

***Man Up* o la deconstrucción escénica de la masculinidad hegemónica**

Man Up or The Scenic Deconstruction of Hegemonic Masculinity

Marta Olivas Fuentes

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: 0000-0003-1289-5203

Date of reception:
17/11/2022.

Date of acceptance:
13/01/2023.

Citation: Olivas Fuentes, Marta. “*Man Up* o la deconstrucción escénica de la masculinidad hegemónica”. *Revista Letral*, n.º 30, 2023, pp. 35-50. ISSN 1989-3302.

DOI:
10.30827/rl.vi30.26681

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

Licence: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

RESUMEN

En 2019, la compañía Teatro En Vilo, dirigida por Andrea Jiménez y Noemí Rodríguez, presentó en el escenario del Centro Dramático Nacional el espectáculo *Man Up*. A través del juego entre siete personajes diferentes, la pieza plantea una profunda reflexión sobre el significado mismo de “lo masculino” y el rol que lleva aparejado. Este trabajo emplea una metodología eminentemente cualitativa aplicada al análisis de dicho montaje. Así, se reflexiona sobre el modo en que distintas estrategias teatrales como la autoficción, el posdrama o la estética carnavalesca están puestas al servicio de un enjuiciamiento de las consecuencias de la masculinidad tradicional en distintos ámbitos: el identitario, el familiar, el afectivo..., y la necesidad de repensar de cara al futuro nuevos discursos alejados del relato hegemónico sobre el género.

Palabras clave: masculinidad hegemónica; teatro autoficcional; *Man Up*; teatro posdramático.

ABSTRACT

Back in 2019, the company Teatro En Vilo, directed by Andrea Jiménez and Noemí Rodríguez, presented on the stage of the Centro Dramático Nacional the show *Man Up*. Through seven different characters, the piece engages in an in-depth reflection about the very meaning of “the masculine” and the role it carries with it. This work uses an eminently qualitative methodology applied to the analysis of said staging. Therefore, it reflects upon the way different theatrical strategies such as autofiction, postdrama, or the carnival-like aesthetic are used to pass judgment on the consequences of traditional masculinity in an array of fields: identity, family, affections... and the need to rethink, for the future’s sake, new discourses that move away from the hegemonic tales of gender.

Keywords: hegemonic masculinity; autofictional theatre; *Man Up*; postdramatic theatre.

La era de las preguntas

Las movilizaciones del 8 de marzo de 2018 en nuestro país fueron consideradas como la revelación de una cuarta ola feminista que había empezado a gestarse años antes y que, a nivel internacional y de cara a la opinión pública, eclosionaría con el movimiento #MeToo.

Las artes escénicas y el teatro no han permanecido ajenos a este decidido regreso del feminismo al debate público, hasta el punto de que, en los últimos años, muchos espectáculos han puesto de manifiesto el interés de autores y, sobre todo, autoras, en sus presupuestos y conquistas pendientes en Occidente. La maternidad, la sexualidad, la igualdad en el ámbito doméstico, las relaciones afectivas o la representatividad de las mujeres en el *mainstream* –donde persisten los mismos roles de género y cánones de belleza– han sido solo algunos de los temas que han sido llevados a las tablas en múltiples montajes. Valgan como muestra *Feminismo para torpes*, de Nerea Pérez de las Heras (2018); *Vulva*, de Irene Herrero Miguel (2021); *Lengua madre*, de Lola Arias (2022) o *Gordas*, de Carlos Mesa (2021). Asimismo, se ha producido la reivindicación de figuras históricas femeninas o de la lectura feminista de la historia de nuestro país. En este sentido, destacan autoras como Noelia Adánez y su trilogía *Mujeres que se atreven –Emilia (2016), Gloria (2018) y Carmiña (2019)–* o de Ruth Sánchez González y Jessica Belda con *La Sección. Mujeres en el fascismo español (2017)* o *Españolas, Franco ha muerto (2019)*. De la misma manera han cosechado un éxito notable espectáculos de decidido aliento testimonial como *Prostitución*, de Andrés Lima y Albert Boronat¹ (2020) o el veterano *No solo duelen los golpes*, de Pamela Palenciano (2015).

En todas estas propuestas y tantas otras, la problemática femenina y su relación con el patriarcado ha ocupado un lugar central, cuando no se ha convertido en el auténtico buscapié del montaje. Sin embargo, la reflexión sobre el rol del hombre en el contexto feminista o los efectos del patriarcado sobre él han sido menos transitados escénicamente. De entre la plétora de puestas en escena con discurso feminista que se han paseado por el teatro español, destaca la que es objeto de nuestro estudio, *Man Up*, de la compañía Teatro En Vilo. Estrenada el 11 de diciembre de 2019, recibió mucha atención mediática no solo por haberse levantado alrededor de la cuestión de la masculinidad, sino también por haberlo hecho desde la sala Francisco Nieva del

¹ Los autores puntualizaban que el texto partía de los testimonios de Ana María, Isabela, Lucía, Alexa, Alicia, Lukas, la Sra. Rius y los textos de Virginie Despentes (*Durmiendo con el enemigo* e *Imposible violar a una mujer tan viciosa*), Amelia Tiganus (*La rebelión de las putas*), Verónica Serrada (*Violada*) y Juan Cavestany (*Natural*).

