

Masculinidad hegemónica y género performativo en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar.

**Alejandro García Carranco, Blanca Lilia Hernández Reyes
y Alejandro Flores Solís**
**Universidad Autónoma del Estado de México
México**

Masculinidad hegemónica

La reflexión acerca de las masculinidades proviene de cuestionamientos que surgieron en los estudios feministas y de género de la década de los setenta; durante un tiempo se mantuvo como una tendencia con un desarrollo modesto, en los años ochenta y los primeros del siglo XXI cobró relevancia en estudios de autores como Pierre Bourdieu (2000), Elisabeth Badinter (1981), R.W. Connell (1977), John Lee /1997), Tim Carrigan (1987), entre otros. El estudio de las masculinidades es reciente, pues el propio concepto de masculinidad apareció apenas en el siglo XVIII y se volvió común en el siglo XIX. (Schongut Grollmus, 2012)

En un inicio, la masculinidad se consideró un elemento relevante para los estudios feministas y posteriormente de género, porque, aunque el interés era conocer el papel de la mujer en diversos procesos sociales y culturales que en muchos casos implicaban subordinación, también era necesario conocer su contraparte en el sistema: los hombres (Ramírez Rodríguez, 2005). Sin embargo, las primeras aproximaciones al tema consideraban la masculinidad como un ente molar, es decir, como “una unidad homogénea y amorfa, pero con un carácter opresivo que denominarían patriarcado”. (Schongut Grollmus, 2012, p.6)

El creciente interés por el estudio de las masculinidades se debió en gran medida a la migración de una perspectiva únicamente feminista a una de género, debido a que la segunda puso sobre la mesa que no existe una sola visión universal de los sexos sino una diversidad de expresiones de feminidad y masculinidad, que se afincan en relaciones sociales, culturales e históricas (Ramírez Rodríguez, 2005). Schongut Grollmus, catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona, plantea, refiriendo a Burin y Meler, que: “El género, de forma descriptiva, puede ser definido como la red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, valores, conductas y actividades que diferencian a hombres y mujeres” (2012, p.11).

Al mismo tiempo que el feminismo comenzó a crecer como movimiento social en la década de los años setenta, también emergieron las primeras crisis en la identidad masculina, entendida hasta ese momento como un ente estable y único, lo que implicó que la academia comenzara a reflexionar sobre el modelo de masculinidad tradicional y cómo podría sustituirse por uno acorde a las nuevas concepciones de género, pues notaron que dentro de las interacciones entre hombres habita una multiplicidad de formas de existencia, las cuales implican un amplio abanico de posibilidades. No hay una sola forma de ser hombre sino una gama de masculinidades que tienen como base las relaciones que se establecen entre sujetos (Burin y Meler, 2000).

El término *masculinidad hegémónica* aparece en los estudios de género como una forma de mostrar los mecanismos mediante los cuales el patriarcado sigue operando dentro de las relaciones intersubjetivas y de poder, dado que la sociedad en general continúa operando en gran medida dentro de un orden machista. Este concepto ha sido trabajado durante los últimos treinta años por diferentes autores de procedencias disciplinarias y nacionalidades distintas, lo que ha producido diversas construcciones del mismo; sin embargo, se considera que la pensadora australiana R.W. Connell es la primera en hacer un planteamiento explícito del término y la que pautó los parámetros que permitirían el desarrollo acerca de este término en reflexiones futuras.

La *masculinidad hegémónica* refiere a la predominancia de lógicas heteropatriarcales en las interacciones cotidianas entre sujetos, primeramente planteada en aquellas que se establecen entre hombres y mujeres. En las pesquisas iniciales sobre el término, éste aparece desde una perspectiva en donde los masculinos son presentados, concebidos y descritos por las mujeres (Ramírez Rodríguez, 2005; Schongut Grollmus, 2012). Sin embargo, fue con el paso del tiempo que diversos investigadores hombres comenzaron a interesarse por las relaciones de poder y dieron una perspectiva complementaria a aquello que las mujeres pensaban y percibían.

Cabe destacar que los estudios sobre masculinidades y particularmente los relacionados con hegemonía, parten específicamente desde la investigación formal en institutos y

universidades, en donde surgió un movimiento a finales de los años setenta y principios de los ochenta que buscaba evidenciar las inequidades del modelo de masculinidad tradicional y su sustitución por otro que incluyera relaciones más equilibradas. Se basa en una comprensión de los mecanismos mediante los cuales el patriarcado seguía operando y cómo en diversos ámbitos lo sigue haciendo.

