mismo es entonces el origen de la corrupción del deseo, de su depravación, no entendiendo este adjetivo bajo los márgenes de la psiquiatría sino como la deformación y manipulación de algo que se nutre y descansa en la espontaneidad y la atracción, en la confluencia entre un cuerpo y otro cuerpo; una energía y otra energía, una mirada que no se percibe sino que se encuentra, horizontal y paralela, en el reflejo de otra mirada.

## Conclusiones

Analizar las obras desde los principios teóricos permitió comprender los diferentes niveles que estructuran su composición dramática. Así, en el primer capítulo se propone un nuevo modelo del clímax, caracterizado por un mayor dinamismo y la ruptura del orden natural de ascenso-descenso de tensión dramática. Destaca el estudio del espacio interior de los entes, el desdoblamiento y las relaciones de poder entre ellos.

En el segundo capítulo se analiza la estructura dramática distinguiendo tres órdenes: el paralelismo espaciotemporal, la acción en contrapunto y el final circular, los cuales al imbricarse otorgan un movimiento complejo que afecta al tiempo de la acción y proyecta una distancia pero también una proximidad entre el conflicto principal y los secundarios, de manera que nos encontramos con una variedad de oposiciones que, no obstante, refuerzan la unidad del drama.

Por último, a partir de un diálogo con los postulados de la teoría de género y la teoría *queer* se realiza un estudio de la masculinidad hegemónica del país partiendo de la exposición y el cuestionamiento de la sexualidad como un organismo del discurso del sexo surgido desde el siglo XVIII y que afecta, como un aparato que distorsiona la identidad, la manera de relacionarse entre los entes dramáticos.

Pareciera que en este último capítulo la posición que tomo respecto a la institución familiar, más que evaluar, juzga. Sin embargo, debo hacer hincapié en que, si bien considero que la familia a través del padre desencadena inseguridades, temores y construye en el hijo un remedo de sí mismo, mi postura se aleja de cualquier intención maniquea. La familia es al final un entramado de sentimientos. Cuando el padre empuja a su hijo a ejercer una acción negativa, él la considera positiva; de modo que todo viene del cariño y amor natural del progenitor a su hijo. Éste, de hecho, es uno de los ejes determinantes dentro del cosmos de la obra de Hugo Argüelles. Empero, la ignorancia, en la misma medida que la carencia de una visión autocrítica que a la vez duda y cuestiona su alrededor, como puede comprobarse, es la gran generadora y propagadora de un modelo que evoluciona aunque no por ello abandona una bastedad de creencias y mitos que se asimilan e interiorizan en el sujeto a través de la socialización, construyendo una sexualidad sobre el deseo. Sexualidad que tiene como referencia el prototipo del macho.

En el transcurso de esta investigación surgieron nuevas posibilidades de líneas de estudio inclinadas hacia una visión más sociológica, si bien no las abordo. Es decir, considero importante que las futuras investigaciones en textos dramáticos no se limiten al texto como tal sino que en su lugar sean conscientes de que dicho texto es un producto constitutivo de un tiempo histórico, un espacio geográfico y una perspectiva analítica sobre un individuo cambiante.

Una de estas líneas que es altamente característica de la cultura mexicana es la música popular. Ésta, como señalé anteriormente, es parte fundamental de la caracterización de los personajes y, en la obra de Hugo Salcedo, es el catalizador del error trágico y un espacio sonoro que se abre proyectando y engrandeciendo toda la violencia, agresividad, virilidad y elegancia con la que se desplaza el ideal masculino en nuestra sociedad. Pero también, recordemos, es un elemento presente en gran parte de su dramaturgia.

La música envuelve todo en el mexicano, con ella celebra la vida y la muerte. La música es un promotor del macho pero también la acompañante del charro, que surge a través del personaje de Kid. Por lo que resulta fundamental profundizar en este ente dramático, deteniéndonos en los símbolos y signos que porta y proyecta.

En la pieza analizada de Hugo Argüelles, por otro lado, la música también es un elemento significativo y crucial para el desarrollo del conflicto: primero como un signo de reconocimiento hacia la violencia del hijo que emula la del Padre, más tarde como un augurio de la inevitable tragedia entre ambos, y que antes del clímax final se propone como una posibilidad de engaño para encubrir el asesinato. Es así que el huapango se perfila como un eje que alimenta el drama al anticipar los hechos, pero también al evidenciar su propia capacidad para reproducir una idea y, así, un ideal.