Centro Dramático Nacional². El montaje está consagrado, como se señala desde el primer momento, a la indagación sobre el impacto que los roles de género producen en la conducta masculina. Además, la contemporaneidad del mensaje que plantea no se oculta al espectador al destacar uno de los personajes que “El posmachismo y sus amigos (Trump, Bolsonaro, Abascal) están reclutando a un montón de hombres nostálgicos del tiempo en el que no tenían que hacerse ninguna pregunta” (Jiménez / Rodríguez 19). Andrea Jiménez y Noemí Rodríguez toman, por tanto, el relevo del debate público en esta “era de las preguntas” y de la discusión sobre el género que se está produciendo e intentan trasladar algunos de esos interrogantes a su público con el fin de repensar la naturaleza de lo masculino.

Un “carnaval” pop de masculinidad(es) hegemónica(s): representar la representación

La propuesta de Jiménez y Rodríguez parte de una descripción de la masculinidad hegemónica que Connell definió como “the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of legitimacy of patriarchy which guarantees (or is taken to guarantee) the domination of man and the subordination of women” (Jiménez / Rodríguez 77). El inicio del montaje parte de un prólogo en el que Andrea –Andrea Jiménez–, una suerte de Barbarella, “icono a la vez obsoleto y futurista del Feminismo con mayúsculas” (11), lanza la pregunta raíz de la reflexión: “¿Qué es un hombre? ¿Cómo se aprende a serlo?” (11).

Este prólogo presenta al público varios modelos masculinos que encarnan distintos rasgos de esa masculinidad tradicional: el hombre protector –John Wayne–; el proveedor –Cazador-Recolector–; el hombre aventurero –Astronauta–; el seductor –Humphrey Bogart–; el agresivo –John McEnroe– o el invulnerable –Batman–. A través de este desfile caricaturesco, a la manera del teatro entremesil o la farsa carnavalesca del *festum stultorum*, el espectador se enfrenta a la representatividad de lo masculino en la cultura popular de los siglos XX y XXI y puede atisbarla desde un punto de vista totalmente “desacralizado” a través de la comedia. Se produce así un juego casi *fractaliano* en el que actores representan a personajes que, a su vez, han representado y perpetuado –o

² Podrían mencionarse otros ejemplos más minoritarios, como el espectáculo de danza *La maldición de los hombres Marlboro*, de Isabel Velázquez –donde participaba Baldo Ruiz, actor también de *Man Up*– o la pieza *No entenc els homes*, de Verónica Pallini, de naturaleza documental sobre las experiencias de distintos hombres cisgénero y sus perspectivas con respecto al auge del Feminismo estrenada en mayo de 2022 en L’Autèntica Teatre (Barcelona).

“eternizado” si tomamos la terminología de Bourdieu³–, un modelo de comportamiento arbitrario; tanto es así que Noemí Rodríguez, una de las directoras, interpreta durante la primera parte a Josemi Rodríguez quien, a su vez, interpreta a un Oso, paradigma de la fuerza bruta en el modelo de la masculinidad tradicional. Como Butler señalaba en *Gender Trouble*, “gender proves to be performance— that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to pre-exist the deed” (25) y, más en concreto, “performativity as that aspect of discourse that has the capacity to produce what it names” (Gender 33). Esa performatividad intrínseca al género queda, por tanto, al descubierto a través de la interpretación paródica y el contraste cómico generado en las interacciones entre los personajes masculinos y Andrea-Barbarella –desdoblada en el personaje *objeto* femenino para todos los *machos alfa* que desfilan por el prólogo, pero también alzada como *raisonneur* de cara al público–.

ANDREA.– [...] Uno: Ser hombre es ante todo no ser una mujer. Ni nada que se le parezca (*JOHN WAYNE se acerca a Andrea a caballo.*)

Dos: la misión de un hombre de verdad es... proteger a los que son más... (*John Wayne la coge en brazos.*). A los que son más débiles que él: en especial a las mujeres y a los niños. (*JOHN WAYNE la deja en el suelo, de forma poco cuidadosa.*) Es muy importante tenerlo todo bajo control.

(*Aparece el CAZADOR-RECOLECTOR con una presa de caza a hombros.*)

Ah, se me olvidaba... Tres. Un hombre tiene que saber proveer. Proteger y proveer, así entiende el amor la masculinidad hegemónica. (*El CAZADOR muerde la presa de caza y le ofrece un trozo a ANDREA. Ella lo desprecia asqueada.*) (15)

Si bien la masculinidad hegemónica “is not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable” (Connell 76), la definición que se presenta en escena a través del decálogo de Andrea coincide con su versión occidental, basada en la condición de protector y proveedor, en la fuerza física o el gusto por la aventura. Según Bourdieu: “Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo, realizar todos

³ Según el sociólogo francés: “Recordar que lo que, en la historia, aparece como eterno, solo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela, así como, en otro orden, el deporte y el periodismo” (8).

los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares, que [...] marcan unas rupturas en el curso normal de la vida” (45).