El concepto de *masculinidad hegemonía*, en un principio, daba cuenta de las relaciones de opresión por parte de los hombres sobre las mujeres; sin embargo, con el paso del tiempo las investigadoras y los investigadores comenzaron a darse cuenta de que no existe una sola forma de masculinidad y que las interacciones que se dan entre hombres no son de carácter horizontal igualitario, sino también las hay de carácter vertical jerárquico, es decir, entre hombres también existen quienes ejercen el poder y quienes se someten a él, así como aquellos que se vuelven cómplices de los sujetos o grupos que lo detentan, estableciendo relaciones diferentes a aquellas que se mantienen con las mujeres.

El término se inscribe en los estudios de género debido a que sostiene que no existen esencialismos biológicos u ontológicos (que son más cercanos al concepto de sexo), sino que el género es el resultado de construcciones históricas, sociales y culturales (Ramírez Rodríguez, 2005). Para establecer el género como una categoría de análisis, es necesario establecer tres consideraciones que plantea Schongut Grollmus refiriendo a Connell y a Burin y Meler:

La primera de ellas es que éste se da siempre en un contexto relacional, ya sea porque hablar de feminidad define e implica la posición de masculinidad (y viceversa) (...) la definición de género siempre está en relación con una otredad (Burin y Meler, 2000). Si el género permite el análisis de las relaciones de poder, el poder nunca está definido, ni se puede definir con relación a sí mismo, en tanto siempre se supone el poder de uno ejercido sobre otro.

La segunda consideración respecto al género como categoría es que éste solo puede ser concebido como una construcción histórico-social. Esto se traduce en una visión des-esencialista del género, evitando formulaciones que respondan a aspectos sustanciales e inmutables de éste, como lo supone el criterio

biologicista, que responde a las preguntas sobre la diferencia entre hombres y mujeres basándose en la capacidad sexuada de cada uno.

La tercera y última consideración (...) respecto al género como categoría es respecto a las dificultades que ésta ofrece cuando se entiende como una noción totalizadora. Cuando la masculinidad o feminidad envuelve una serie de otras variables, como lo son la etnia, clase social, entre otras, invisibiliza las diferencias subjetivas y pareciera que emerge un “género puro”. El género no es la categoría para analizar las desigualdades de poder por definición, por el contrario, está cruzado por otros aspectos igualmente relevantes de la subjetividad humana. (2012, p.38-39)

Entonces, no se puede hablar de una masculinidad única, pues como constructo social tiene múltiples matices y formas de existencia dependiendo del contexto en el que los sujetos construyan relaciones con otros. A diferencia de lo que se planteaba en los orígenes del término, existen múltiples formas de masculinidades y a cada una le corresponden características particulares. Cabe apuntar que lo anterior implica que estos estudios provienen de una perspectiva relacional, en la que se considera que es el resultado de un proceso, así como de ciertos hábitos inscritos en un sistema de sexo/género específico que está constituido por relaciones de poder que determinan las funciones, los roles y los cuerpos de los sujetos al interior de una cultura. Como plantea Schongut Grollmus refiriendo a Hearn: “masculinidad hegemónica, refiere a contextos históricos de determinadas estructuras, prácticas y formas de masculinidad, donde se adquiere y se retiene el poder”. (2012, p.45)

Así como existen múltiples masculinidades también se puede plantear que hay varias formas de masculinidades hegemónicas de acuerdo con los diferentes contextos temporales, socioculturales, geográficos, entre otros, en los que los sujetos se desenvuelven. Es un concepto que se plantea desde una lógica relativa a quién ejerce el poder, sobre quién se aplica y qué posibilidades aparecen resultado de cada relación particular, siendo el sujeto que domina quien detenta la hegemonía sobre los demás.

Cabe destacar que la lógica del sistema de la *másculinidad hegemónica* se constituye a partir de relaciones de poder, por lo tanto, requiere siempre de una contraparte, ya sea una *másculinidad subordinada* o un vínculo con mujeres, ya que ambas permiten que una relación pueda ser establecida y el poder ejercido. Por otro lado, las relaciones se pueden establecer tanto entre sujetos como entre grupos de sujetos, lo que implica que en la *másculinidad hegemónica* se aplica control no sólo sobre mujeres sino también sobre otros hombres y esto plantea la existencia de dos formas: una externa, en la que el poder se ejerce por parte de hombres sobre mujeres y una interna en la que un hombre o un grupo de hombres ejercen poder sobre otro hombre o sobre otro grupo de hombres.