Como puede observarse, entonces, los prototipos de la sociedad conforman un elemento importante dentro de la dramaturgia, el cual, al estudiarlo, se descubre como un modelo donde convergen lo religioso, lo espiritual, lo mágico, pero también la psicología del individuo mexicano.

Una de las cuestiones que ampliamente desarrollé a lo largo de este trabajo fue la distorsión del individuo entre lo que debe ser y lo que desea ser, esto a partir de la relación de poder que mantiene con el padre; por lo tanto, resulta relevante que, partiendo de esto, se

construya un diálogo con las teorías de la personalidad del psicólogo suizo Carl Gustav Jung, ya que su obra, a diferencia de la de Sigmund Freud o Alfred Adler, muestra una preocupación por conocer el espíritu del hombre apoyándose en las religiones, las leyendas, los mitos y el folklor y, más que analizar el alma individual, buscaba comprender el alma colectiva.

Por otro lado, como es sabido, el zoomorfismo es un elemento característico en la obra de Hugo Argüelles, sin embargo, preferí dejarlo en el tintero a pesar de que sólo se ha realizado una investigación en torno a la pieza aquí estudiada. Al mismo tiempo es visible la presencia de la animalización en la obra de Hugo Salcedo, la cual sólo analicé de manera superficial. Si bien son elementos de gran valor puesto que no funcionan como mero accesorio sino como caracterizadores de los entes dramáticos, no me detuve en ellos de manera puntual ya que no era uno de los objetivos de esta investigación y, por otro lado, sería aún más interesante adentrarse en otras obras de la dramaturgia de Hugo Salcedo con la finalidad de identificar la profundidad de este elemento y su relación con otros.

Al comienzo de este proyecto pretendía dar mayor visibilidad a hechos sociales de México en referencia a los movimientos para la liberación homosexual e indagar en aspectos legales que constituyen el sostén de la homofobia en diferentes estados, entre ellos Chiapas, Baja California Sur y Veracruz, quienes se ubican como aquellos con mayor porcentaje de rechazo hacia la diversidad sexual, de acuerdo a la Encuesta Nacional sobre Discriminación (ENADIS) realizada a nivel nacional en el periodo de agosto a octubre del pasado 2017, esto en paralelo con las propias leyes de la ciudad de La Paz y su postura frente a la comunidad *gay*.

Al concluir esta investigación una pregunta se reproducía por encima de las otras: ¿Por qué el ser humano necesita especificarse? Y, más concretamente, ¿por qué necesita especificar su deseo? ¿No es consciente de que al especificarlo está entregándose, no en comunión sino en oposición al otro?

Las tecnologías de producción del género al presionar desde todas partes y articularse y (re)producirse desde todos, causan la impresión de que el ser humano no puede, con la simple intención y voluntad, separarse de ese yo que vive por él y le vuelve un fantasma; ese yo que habla, actúa y se desplaza acorde a las exigencias de los múltiples espacios en los que se desenvuelve para que quien se esconde sobreviva. No obstante, en el

momento en que comienza a dudar de lo que es, de lo que quiere, de lo que busca y se va separando de la madre, del padre: del hogar, entonces inicia un proceso de acercamiento a sí mismo y comienza a ser consciente en la medida en que se desdobra, cuestiona y critica sus propios deseos. Porque si bien, insisto, el deseo, como una palabra que sólo debería cambiar de ser sustantivo a verbo según le acompañe un artículo o le complemente un pronombre, no necesita adjetivos.

El ser humano destaca sobre los otros seres vivos por su capacidad de transformación racional pero, ¿por qué desgastarse ornamentando su voluntad y su alma? ¿Para qué ocupar el mundo en deteriorarse con tal hipocresía, utilizando la lengua (*langue*)<sup>36</sup> como una herramienta de oposiciones? ¿No se percata de que ese grito, ese golpe, de que esa mentira se refracta, rebota y lo va matando?

La idea de que el hombre, el “portador del falo” como lo llama Guy Hocquenghem, está envuelto sobre una carga innata de sexualidad, hace crecer en ellos la necesidad de poseer para realizarse como varones. La idea entonces es autodestructiva; lo encamina a la soledad. Todo ese erotismo y pasión se vuelven pornografía. Se vuelven un clímax que termina no en la cúspide sino en el declive, en una única sensación de vacío.

Esta investigación se gestó a través de varios trabajos realizados durante mi último año de licenciatura. En ella se encuentra un deseo por comprender, desde una visión objetiva, apoyada, como es visible, en teorías sólidas, pero también desde la subjetividad, cómo funciona el organismo familiar, qué movimiento se extiende desde su interior para que toda su capacidad de hacer florecer al niño termine por hacerlo buscar la muerte. Perseguirla ya sea en la violencia o en la aceptación de la abyección que se le impone. Debo admitir que ese deseo no ha cedido, sino que en su lugar esta investigación representa un prólogo a posteriores trabajos, de manera que es, de alguna forma, mi propia introducción a los estudios dramáticos y de género.