La comedia y, sobre todo, la parodia de estos personajes y estas conductas-tipo evidencian lo absurdo de unas coordenadas identitarias que aún determinan la existencia de muchos hombres y que resultan hoy trasnochadas y ridículas. Precisamente a través de ese componente de ridiculización actúa la parodia que, de acuerdo con Raúl Ernesto García, evidencia, pues, que el texto-serio, extendido, consistente, abarcador, presenta inevitablemente cierto agotamiento y es susceptible de ser deconstruido, trastornado o reinventado. Se produce así una estrategia totalmente carnavalesca, no exclusivamente por cuanto tiene de teatral, sino también y, en el más puro sentido bajtiniano, como reveladora de una verdad alternativa y como cuestionamiento de un orden imperante (235-36).

La definición de esa masculinidad hegemónica a través del decálogo de Andrea plantea una visión necesariamente distanciada y crítica desde una óptica general. No se trata de “individuos reales”, se trata de tipos y, *por ende*, el discurso y análisis “sociológico” prima sobre lo emocional, un tono que evolucionará a medida que avanza el montaje a través de todos sus elementos.

Metateatralidad y autoficción como camino hacia la autenticidad

Jiménez y Rodríguez apuestan por un marcado componente metateatral a la hora de abordar el montaje y lo exponen sin ambages desde el inicio:

ANDREA.— Muy buenas noches, ahora sí, Sala Nieva. Permitidme que me presente, me llamo Andrea Jiménez y soy una de las dos directoras de esta obra. (*Andrea se quita la peluca de Barbarella.*) [...] Como estamos ante un asunto de gran envergadura sociopolítica, para abordarlo hemos decidido hacer *zoom* y centrarnos en la experiencia de seis individuos. [...] Seis hombres, seis actores [...] Ellos son: Juan Paños, Pablo Gallego Boutou, Fernando Delgado Hierro, Alberto Jo Lee, Baldo Ruiz y Josemi Rodríguez (21-24).

La utilización de los nombres reales de los actores y el de la propia Andrea, así como el trabajo con experiencias vividas por los intérpretes, abre las puertas al territorio de la autoficción teatral⁴. Por tanto, se combina la naturaleza ficcional del ejercicio

⁴ El montaje, por su naturaleza colectiva, no podría considerarse *stricto sensu* “teatro autobiográfico”, puesto que, como señalaba el profesor García Barrientos, este habría de producirse en un espectáculo unipersonal, que partiera de una escrupulosa coincidencia entre autoría, dirección, interpretación que, en este caso, no existe –si bien en los créditos de la publicación del texto y en el

escénico con un fuerte componente de factualidad. Este aparece enfatizado desde la propia reflexión metateatral que domina toda la puesta en escena y que juega abiertamente con la transparencia hacia el público en lo que tiene que ver no solo con el punto de partida del montaje sino con su propia construcción:

ANDREA.—[...] Como el tema es controvertido hemos decidido hacer uso de la inteligencia colectiva y hemos hecho una encuesta: le hemos preguntado a más de 200 personas de distinta edad, género y procedencia qué les gustaría ver hacer a un hombre o un grupo de hombres en este escenario. E incluso esta idea ha resultado controvertida (26).

A través de audios de WhatsApp que se escuchan como voz *en off*, los encuestados plantean distintas acciones a modo de *performance* que los actores en escena deben representar. Los encuestados actúan a modo de *ágora*, de una sociedad que reflexiona sobre la propia naturaleza de la masculinidad; que se plantea la utilidad del Arte para desmontar conductas sociales de manera efectiva y que, al ser preguntados por el montaje, se cuestionan su necesidad y validez. En otros momentos, los protagonistas de estos audios fantasean con acciones que sirvan como venganza o reparación hacia las mujeres como veremos más adelante. Sin embargo, la petición que hacía las veces de “mandamiento general” tenía que ver con una decidida apuesta por “lo verdadero”:

AUDIOS EN OFF.— [...] Sincero, lo más sincero posible, desnudarse emocionalmente. / Cualquier cosa que tenga verdad. / Diciéndose la verdad. / Que tenga verdad. / Abriéndose en canal. / Que tenga verdad. / Haciendo lo que hacen en el escenario los actores de Jan Fabre (27)

Así pues, la veracidad, entendida como autoficción teatral, pasa a convertirse en una parte fundacional del espectáculo; no en vano, es uno de los recursos más recurrentes del posdrama, produciéndose lo que Abuín (158) daba en calificar como “autoficción posdramática”. Esta sirve como catalizador para desmontar las conductas patriarcales de los actores ya no como intérpretes, sino como personas, pues dejan de encarnar a personajes para encarnarse a sí mismos. La propuesta se desplaza entonces desde la reflexión sobre *la masculinidad* hacia *las masculinidades* y el impacto que las expectativas sociales con respecto a lo que implica “ser un hombre” han ejercido en sus

programa, se puntualizaba que la dramaturgia correspondía a Noemí Rodríguez y Andrea Jiménez “a partir de las improvisaciones realizadas con los actores”-. Hablamos, pues, de autoficción al asumir la entrada de lo real en el teatro, lo cual, según García Barrientos plantea “una salida (aunque sea por la tangente) a la aporía del drama autobiográfico” (129).

vidas. También gracias a la indagación autoficcional, el espectador realiza un viaje de la comedia distanciada a la identificación y la empatía en unas experiencias que dialogan con otras muchas y, quizá, con las suyas propias. Según el dramaturgo Sergio Blanco, uno de los referentes en la praxis y la teoría de la autoficción teatral:

Si bien la empresa autoficcional surge de un yo, de una vivencia en primera persona, de una experiencia personal —dolor profundo o felicidad suprema—, siempre va a partir de ese yo para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia un otro. De esta forma, la autoficción propondrá siempre ese juego ambiguo, difuso y equívoco entre el uno y el otro, entre el yo y la alteridad. En esta búsqueda del amor del otro, es claro que el objeto de la producción autoficcional es no enclaustrarse o recluirse en sí mismo, sino, por el contrario, ir hacia otro: intentar alcanzar en un movimiento de apertura ese otro que no soy yo (24).