Además de estar constituida a partir de relaciones de poder, también es una entidad externa y preexistente a los sujetos, es decir, no aparece con un sujeto que la practique ni desaparece cuando éste fallece, como un constructo sógnico trasciende a la vida de los sujetos, ya que es perpetuada mediante el aprendizaje, el ejercicio y la reproducción de generación en generación. (Bonino Méndez, 2000). Ejemplo de *másculinidad hegemónica* en el ámbito contemporáneo es el caso del movimiento de extrema derecha nacido en EE. UU. denominado *Proud Boys*, que ostenta un discurso nacionalista y neofascista.

Los miembros de dicho grupo se caracterizan por estar en contra de la inmigración y el feminismo, pero están a favor del derecho a poseer armas, así como de los roles binarios de género. Consideran que el rol de las mujeres debe ser el de amas de casa y que los hombres son los únicos que tienen permitido ejecutar el poder. Por otro lado, sus ritos de iniciación incluyen actividades en las que diversos ejercicios de dominación se llevan a cabo por parte de los miembros varones de mayor antigüedad sobre aquellos que están ingresando (Kutner, S. 2020). Ahora bien, el concepto se afina en dos características: la primera, una capacidad naturalizadora de mitificación de los sexos (asumiendo que sexo y género son equivalentes) y la segunda, una capacidad de estructuración y constitución de identidades masculinas aparentemente estables y unificadas (Bonino Méndez, 2000).

A partir de lo anterior, se comprende que en la lógica de la *másculinidad hegemónica* no se admite la existencia de masculinidades fuera de la dicotomía poder-subordinación. Este sistema que permite la imposición de la masculinidad transforma a su vez las masculinidades contra hegemónicas volviéndolas parte de su propio discurso, las absorbe y las vuelve parte

de la reproducción patriarcal; todo aquello que se presenta de forma marginal es aspirado e inscrito en las lógicas hegemónicas, de una forma similar a la que hace la lógica capitalista.

Un ejemplo de lo anterior es la figura de “Jeffree Star”, una celebridad de internet que se volvió famosa por producir video tutoriales de maquillaje en internet, sin embargo, su accionar y forma de expresarse son masculinos y su imagen personal, en especial el maquillaje, es femenina, por lo que se podría considerar dentro de la comunidad *queer*, que entra en las lógicas de masculinidades contrahegemónicas. Lo particular es que este personaje ha declarado abiertamente en sus redes sociales, tendencias racistas y cierta afinidad con movimientos supremacistas blancos que corresponden a lógicas heteropatriarcales, específicamente *aquellas vinculadas con masculinidades hegemónicas*.

Género performativo (performatividad de género)

El concepto de *performatividad de género* es planteado por la académica norteamericana Judith Butler en varios de sus trabajos, pero es tratado, específicamente, a profundidad en su libro titulado: *El género en disputa*, publicado por primera vez en 1990. Para fines del presente escrito se hará referencia principalmente a este texto, que ha tenido influencia en los investigadores mencionados en el apartado anterior.

La idea de Butler tiene como detonante algunos planteamientos de Michel Foucault contenidos en diferentes textos, en donde el pensador desarrolla la idea de que la sexualidad va más allá del discurso o la ley, es decir, lo libidinal como resultado de una posibilidad no binaria que el autor atribuye al sexo. Al negar el binarismo, plantea la potencial existencia de un tercer sexo que se diferencie radicalmente de los dos convencionales con cualidades y lógicas propias.

Butler retoma las ideas de Foucault en el sentido de salir de la lógica binaria dominante, pero con la diferencia de no pensar en la existencia de un tercer sexo sino en la existencia de múltiples posibilidades entre los dos existentes, migrando del concepto de sexo que tiene un fundamento biológico al de género, es decir, aquella construcción cultural y social

que está establecida de forma relativa, es decir, a partir de relaciones entre sujetos y contextos, lo que es considerado masculino en una sociedad puede ser considerado femenino en otra, desde las vestimentas hasta las actitudes o comportamientos.