---

<sup>36</sup> Saussure distingue entre *langue* y *parole*. La primera es ajena al individuo, construida antes que él mismo de manera que no puede moldearla y es, en palabras de Patrizia Viou, “un sistema de clasificación no consciente que escapa a la voluntad subjetiva” (en Colaizzi, 1990: 128); en tanto la segunda es maleable, cambiante y pertenece a un sujeto en concreto. Sin embargo, considero que la *langue* se erige sobre elementos que, no por no ser cambiantes, significa que no han sido moldeados por un determinado pensamiento o intención, de allí que podamos identificar la violencia simbólica, por ejemplo, y una variedad de palabras o composiciones de palabras que funcionan principalmente a través de un modelo binario, si bien su significado es más amplio, y así, la lengua, al ser pronunciada de un sujeto a otro, se convierte en un aparato más de escisión, pero el más poderoso y el más dañino.

Es así que mi interés por la dramaturgia nacional y los postulados de Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado, Guy Hocquenghem y Pierre Bourdieu tienen la intención de provocar al lector. No busco la aceptación muda sino la reacción, sea esta positiva o negativa; la confrontación del lector sobre mis palabras y del lector sobre sus propias creencias. Así, si en algún momento desperté una sonrisa, provoqué un malestar, generé una duda o empujé a la réplica, que sirva todo ello para la creación de nuevas propuestas sobre el teatro mexicano desde perspectivas actuales a través de una mirada analítica que se sirva de diferentes postulados, los cuales a su vez evalúe y cuestione para, a través de la reflexión, dar origen a posturas autónomas.



## Referencias

- Almaguer, Tomás (1995). Hombres chicanos: una cartografía de la identidad y del comportamiento homosexual. *Debate feminista*. Año 6, abril (vol. 11): pp. 44-74.
- Arens, W. (1981). *El mito del canibalismo, antropología y antropofagia*, México: Siglo veintiuno editores.
- Aresti, Nerea (2010). *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- Argüelles, Hugo (1994). Los gallos salvajes en *Obras Hugo Argüelles*, México: Grupo Editorial Gaceta. S.A. (tomo 1).
- \_\_\_\_\_ (1994). La tarántula *art nouveau* de la calle de El Oro en *Obras Hugo Argüelles*, México: Grupo Editorial Gaceta. S.A. (tomo 3).
- \_\_\_\_\_ (1994). Retablo del gran reloj en *Obras Hugo Argüelles*, México: Grupo Editorial Gaceta. S. A. (tomo 3).
- Aspiarn, Jokin (2017). *Masculinidades y feminismo*, Barcelona: Virus Editorial.
- Balderston, Daniel (2014). Cifro en sangre, poema y poesía: el secreto abierto y la tradición homoerótica latinoamericana. *Cuadernos de Literatura*, enero-junio, núm. 35 (vol. XVIII): pp. 198-210.
- Barthes, Roland (2011) *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2ª edición.
- Bergara, Ander, Josetxu Riviere y Ritxar Bacete (2008). *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*. Vitoria-Gasteiz: EMAKUNDE-Instituto Vasco de la Mujer.
- Blazquez Graf, Norma y Martha Patricia Castañeda Salgado (coordinadoras), (2016). *Lecturas críticas en investigación feminista*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bonino Méndez, Luis (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministes*, núm. 6, pp. 7-36.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.

Brito, Alejandro (1993). Chiapas: exterminio de homosexuales, ausencia de derechos humanos. *Debate feminista*, marzo, año 4 (vol.7): pp. 295-299.

Butler, Judith (2012). *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós, 4ª reimpresión.

Carroggio, S. A. de Ediciones, (s.f.). *Magna, Enciclopedia universal*, Barcelona: Carroggio, S. A. de Ediciones, (tomo 16).

Castañeda, Carmen (1998). Historia de la sexualidad. Investigaciones del periodo colonial, en Szasz, Ivonne y Susana Lerner (compiladoras). *Sexualidad en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México: El Colegio de México.

Castiglioni, Arturo (1987). *Encantamiento y magia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión.

Castro Ricalde, Maricruz (2012). El género, la literatura y los estudios culturales en México. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, núm. 35 (vol. XVII): pp. 9-29.

Cazés Menache, Daniel (2001). El tiempo en masculino. *VII Congreso español de sociología del tiempo*.