Todas estas esas experiencias se comparten en escena a través del monólogo, otro de los recursos de la dramaturgia posdramática más recurrentes por cuanto tiene de, como decía Lehmann, componente actualizador de aquello que se narra. De acuerdo con el teórico alemán:

the monologue of figures on stage reinforces the certainty of our perception of the dramatic events as a reality in the now, authenticated through the implication of the audience [...] The actor's speaking is now accentuated above all as a 'speaking to' the audience; his/her speech is marked as the speech of a real speaking person, its expressiveness more as the 'emotive' dimension of the performer's language than as the emotional expression of the fictive character represented (127).

La emoción es, a lo largo de la puesta en escena, una de las bazas con las que cuenta el espectáculo para seducir acerca de la necesidad de un cambio. Sobre las tablas se levantan hombres —ya no actores— que se enfrentan a distintas limitaciones, que tienen que ver con su propia educación dentro de los roles de género y con el dolor que emana de las experiencias que comparten. Desde estas masculinidades el espectador podrá constatar las distintas maneras de ser y estar *en masculino*.

Cartas bailadas al padre y a la madre: el impacto de los roles masculinos y femeninos en el ámbito familiar

La visión de la masculinidad tradicional dentro del contexto familiar, más allá del social, también se vislumbra en la obra a través de las experiencias de los actores. En el monólogo de Baldo, en el que el actor-personaje realiza una coreografía

mientras habla con su padre, el público se acerca a la experiencia real de un modelo de una tristemente célebre expresión de la masculinidad más castradora: la del padre abusivo. El cuerpo y la palabra re-crean esa realidad y los reproches al progenitor ya fallecido y, por tanto, ausente:

BALDO.— Estoy pensando en todas las cosas que me hubiera gustado decirte [...] Y decirte que me ahogaba cuando un día me cortaste el pelo. Mi pelo largo. Y decirte que me dolió mucho cuando me diste con el telefonillo en la cabeza. Y cuando vi a mi hermana estampada contra el cristal de la puerta [...] Me hubiese gustado decirte qué de mierda eres. Qué hecho de mierda estás. [...] Y que me da miedo parecerme a ti. [...] Y decirte que no te echo de menos, pero cuando te sueño, sí; cuando te sueño, sí (Jiménez / Rodríguez 76-78).

Como figura patriarcal por excelencia, el padre se dibuja aquí a partir de su construcción tradicional basada en la autoridad y la dominación hacia el resto de miembros del núcleo familiar. De acuerdo con Ramírez (378), la violencia se utiliza para imponer el poder masculino y puede constituirse en una forma legítima de ser hombre, por lo que Baldo describe una figura semejante a la del maltratador: imagen social intachable en el espacio público e imagen privada construida sobre la violencia en el doméstico como garante de su dominación.

La tensión cercanía-distancia entre esos dos hombres: padre e hijo, dialoga con las transformaciones generacionales que la masculinidad tradicional ha sufrido pues, si bien muchos de sus preceptos siguen intactos, otros son ya públicamente señalados por el discurso feminista desde hace años –“Qué hecho de mierda estás” (78)–. La construcción y el análisis de ese nuevo hombre encarnado por Baldo contra la gran mayoría de los rasgos del viejo modelo masculino, representado por el padre, tiene también mucho que ver con el mensaje final de la obra, como se analizará más tarde.

En el caso de Alberto Jo Lee, ocurre algo semejante: el padre representa la salvaguarda de la masculinidad hegemónica mediante unos rígidos ejes de comportamiento que deben cumplirse, como la práctica del deporte –entendido exclusivamente como demostración de cualidades físicas como la fuerza o la agilidad y el desarrollo del espíritu competitivo– en tanto refrendo de la masculinidad –“La danza es de maricas, tú taekwondo” (73)–. Sin embargo, la admiración que busca el personaje tiene que ver con la aprobación femenina, con la conexión con una madre que fomentó su lado espiritual, algo atrofiado por la separación de ambos:

(Canta un rezo en coreano. Lo corta. Respira fuerte. Intenta retomar, pero le cuesta. Crece el “fuego violento”. Intenta

retomar y explota. Se arranca la camiseta. Lleno de ira realiza una coreografía de taekwondo. [...] Baldo ayuda a Jo Lee a transformar su rabia en baile. [...] Al terminar, Jo Lee abraza a Baldo en agradecimiento sincero) (82).

Como antes Baldo, el baile se configura como un método de expresión catártico, liberador, asociado –por oposición al taekwondo– con lo femenino, con los deseos íntimos de un niño reprimidos por lo que se esperaba de él. Son, además, dos hombres quienes, apoyándose mutuamente, bailan para sanar y para “exorcizar” esos rasgos de la masculinidad tradicional impuesta por sus padres.