La construcción teórica de la performatividad de género en la obra de Butler se deriva no solo de una revisión crítica de las conceptualizaciones foucaultianas, sino que también incorpora una profunda meditación en torno a los planteamientos de Monique Wittig, figura seminal en el desarrollo de la teoría de género, al explicar que los géneros desaparecen para dar paso a una sola categoría que reemplaza a todas las demás y que, al mismo tiempo, elimina las lógicas del binarismo heterosexual para dar cuenta de la verdadera esencia de los sujetos más allá del sexo. La crítica de Butler hacia Wittig se centra en la premisa de esta última de que los individuos poseen una totalidad y unicidad inherente, una afirmación que Butler considera discutible:

El género, «intenta dividir al Ser», pero «el Ser como ser no se divide». Entonces, la afirmación coherente del «yo» admite no sólo la totalidad del lenguaje, sino la unidad del ser. Aquí, más rotundamente que en ningún otro lugar, Wittig se sitúa dentro del discurso tradicional de la investigación filosófica de la presencia, el Ser, la plenitud esencial e ininterrumpida. (Butler, 2007, p. 235)

En este sentido, Butler cuestiona la afirmación de Wittig siguiendo algunas propuestas de Gilles Deleuze, al plantear que en el género no hay univocidad, sino multiplicidad. En la reflexión de Butler no se hace referencia a una identidad de género, sino a múltiples procesos de identificación que ocurren a partir de las relaciones que se establecen entre sujetos y codificaciones culturales, es decir, los elementos que caracterizan a un sujeto cambian conforme sus acciones. Para Butler, detrás del género no está el sexo, sino las relaciones que crea un sujeto a partir de la cultura y la sociedad en las que se encuentra inmerso. No hay esencialismos, sino relaciones, y detrás de una relación lo que hay es otra relación que construye el género del sujeto.

La idea de género no binario puede parecer una construcción novedosa, y tal vez es así, se concibe desde la academia sobre todo si se piensa desde la perspectiva de la cultura

heteropatriarcal de occidente que ha priorizado una construcción del género desde las lógicas de la *másculinidad hegémónica* (que reproduce el binarismo). Sin embargo, existen precedentes de construcciones de género no binarias en culturas que, de hace varios siglos, como es el caso de la sociedad vikinga, en la que el género era entendido de forma más fluida en comparación con las sociedades modernas de occidente; ejemplo de lo anterior es el caso de la “Guerrera de Birka”, una persona enterrada con armas de guerrero, pero que cuando fueron analizados los restos se encontró que era biológicamente una mujer.

No es poco habitual encontrar también a guerreros que fueron inhumados con accesorios o elementos de vestuario que serían atribuidos a mujeres y viceversa, ya que dentro de esta cultura había mujeres que combatían y realizaban roles que en otros contextos serían relacionados únicamente con sujetos nacidos hombres biológicamente (Raffield, Price & Collard, 2017). Ahora bien, se hace referencia a un fundamento relacional del concepto de género, pero cabría la pregunta ¿de qué están formadas estas relaciones?; aquí es en donde aparece la *performatividad de género* en la teoría de Butler. Las relaciones que construyen al género de un sujeto no son estables y se articulan a partir de los actos que éste realiza en su día a día. Plantea Butler que no hay una esencia del género, sino múltiples formas de accionar el género:

Como no hay una «esencia» que el género exprese o exteriorice ni un ideal objetivo al que aspire, y puesto que el género no es un hecho, los distintos actos de género producen el concepto de género, y sin esos actos no habría ningún género. Así pues, el género es una construcción que reiteradamente disimula su génesis; el acuerdo colectivo tácito de actuar, crear y garantizar géneros diferenciados y polares como ficciones culturales queda disimulado por la credibilidad de esas producciones y por las sanciones que acompañan al hecho de no creer en ellas; la construcción nos «obliga» a creer en su necesidad y naturalidad. Las opciones históricas materializadas a través de distintos estilos corporales no son sino las ficciones culturales reguladas de forma punitiva, que alternadamente se personifican y se desvían bajo coacción. (Butler, 2007, p.272)

Desde la perspectiva de la *performatividad de género*, el género es consecuencia de ciertos hábitos de los sujetos en su día a día, tienen conciencia de sí mismos a partir de las acciones que realizan a diario y éstas también establecen las diferentes categorías de género a las cuales se adscriben. Comenta Butler:

Al igual que en otros dramas sociales rituales, la acción de género exige una actuación *reiterada*, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación." Aunque haya cuerpos individuales que desempeñan estas significaciones al estilizarse en modos de género, esta «acción» es pública. Esas acciones tienen dimensiones temporales y colectivas, y su carácter público tiene consecuencias; en realidad, la actuación se realiza con el propósito estratégico de preservar el género dentro de su marco binario, aunque no puede considerarse que tal objetivo sea atribuible a un sujeto, sino, más bien, que establece y afianza al sujeto. (Butler, 2007, p.273)

De la cita anterior, se retoma la idea de que los sujetos siempre tienen como referencia un modelo binario de género, el cual funciona como un sistema articulador de las posibilidades que tienen para crearse como personas, esto está relacionado directamente con el cuerpo y la forma en que lo pueden ataviar, modificar y estilizar, así como la forma en que realizan ademanes, gestos y hasta la cómo las personas usan el espacio físico y la distancia personal en sus interacciones sociales, de manera que las percepciones del espacio están influenciados por la cultura.

Para Butler no hay una esencia física del género, ni un sujeto que se pueda asumir como puramente masculino o femenino, su planteamiento aboga más bien por una gradación múltiple y rica entre dos ideales de hombre y mujer, los sujetos retoman ciertas características de cada uno para construir diversos procesos de identificación que no son molares, ni estables, ni unívocos. Este tipo de posibilidades en la gradación puede ser visto claramente en sujetos pertenecientes a la comunidad *queer* o que se identifican como de *género fluido*. Sin embargo, no hay sujeto que escape a esta lógica, todos son producto de una mezcla

de cualidades femeninas y masculinas, que, aunque se aproximen al ideal no pueden cumplir por completo con sus características.

Respecto a las preferencias tanto lo gay como lo heterosexual son posibilidades dentro de esta amplia gama de acciones que dan pie al género, de igual forma que con las acciones corporales y de estilo, no existe un sujeto que cumpla en su totalidad un ideal de preferencia por lo femenino o lo masculino. Asimismo, la imposición social de una sola preferencia estable a lo largo de la vida no es única ni se da de forma pura, tampoco existe una esencia que determine absolutamente aquello por lo que se siente atraído el sujeto.

A la luz de lo anteriormente expuesto, se infiere que las identidades sexuales y de género –como la homosexualidad, el lesbianismo, la heterosexualidad o la bisexualidad– trascienden una única modalidad de ser, incluso al considerar la distinción entre cisgénero y transgénero. Por el contrario, cada una de ellas postula un sinfín de contingencias que posibilitan la entrada y salida, o la aproximación a sus confines, dependiendo directamente de las prácticas performativas de cada individuo.

Almodóvar y el cine queer

El cine con temática gay ha cobrado realce en las últimas décadas, ha pasado de ser proyectado en circuitos académicos o de la comunidad LGBTTI+ a formar parte de la cartelera comercial cotidiana. Si bien durante mucho tiempo la presencia de personajes de la comunidad eran utilizados de forma moralizante, esta tendencia ha ido a la baja, pues se han planteado discursos cada vez más complejos y que han sido recibidos con éxito por todos los públicos (García Castillo, 1999). El cine de circuitos independientes y académicos antes de esta difusión masiva es conocido como *old queer cinema* (específicamente el de las décadas de los setenta y ochenta), mientras que las producciones que aparecieron a partir de la década de los años noventa y que han sido exhibidas en circuitos de mayor calado son conocidas como el *new queer cinema* y se caracteriza también por mantener una heterogeneidad que no era propia de las películas de la época previa (Ruby Rich, 2013).

Tanto en el *old queer cinema* como en el *new queer cinema* existen cintas que además de tratar temáticas propiamente de la comunidad LGBTTI+ también abordan problemáticas relacionadas con las masculinidades, en las que se pone en tela de juicio el performance y los procesos de identificación de los hombres, poniéndolos en posiciones y situaciones que regularmente no eran representadas en las tramas del cine tradicional.