Ceballos, Edgar (selección y notas), (1994). *Hugo Argüelles. Estilo y dramaturgia*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Grupo Editorial Gaceta S.A.

\_\_\_\_\_ (1998). *Principios de construcción dramática*, México: Escenología, 2ª edición.

Colaizzi, Giulia (1990). *Feminismo y teoría del discurso*, España: Cátedra.

Fernández Fernández, Daniel (2012). La patologización del deseo: apuntes críticos en torno a la coerción de la identidad y del placer. *Psicología política*, mayo-agosto, núm. 24 (vol. 12): pp. 195-210.

Fonseca Carlos y María Luisa Quintero Soto (coordinadores), (2008). *Temas emergentes en los estudios de género*, México: H. Cámara de diputados, LX Legislatura, Miguel Ángel Porrúa, librero-editor.

Foster, David William (2017). La ley del rancho de Hugo Salcedo (Jalisco, México, 1964): raíces autóctonas de lo queer en el teatro provinciano, *Territorio teatral* (revista digital), núm. 15, septiembre, recuperado de: <http://territorioteatral.org.ar/numero/15/articulos/la-ley-del-rancho-de-hugo-salcedo-jalisco-mexico-1964-raices-autoctonas-de-lo-queer-en-el-teatro-provinciano-david-william-foster>, (PDF).

Foucault, Michel (1987). *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores, vigesimoquinta edición (PDF).

García Barrientos, José-Luis (2012). *Cómo se comenta una obra*, México: Paso de Gato.

García, Leonardo Fabián (2015). *Nuevas masculinidades: discurso y prácticas de resistencia al patriarcado* (tesis), Ecuador: FLACSO Ecuador.

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

Gómez Barrios, Armín (2008). *Zoomorfismo en tres textos dramáticos de Hugo Argüelles* (tesis doctoral), México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Grinnell, Lucinda (2016). Los derechos humanos y el internacionalismo en el movimiento lésbico-gay mexicano, 1979-1991. *Debate feminista* (vol. 52): pp. 72-89.

Hammarén, Nils y Thomas Johansson (2014). Homosociality: In Between Power and Intimacy. *SAGE Open*, enero-marzo, pp. 1-11.

Hardy, Ellen y Ana Luisa Jiménez (2001). Políticas y estrategias en salud pública. *Revista Cubana Salud Pública*, julio-diciembre, núm. 2 (vol. 27): pp. 77-88.

Hocquenghem, Guy (2009). *El deseo homosexual*, España: Editorial Melusina, S.L.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*, Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Lamas, Marta (compiladora), (2013). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG-Miguel Ángel Porrúa, 4ª edición.

Lauretis, Teresa de (1989). La tecnología del género. *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, pp. 1-30.

Liguori, Ana Luisa (2005). Las investigaciones sobre bisexualidad en México. *Debate feminista*, enero (vol. 11): pp. 132-156.

López-Brea Espiau, Paz (1994). Técnicas constructivas del tiempo en la narrativa española actual (1975-1990). *Rilce* (10): pp. 93-109 (PDF).

Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril (1999). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra.

Méndez, Jorge y Hugo Salcedo (2011). La ley del rancho, *El libro vaquero*, año XXVI, núm. 1470.

Millot, Catherine (1997). Reflexiones sobre el transexualismo, *Debate feminista*. Año 8, octubre (vol. 16): pp. 329-337.

Moi, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra.

Monsiváis, Carlos (1997). Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen (A propósito de lo “Queer” y lo “Rarito”). *Debate feminista*. Año 8, octubre (vol. 16): pp. 11-33.

\_\_\_\_\_ (1998). Los espacios marginales. *Debate feminista*. Año 9, abril (vol. 17): pp. 20-38.

Núñez Noriega, Guillermo (1999). *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*, México: PUEG.

\_\_\_\_\_ (2016). Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian? *Culturales*, enero-junio, núm. 1 (vol. IV): pp. 9-31.

Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.

Paz, Octavio (2002). *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra, 8ª edición.

Pérez-Rioja, José Antonio (1984). *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid: Editorial Tecnos, 2ª reimpresión.

Preciado, Beatriz, (2010). Políticas transfeministas y queer: Tecnologías de disidencia de género. Conferencia magistral en la Universidad del Claustro de Sor Juana. <https://www.youtube.com/watch?v=P7ZufifUMzQ> (consultado el 12 de septiembre de 2018).

Ramos, Samuel (2001). *El perfil del hombre y la cultura en México*, Madrid: Editorial Planeta, trigésima séptima reimpresión.