El triunfo de la hegemonía en la disidencia: la plumofobia

A pesar de que la homosexualidad se ha entendido como un modelo de masculinidad estigmatizado –siguiendo la terminología de Connell–, es decir, situado al margen de la masculinidad hegemónica, la experiencia de Pablo muestra que esta domina incluso las experiencias de aquellos que están más alejados del canon. Estos sufren la misma presión en cuanto a sus expectativas y han de encajar en el rol de género “masculino” para poder ser aceptados. Así expone el actor-personaje su experiencia, atormentada por la voz del macho de la que no puede emanciparse:

PABLO.– Y es que vivimos atrapados en la maldita dictadura de la polla. Yo mismo tengo una enorme polla en la cabeza que va de oreja a oreja y que se me metió de pequeño y me habla, que me habla todo el rato y me dice “Pablito, tú estás mal hecho, por dentro y por fuera. [...] Tienes tobillos de gorda. [...] ¡Al menos sácate el puto carnet de conducir de la moto! [...] Un tío ve tu moto y sabe que es de juguete. Da el pego, pero solo con las tías. Pero el problema es que a ti no te gustan las tías. [...] Tú quieres ser como tus papis, la parejita feliz, la familia perfecta, pero no puedes porque eres maricón”. Yo quiero matar esta voz que provoca tanto dolor. Y que está en mí y que está en todos. Y que los hombres pidamos perdón de una maldita vez. [...] Perdón por no haber aceptado mi pluma, porque en esta sociedad tener pluma significa parecerse a una mujer y eso para un hombre es lo peor de lo peor” (Jiménez/Rodríguez 41-42)

A través del monólogo de Pablo asistimos a una de las consecuencias que derivan de la masculinidad tradicional más nocivas para los propios hombres: la plumofobia –*sissyphobia*, si nos acogemos a la denominación de Bergling–. La plumofobia parte de la constitución de un determinado prototipo dentro del mundo homosexual, lo que Levine llamó en 1984 “gay macho”,

esto es, “an articulation of male homosexuality that stressed gender conformity to traditional masculinity” (1). El “Gay clone” de Levine: sexualmente liberado, musculoso, que retoma el modelo del “Marlboro man”, constituye hoy un auténtico paradigma dentro del colectivo. Más allá del deseo sexual sobre el *ideal* de lo que se supone que debe ser el género masculino, este rechazo a lo afeminado podría tener que ver, de acuerdo con Ariza, con “una estrategia de recuperación y conservación de poder, como una reacción a los privilegios perdidos al no haber sido considerados hombres *de verdad*” (467). Se perpetúa así, la masculinidad tradicional en la mayoría de sus rasgos y, por tanto, se margina lo femenino y todo aquello que se le asemeje. La masculinidad hegemónica genera la plumofobia que, como señala Ramón Martínez, no es más que una forma de homofobia pues “diferenciar una y otra ‘fobia’ tiene un efecto perverso, porque [...] llega a ser posible aceptar el incumplimiento del mandato sobre la pareja adecuada [...] siempre que, como compensación, siga cumpliéndose la norma en cuanto a la expresión de género, con lo que se privilegia un tipo imperceptible de homosexual que permanece invisible” (91). Esta homofobia/plumofobia deriva en una suerte de homofobia interiorizada y, por tanto, de autofobia en los hombres que la ejercen, impidiéndoles, como le ocurría al personaje, expresarse en absoluta libertad.

La naturaleza confesional o testimonial del monólogo de Pablo ahonda en ese componente revelador de verdad pues, como señala Blanco:

lo importante en la confesión es el hecho de que el personaje sea capaz de hacer pública una confidencia, que diga alto y fuerte aquello que estaba sumido en un silencio profundo [...]. La heroicidad de la autoficción reside justamente en esta capacidad para decir aquello que tenemos oculto y velado. Desvelar: he ahí el acto épico del héroe autoficcional que se confiesa (79).

La *discapacidad afectiva* y la visibilidad de las emociones

En el caso de Fernando, nos encontramos al hombre limitado en su capacidad afectiva, otro de los efectos más recurrentes de esa masculinidad tradicional. De acuerdo con Seidler (88): “la identificación entre masculinidad dominante y razón, que desempeña tan decisivo papel en el sostenimiento de las nociones de superioridad masculina, al mismo tiempo crea dificultades en las vidas emocionales de los varones”. La imposibilidad de este personaje de expresar sus sentimientos desde esa verdad solicitada por los encuestados es casi un *leit motiv* dentro del propio montaje. El rechazo a ciertas acciones y

su escepticismo hacia las pretensiones del espectáculo se evidencia en distintos momentos, en alguno incluso a través de una reflexión metateatral sobre la validez de la autoficción que bascula entre la rabia y la hilaridad del espectador:

FERNANDO.— No tiene sentido... ¡Esto es una mierda! ¿Esto sabéis lo que es? ¡Una puta mierda! Estoy harto de hacer autoficción, ¡me cago en la autoficción! ¡Que las cosas que me pasan son más! ¡Mías! Ay, sí, mis emociones, tal. (*Imita a Baldo y a Jo Lee.*) Ay, mi padre, ay mi madre, ahora bailo, y ya soy Billy Elliot, el Billy Elliot coreano, ¡por favor! ¿Voy a acabar con el patriarcado por llamar a mi hermana y decirle que la quiero? ¡No basta! ¡No es suficiente! No podemos arreglar el mundo desde una sala de teatro. ¡Hay que empezar de cero! Encuentra el botoncito de reset, ¿¡Dónde está?! Está aquí en el CDN, ¿Está aquí en esta silla? (*Se enzarza en la silla y la acaba rompiendo.*) (Jiménez/Rodríguez 86)

A pesar de los distintos mecanismos “de evitación” exhibidos por el personaje, la declaración de amor y admiración hacia su hermana finalmente se produce y, con ella la superación de una imposibilidad de decir, de un miedo “a no ser capaz de sentir nada” (88). El reconocimiento de los sentimientos propios y su verbalización, por cuanto la palabra teatral tiene de “creación”, permite al personaje liberarse y allanar el camino hacia el establecimiento de nuevas relaciones y de una cierta “concordia” con el mundo que le rodea. El propio Seidler señalaba que, una vez los hombres heterosexuales comenzaran a cuidar de sus propias emociones, entenderían mejor los cuidados hacia los demás, pues, en tanto fuesen capaces de expresar necesidades y deseos emocionales, entenderían mejor lo que les ocurre a los demás y serían capaces de configurar nuevas concepciones de respeto e igualdad en sus relaciones (110).

La ubicación de este mensaje en el conjunto del montaje no es casual, puesto que la verbalización de esos sentimientos acallados tiene también que ver con la visibilización de otras realidades. En este caso, las palabras de Fernando abren la puerta a otra declaración de amor, la de Noemí hacia Andrea, en un afán de “mostrar” y “nombrar” su relación, también disidente de la feminidad tradicional en cuanto a orientación sexual. Como el amor lésbico, las otras caras de lo masculino han de ser enseñadas, pues son muchas las cosas que se ocultan y que no se suben a un escenario. En su última intervención Andrea afirma que: “Si alguien desea mucho ver algo en un escenario es porque no lo ha visto antes o no lo ha visto lo suficiente. Y al final este ha sido nuestro intento de colmar al menos algunas de estas ausencias, de todas esas cosas que no decimos, que no hacemos o que no representamos” (93).

Decir lo *indecible*: nuevas imágenes para nuevas representatividades

Mucho hemos hablado de la autoficción como principal manifestación del posdrama en la obra. Sin embargo, las raíces posdramáticas del montaje están asentadas en una ecléctica suma de lenguajes que, como las propias autoras confesaban, intenta contar aquello que las palabras no pueden (Gómez Cascales). En *Una habitación en Urano*, Paul B. Preciado afirmaba que, para aquellos a quienes se les ha considerado enfermos, “Hablar es inventar la lengua del cruce, proyectar la voz en un viaje interestelar: traducir nuestra diferencia al lenguaje de la norma; mientras continuamos, en secreto, haciendo proliferar un bla-bla-bla insólito que la ley no entiende” (23).

Quizá y, precisamente, por esto, en una obra que explora los límites de la masculinidad hegemónica, la creación de imágenes resulta especialmente interesante, por cuanto tiene que ver con la dinamitación de las representaciones tradicionales de lo masculino. Uno de los momentos más elocuentes vividos en escena partió de la petición de una encuestada: “Necesito que salgan con pompones, y con camiseta corta, pero que los pompones sean rosas. Y necesito que estén en silencio y que hagan como una coreografía muy concisa. Todos, a la vez. Que hagan de *cheerleaders* o algo así” (56). En respuesta a esta demanda, todos los actores interpretaron una contundente coreografía de Amaya Galeote, “una coreografía que empodera” (61), vestidos de rosa y agitando unos pompones. El componente simbólico resulta evidente y partía precisamente de rasgos visuales eternamente asociados con la feminidad: el rosa y los pompones. Para redondear ese cuestionamiento de la masculinidad a través de la imagen, la escena concluía con Noemí entrando vestida de jugadora de fútbol americano. Esta coreografía no solo se entiende como una mera “inversión” de roles, sino más bien como su transgresión, pues los actores no lo viven desde un lugar de humillación o burla de lo femenino, como suele ocurrir cuando aparece el travestismo, sino del puro disfrute de entregarse a una experiencia pocas veces experimentada y absolutamente catártica –“PABLO.– A mí de pequeño me coartaron la libertad creativa porque no me dejaban hacer cariocas y ahora mira cómo lo gozo (57)”–. La música, como en otros momentos del montaje, plantea un contenido diegético, pues se trata de “Blah, blah, blah” de Armin Van Buuren. Quién sabe si como guiño a esa “lengua del cruce” a la que se refería Preciado.