A manera de panorama sobre películas con este enfoque, podemos referir diversas producciones cinematográficas que han explorado estas temáticas de manera significativa, por ejemplo *Víctim* (1961), que trata sobre un hombre que tiene relaciones amorosas con otros varones, pero mantiene una forma de vida convencional dentro de un matrimonio; *Maurice* (1987), que al igual que la anterior, muestra a un hombre aparentemente heterosexual que vive una doble vida; *Domingo, maldito domingo* (1971), que cuenta la historia de un trío amoroso entre un médico de mediana edad, un joven científico y una mujer divorciada también de mediana edad; *Brokeback mountain* (2005), que muestra la historia de la relación amorosa entre dos vaqueros a lo largo de veinte años con un final trágico; *Dallas Buyers Club* (2013), que plantea las vicisitudes de un hombre gay y una mujer transgénero en su esfuerzo por la adquisición de tratamientos contra el VIH, así como la lucha contra la masculinidad hegemónica representada por sujetos y el propio sistema de salud en EE. UU. En Latinoamérica existen cintas como la chilena llamada *Una mujer fantástica* (2017), que muestra la relación entre un hombre cisgénero y una mujer transgénero, y las vicisitudes a las que se enfrentan.

La importancia de lo antedicho se manifiesta al considerar que la producción del realizador español Pedro Almodóvar es parte de una coyuntura crítica entre dos tipologías de cine. Este cambio resulta tan evidente que teóricos como Barbara Zecchi y Paul Julian Smith han argumentado la existencia de dos etapas bien diferenciadas en su desarrollo artístico:

Paul Julian Smith (2003) resume elocuentemente las diferencias entre estos dos períodos: la espontaneidad e improvisación de la primera etapa deja paso, en la segunda, a guiones más elaborados y a una mayor atención hacia la música y la fotografía; la visión optimista de la vida urbana que caracterizaba la época rosa se cambia por una visión más pesimista de la ciudad que se transforma en el lugar de la alienación de la pobreza y del SIDA en la época azul. Y finalmente,

el enfoque sobre la subversión sexual se sustituye por una nueva atención hacia la heterosexualidad en la segund-da época, en la cual los personajes gays dejan de ser centrales o desaparecen del todo: «*This gay presence, or spectacular visibility, is countered by a gay absence, or silence, in Almodóvar's blue period*» (2003: 156). (Zecchi, 2015, p.34)

Evidentemente, la producción almodovariana en su fase más reciente denota una transición hacia un paradigma más inclusivo, donde el análisis del género performativo no se limita a las especificidades y desafíos inherentes exclusivamente a la comunidad LGTBTI+. Cabe destacar que la propuesta de Smith, puede considerarse categórica desde una perspectiva actual, ya que el director español no ha renunciado por completo a los temas de comunidad, sino que se han vuelto parte de un amplio crisol que incluye personajes con procesos de identificación, así como preferencias, que van más allá de lo que convencionalmente se inscribía en las lógicas hetero y gay, como en las cintas *La piel que habito* (2011), *Los amantes pasajeros* (2013), *Julieta* (2016) y *Dolor y Gloria* (2019).

El fenómeno observado parece indicar que, lejos de relegar a los personajes y tópicos homosexuales, se incorporan otras configuraciones existenciales complejas que superan la adscripción binaria, insertándose en una lógica de construcción de género basada en la performatividad.

El cine de Almodóvar es sintomático de los contextos temporales, geográficos y sociales en los que ha sido creado. La primera etapa fue realizada durante e inmediatamente después de la *movida española* (el periodo de transición de la dictadura franquista al modelo democrático actual) y pareciera responder a una comunidad gay que luchaba desde lo cotidiano, ya que a diferencia de otros países de occidente como EE.UU., en España la lucha por los derechos de la comunidad LGTBTI+ se dio inicialmente desde frentes políticos formales (partidos políticos y asociaciones civiles), más que desde grupos de culturas minoritarias que buscaban espacios seguros de reunión y reconocimiento como ocurrió con los movimientos que devinieron de los *disturbios de Stonewall* (Calvo, 2015). Es decir, en España la cultura del bar gay o del gueto no existía como tal, pues esta búsqueda de reconocimiento inició desde una perspectiva jurídica, más que social. El lugar de la lucha por lograrlo desde lo cotidiano surgió a través de la obra de artistas como Pedro Almodóvar, Ouka Leele, Alberto García-Alix, entre otros.

La segunda etapa, parece ser sintomática del siglo XXI en donde ha sido producida; los filmes tratan acerca de las problemáticas de un mundo globalizado, plantean nuevos intereses acerca de los sujetos en un contexto en donde lo múltiple es lo que predomina. El director muestra cómo las relaciones que se establecen entre personas no se dan de una sola forma o a través de una identidad única a lo largo de la vida. Los temas que se abordan en los filmes existen desde épocas previas, pero es Almodóvar quien representa situaciones que antes quedaban, en términos de Foucault, fuera del archivo porque no respondían al binarismo predominante.