Rivera, Virgilio (2001). *La composición dramática*, México: Escenología, 4ª edición.

Rubin, Gayle (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad, en Carole S. Vance (compiladora). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Ed. Revolución, pp. 113-190.

Sáez, Javier (2004). *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid: Editorial Síntesis.

Salcedo, Hugo (2002). *El viaje de los cantores*, México: Ediciones El Milagro-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

\_\_\_\_\_ (2005). *La ley del rancho*, México: Ediciones El Milagro-CECUT.

Sanfélix Albelda, Joan (2011). Las nuevas masculinidades. Los hombres frente al cambio en las mujeres. *Prisma Social*, diciembre, núm. 7, pp. 220-247.

Santos, José Luis de (1999). *La escritura dramática*, España: Editorial Castalia, 2ª edición.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2003). *Indagación sobre el oficio de la palabra*. México: Universidad de Guadalajara.

Schongut Grollmus, Nicolas (2012). La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, noviembre, núm. 2 (vol. 2): pp. 27-65.

Scott, Joan W. (1992). Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista. *Debate feminista*, marzo, año 3 (vol. 5): pp. 87-107.

Seidler, Victor (1995). Los hombres heterosexuales y su vida emocional. *Debate feminista*. Año 6, abril (vol. 11): pp. 75-107.

Talavera Trejo, Manuel (1999). El teatro del norte ante la modernización, *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 21, pp. 27-33.

Toro, Fernando de (2014). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, México: Paso de Gato.

Torres, Ma. Antonieta (1992). El malentendido de la homosexualidad. *Debate feminista*, marzo, año 3 (vol. 5): pp. 333-345.

Tovar, Juan (2006). *Doble vista*, México: Ediciones El Milagro.

Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.

Usigli, Rodolfo (1938). El gesticulador. En *Antología de autores contemporáneos 2/Teatro*, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, (PDF).

\_\_\_\_\_ (1940). *Itinerario del autor dramático*, México: Fondo de Cultura Económica (PDF).

\_\_\_\_\_ (1996). *Teatro completo de Rodolfo Usigli IV. Escritos sobre la historia en México* (compilación, prólogo y notas de Luis de Tavira), México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2001). *Teatro completo de Rodolfo Usigli III. Un navío cargado de... — El testamento y el viudo — El encuentro — Carta de amor — El gran circo del mundo — Los viejos — El caso flores — ¡Buenos días, señor presidente! — Prólogos, epílogos y otros textos*, México: Fondo de Cultura Económica. 1ª reimpresión.

\_\_\_\_\_ (2005). *Teatro completo de Rodolfo Usigli V. Escritos sobre la historia del teatro en México* (compiladores Luis de Tavira y Alejandro Usigli), México: Fondo de Cultura Económica.

Varela, Nuria (2013). *Feminismo para principiantes*, Barcelona: Editorial B de Bolsillo, 1ª edición.

Vázquez, Daniel (2002). El teatro mexicano del siglo XX: búsqueda de la esencia de una nación. Academia.edu. Recuperado de [https://www.academia.edu/1904280/El\\_teatro\\_mexicano\\_del\\_siglo\\_XX\\_b%C3%BAsqueda\\_de\\_la\\_esencia\\_de\\_una\\_naci%C3%B3n](https://www.academia.edu/1904280/El_teatro_mexicano_del_siglo_XX_b%C3%BAsqueda_de_la_esencia_de_una_naci%C3%B3n) (consultado el 15 de mayo de 2018).

Villagómez, Gina, Elia María Escoffié Aguilar *et al.* (coordinadoras), (2010). *Varones y masculinidades en transformación*, México: Universidad Autónoma de Yucatán.

Villegas, Juan (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Canadá: GIROL Books, Inc., 2ª edición, Colección Telón, Teoría 4.

Vivero M., Cándida Elizabeth (2008). El género como normativa de aproximación teórica del texto literario. *Revista Digital Universitaria*, 10 de julio, núm. 7 (vol. 9), pp. 1-9.

Weeks, Jeffrey (1998). La construcción cultural de las sexualidades. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de cuerpo y sexualidad?, en Ivonne Szasz y Susana Lerner (compiladoras). *Sexualidad en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México: El Colegio de México.

\_\_\_\_\_ (1998). La construcción de las identidades genéricas y sexuales. La naturaleza problemática de las identidades, en Ivonne Szasz y Susana Lerner (compiladoras). *Sexualidad en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México: El Colegio de México.

Weininger, Otto (2004). *Sexo y carácter*, Madrid: Editorial Losada.