Las imágenes a partir de composiciones con el cuerpo también son memorables. En este caso, baste mencionar el *happening* del “sacrificio del hombre blanco heterosexual” que

sirve como parodia de las *acciones* del teatro posdramático y, al tiempo, recupera ese componente cruel y ritual que implica el trabajo con el cuerpo al límite del dolor aunque, en este caso, se produce en clave de humor, casi a modo de concurso televisivo asiático o de humillación medieval. La acción se plantea como una suerte de “tortura” que demandan varias encuestadas: “AUDIOS EN OFF.– Pues me gustaría que se desnudaran y, señalándose la piltrafilla esa que llevan colgando entre las piernas reconocieran que no es pa’ tanto. // Me gustaría verlo ser... de alguna manera... ¿torturado? [...] Sí... creo que en un escenario, me gustaría ver eso, sí” (49). Juan, el actor, se coloca en medio del escenario, totalmente desnudo y con un peso atado al pene y el público arroja manzanas a fin de que no se detenga y continúe con su sacrificio. La imagen generada recrea la representación de un nuevo San Sebastián, esta vez patético, aunque en su sentido más cómico y ridículo. Asimismo, sirve para ironizar sobre lo fálico, sin duda uno de los símbolos de la dominación masculina por excelencia y, especialmente, sobre “envidia del pene”, como factor constituyente de la sexualidad y el deseo femeninos formulada por el psicoanálisis. Se desacraliza, pues, la desnudez masculina y se desmonta la representación del género que lleva aparejada.

Todas las acciones que trufan el montaje parten del componente visual y lo combinan con música –desde Plannintorock a Schubert– alternando entre lo profundamente teatral y ampuloso y lo íntimo, casi en susurro. La búsqueda de la autenticidad a la que nos referíamos anteriormente conduce en la puesta en escena a un paulatino desnudamiento de recursos. Dichos recursos quedarán prácticamente reducidos a una sola máscara, el género, que acabará cayendo también al final del montaje. Asimismo, el componente cómico y carnavalesco en tanto revelador de verdad irá cediendo terreno a la emotividad sin cortapisas que ofrecen los monólogos a los que nos hemos referido anteriormente.

Una llamada a la “reconciliación”

Durante la puesta en escena, especialmente durante la primera parte, algunos de los encuestados realizaban demandas a partir de las preguntas planteadas por las autoras que tenían que ver con acciones escénicas que sirvieran como reparación simbólica a las mujeres: “Una cosa que me gustaría es un pedido de disculpas por la instauración del patriarcado / Pedir perdón por todo lo que está pasando. / Que pidieran perdón por todas las veces que nos hemos beneficiado por haber nacido hombres” (31). O también escenas entendidas como venganza por el sufrimiento infligido hacia la mujer, como acabamos de ver: “Yo quiero quiero... ser un poco cruel, pero yo creo que les pondría en

una situación de miedo profundo, por la cual muchas mujeres han pasado cuando han sido violadas o acosadas, que viviera en primera persona qué es vivir con miedo” (49). La generalización sobre la masculinidad y la igualación entre hombre y opresor destacaría, precisamente, nuestra ignorancia sobre lo que, *en realidad*, supone para los hombres la losa de la masculinidad tradicional. De acuerdo con Bell Hooks,

Even the radical feminist labeling of all men as oppressors and all women as victims was a way to deflect attention away from the reality of men and our ignorance about them. To simply label them as oppressors and dismiss them meant we never had to give voice to the gaps in our understanding or to talk about maleness in complex ways. [...] Hating men was just another way to not take men and masculinity seriously (xiv).

El escaso tratamiento que se ha otorgado a lo masculino en comparación con los estudios de género dedicados a lo femenino es notable y está plenamente justificado por el carácter subalterno del segundo en nuestra sociedad. Tanto es así que una encuestada cuestionaba que tuvieran que ser precisamente dos mujeres lesbianas quienes hablaran de masculinidad –“Hay tantas cosas que son tan invisibles, como, yo que sé, lo lésbico [...] que tener la oportunidad de hacer una obra en el CDN, dos directoras bolleras, y hacerla sobre nuevas masculinidades, hay algo así como a nivel teórico que me cabrea” (Jiménez/Rodríguez 38)–. Sin embargo, las autoras, lejos de optar por posturas de culpabilización o señalamiento, entienden el montaje como una suerte de reconciliación, de defensa de la empatía, como llamada de atención hacia una realidad que, a pesar de parecer “ajena” a las mujeres, no puede ni debe ser ignorada, pues todos nos hemos asomado a la máscara masculina. Un poco más adelante, reconoce:

NOEMÍ.– [...] No es verdad que quiera ser un hombre, yo solo quiero todo lo que un hombre puede tener en un mundo de hombres. Y, si pudiera escoger, escogería no vivir en un mundo de hombres, solo un mundo. [...] Odio todas las veces que me han insultado e intentado humillar en la calle. Odio la vergüenza que he sentido después de los insultos y el miedo. Y odio que todas las mujeres que quiero, de alguna manera, hayan sufrido su abuso y su violencia...

Y a veces me digo, bueno, los voy a ignorar pero ¿cómo lo voy a hacer si son la otra mitad de la población? Y al mismo tiempo no quiero ignorarlos porque me pregunto cómo lo haríamos si tuviéramos un hijo varón y después está la empatía y yo quiero saber qué les pasa, conocer su dolor. Yo no quiero odiar o temer a los hombres. Yo lo que quiero es querer muchísimo a los hombres (65).