Dolor y Gloria

Dolor y Gloria es la película producida y dirigida por Pedro Almodóvar entre agosto y septiembre 2018, se le considera un filme representativo de la segunda etapa creativa del cineasta español, además de formar parte de una trilogía compuesta por las cintas: *La mala educación* (2004) y *La ley del deseo* (1987), debido a que en las tres producciones los protagonistas son directores de cine dentro de la ficción.

La historia es un viaje introspectivo a la vida y psique de un director de cine en crisis creativa y física, Salvador Mallo (Antonio Banderas), se trata de una reflexión sobre la memoria, el arte, la adicción y las relaciones humanas. Salvador, quien aquejado por múltiples dolencias que le impiden filmar, se ve forzado a confrontar su pasado a raíz de la restauración y el relanzamiento de su película "Sabor", que lo lleva a reencontrarse con Alberto Crespo (Asier Etxeandia), el actor principal con quien mantuvo un conflicto tiempo atrás. A través de *flashbacks* vívidos y emotivos, la película nos transporta a la infancia de Salvador en un pueblo de Valencia, su despertar sexual, su relación con su madre (Penélope Cruz) y los orígenes de su pasión por el cine y la escritura. El consumo de heroína es un estímulo para paliar su dolor físico y existencial, despertando nuevas conexiones y reconciliaciones.

Desde una perspectiva crítica, *Dolor y Gloria* destaca por su puesta en escena impecable y dirección artística, características que definen el estilo almodovariano. Los colores esplendentes, la composición meticulosa y la banda sonora contribuyen a crear una atmósfera

emocionalmente significativa. Se distinguen como singularidades de la filmografía de Almodóvar los saltos temporales de manera fluida y organizada, permitiendo que el pasado y el presente se entrelacen naturalmente, revelando cómo las experiencias moldean la identidad y el quehacer artístico del protagonista.

Temáticamente la película explora el proceso creativo y sus fuentes, a menudo dolorosas. Se aborda la relación intrínseca entre el arte y la vida personal del artista, sugiriendo que el sufrimiento y las experiencias pasadas son el motor de la expresión. En este sentido, la memoria y la reconciliación con figuras del pasado (la madre, el ex amante, el actor) así como con el propio Yo. Almodóvar también hace patente su compromiso discursivo con la identidad LGTBI+ y la diversidad sexual, aunque en esta ocasión, el enfoque se expande hacia una comprensión más amplia del género performativo, superando los binarismos y abrazando otras formas de existencia. La cinta es un legado a la potencia del arte para sanar y dar sentido a la vida.

Las actuaciones representan un pilar fundamental de la película. Antonio Banderas realiza una de las interpretaciones más complejas de su carrera a través de Salvador Mallo. Motivo por el cual recibió los galardones al Mejor Actor en Cannes (2019), Premio Goya al Mejor Actor Protagonista (2020) y la nominación al Oscar (2020). Su caracterización bordea una línea entre el personaje y el propio Almodóvar, que denota una meta-narrativa personal y universal a la vez. *Dolor y gloria* es más que un filme sobre un director en declive, sino una apología a la vida misma con sus dolores y sus glorias, y a la incesante necesidad humana de crear. Constituye una propuesta cinematográfica madura y reflexiva que, a través de las problemáticas expuestas, interpela al espectador sobre la propia naturaleza de la existencia y el arte.

Género performativo y masculinidad hegemónica: una mirada desde las relaciones

Tanto la *performatividad de género* como la *masculinidad hegemónica* son conceptos que se cimentan en la relatividad. Ambos se sustentan en las relaciones que se establecen entre acciones, así como, la forma en que éstas determina las interacciones

entre sujetos al interior de una cultura y una sociedad específicas; ambos pueden ser ubicados en ciertos cortes y personajes de la película. La primera relación en la que se pueden ubicar elementos con cuestiones vinculadas a la *performatividad de género* es a través de un rompimiento con el patriarcado, la madre del protagonista; Jacinta (Penélope Cruz), desde el inicio se presenta como un personaje que decide por sí misma asuntos relacionados con ella, pero también con su familia, decidiendo que la familia abandone su pueblo natal para mudarse al lugar donde trabaja su marido. Al llegar se da cuenta que las condiciones de vida no son las óptimas. Sin esperar que el esposo solucione la situación, ella se encarga de conseguir soluciones.