Como la propuesta deja claro, la concepción hegemónica de la masculinidad también tiene como víctimas a hombres que, como el montaje trata de mostrar, se sienten incapacitados, oprimidos e impelidos a corresponder a unas expectativas dadas. El acercamiento del público a sus emociones, a sus frustraciones y a sus dolencias ayuda a dinamitar esa masculinidad tradicional y a unir a mujeres y hombres en la lucha contra el sistema patriarcal que la alimenta y que nos oprime a todos. Más tarde, a través del contacto con el cuerpo a través de la danza, la reconciliación entre los personajes, entre masculino y femenino se produce, anunciando la llegada de nuevas masculinidades capaces de transformar el mundo, nuevas masculinidades que encarnan los actores-personajes de *Man Up*:

NOEMÍ.— Baldo, ¿te he dicho yo alguna vez que si tuviera un hijo me gustaría que fuera como tú? Un hombre bueno, generoso, que se sonroja cuando le miras y que sabe callar y preguntar y que dice “te quiero” y “cuéntame” [...] Si tuviera un hijo me gustaría que fuera un hombre como Fernando, que llora con *Toy Story 4*, y conoce de memoria todas las partes del aparato reproductor femenino y no es ginecólogo (66).

Noemí Rodríguez reconocía en una entrevista que su presencia como mujeres en *Man Up* tenía que ver con la naturaleza dialógica del montaje, lejos de “bandos” o enfrentamientos: “la obra plantea una conversación, un encuentro activo, divertido y emocionante. Queremos generar un espacio de diálogo; como artistas, para nosotros es lo más urgente, porque el mundo ya está demasiado enfrentado” (González Cascales).

Coda: el empoderamiento de la masculinidad alternativa

A partir de un espectáculo profundamente complejo y, sin embargo, asequible para la mayoría del público por su capacidad de apelar y conectar con el otro, Teatro En Vilo intenta disolver las barreras genéricas y acercarse a las múltiples maneras de ser hombre para constatar todo lo que nos une por encima de esa masculinidad hegemónica que, sistemáticamente, nos separa.

El montaje viene a arrojar luz sobre las cicatrices que, de acuerdo con Preciado, la norma inflige en nosotros al enajenarnos de una de nuestras mitades y nos acerca a las vivencias personales de aquellos –que somos todos– a quienes la masculinidad tradicional ha modelado por afirmación, por contraste o por disidencia. La visión de las masculinidades que emana de la puesta en escena libera y empodera a quienes la protagonizan, hombres que se deconstruyen frente a nosotros, pero también a quienes escuchan, ven, sienten desde el patio de

butacas y realizan también un proceso semejante. El “veredicto” de ese análisis de la masculinidad concluye que, como afirmaba Bell Hooks, “it is not true that men are unwilling to change. It is true that many man are afraid to change” (xvii). Precisamente es la batalla contra ese miedo –a decir, a mostrar, a ser–, la gesta que el teatro y, muy en especial, el teatro feminista pretende librar en y a través de las tablas.

Bibliografía

Abuín González, Anxo. “Poetry and Autofiction in the Performative ‘Field of Action’: Angélica Liddell’s Theater of Passion”. *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, Cornelia Gräbner y Arturo Casas (eds.), Amsterdam, Rodopi, 2011, pp. 151-172.

Ariza, Saúl. “Las plumas son para las gallinas’: masculinidad, plumofobia y discreción entre hombres”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXIII, n.º 2, 2018, pp. 453-470.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1995.

Bergling, Tim. *Sissyphobia: gay men and effeminate behavior*. Filadelfia, Haworth Press, 2001.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1999.

Butler, Judith. “Gender as Performance: An Interview with Judith Butler”. *Radical Philosophy: A Journal of Socialist and Feminist Philosophy*, 67, 1994, pp. 32–9.

Blanco, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid, Punto de Vista, 2018.

Connell, Raewyn. *Masculinities*. Cambridge, Polity Press, 1995.

Hooks, Bell. *The Will to Change. Men, Masculinity and Love*. Nueva York, Washington Square Press, 2005.

García, Raúl Ernesto. *Psicopoética. Lenguaje, subjetividad y recreación subversiva del mundo*. Buenos Aires, Biblos, 2021.

García Barrientos, José-Luis. «Paradojas de la autoficción dramática». *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 127-146.

González Cascales, Agustín. “Man Up o la masculinidad vista por Teatro en Vilo: ‘Que un hombre se ría de sí mismo es revolucionario’”. *Shangay*, 13/XI/2019. En línea: <https://shangay.com/2019/12/13/man-up-cdn-masculinidad-andrea-jimenez-noemi-rodriguez-entrevista/> [consulta: 5 de noviembre de 2022].

Jiménez, Andrea; Rodríguez, Noemí. *Man Up*. Madrid, Centro Dramático Nacional, 2020.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Nueva York, Routledge, 2006.

Levine, Martin P. *Gay Macho. The Life and Death of the Homosexual Clone*. Nueva York, New York University Press, 1998.

Martínez, Ramón. *La cultura de la homofobia y cómo acabar con ella*. Madrid, Egales, 2016.

Preciado, Paul B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

Ramírez Rodríguez, José Carlos. *Madeiras entreveradas. Violencia, masculinidad y poder*. Guadalajara, Plaza y Valdés, 2005.

Seidler, Víctor J. “Los hombres heterosexuales y su vida emocional”. *Debate feminista*, vol. 11, 1995, pp. 78-111.