En esta lógica, la madre promueve que el protagonista ingrese becado al seminario donde llega a formar parte del coro infantil, permitiéndole dedicarse a las artes y posteriormente ser un director de cine reconocido. Todo lo anterior, se ve concretado por la madre, quien parece nunca consultar al padre acerca de las decisiones sobre su hijo de forma unilateral. De nueva cuenta rompiendo con el paradigma del varón como aquel que se encarga de orientar el destino de su estirpe, aún más en una decisión donde el niño deberá alejarse de la familia por largos períodos.

Se identifica un ejemplo de disrupción de la performatividad de género impuesta por el sistema patriarcal en la interacción con la madre. Específicamente, en una escena, la progenitora le narra a Salvador cómo su padre tiene una habilidad superior a la suya en actividades como el planchado y el zurcido, lo cual atribuye a su formación durante el servicio militar. Al ponderar favorablemente estas habilidades tradicionalmente asociadas al ámbito femenino cuando son demostradas por un varón, se construye una performatividad de género femenino como un atributo deseable en el hombre.

Otra secuencia en la que es perceptible el ejercicio de la *masculinidad hegemónica* es aquella en la que Salvador niño se pone a prueba para el coro del seminario. La forma dominante en que el sacerdote elige, sin preguntar a nadie más, una carrera en las artes para el niño al margen de su voluntad, le indica lo que debe hacer labrándole el camino de vida con un juicio unilateral. La figura del sacerdote es representativa de

ese tipo de masculinidad, porque refleja la lógica de control sobre otros sujetos, es un personaje que ejerce el poder de forma explícita e influye para que el niño deje de estudiar cualquier cosa no relacionada con lo artístico, aunque carezca de conocimientos básicos en otras disciplinas como matemáticas o geografía. Lo anterior parece influir en la forma en que Salvador Mallo se relaciona con otros a lo largo de su vida; aunque no elige una carrera religiosa, sí resulta contundente cómo el sistema de control se reproduce a pesar de ser dominante y benéfico para él.

La experiencia de Mallo en el seminario es una forma sistémica de *masculinidad hegemónica*, ya que el sujeto se vuelve parte del poder al obedecerlo, pero también se evidencia cómo solo los varones pueden acceder al conocimiento que otorga este tipo de poder. En este caso, quien ejerce dominación no sólo es un individuo, sino la institución cuyas normas y códigos naturaliza el sometimiento entre grupos de varones.

Si bien la madre genera un rompimiento con la performatividad de género convencional del heteropatriarcado, al realizar actividades y tomar decisiones que habitualmente se adjudican a los hombres, desde una perspectiva heteropatriarcal, también sucede en la relación con ella, pues Salvador ejerce acciones de *masculinidad hegemónica* cuando refiere el episodio de la muerte; es contundente la forma en que la madre le reclama haber estado lejos y no cumplir sus obligaciones como hijo. Mallo, si bien se preocupa, le responde que las decisiones sobre su salud solo le incumben a él. Este episodio se refuerza cuando la madre le pide morir en su pueblo y no en el hospital, situación que no sucede, porque Mallo decide que lo haga en el nosocomio; de nuevo ejerce poder sobre la vida de su madre, invirtiendo la situación cuando ella hizo lo mismo con él en su infancia.

Otra relación en la que Salvador Mallo ejerce *masculinidad hegemónica* sobre otro varón, es con Alberto Crespo. Desde el primer momento, la decisión de un encuentro está determinada por el director, él se encarga de localizarlo y verlo sin previo aviso, situación que incómoda a Crespo, pero es tal la insistencia que termina por ceder. El reencuentro entre los personajes se percibe como una imposición cerrada e imperativa.

El ejercicio de poder desde la perspectiva de la masculinidad en estudio sucede en el pasado de ambos personajes, remontándonos a la década de los ochenta cuando se filmaba la película “Sabor”. Salvador Mallo se molesta cuando el actor no accede plenamente a su voluntad para interpretar el papel, pues él quiere la caracterización de un cocainómano cínico y divertido, mientras que Alberto Crespo interpreta a un drogadicto pasivo, consecuencia de esa desavenencia se le prohíbe acudir al estreno de la película. La imposición de una forma de resolución del personaje revela que Salvador ejerce violencia simbólica sobre el otro, porque se apoya en el reconocimiento y jerarquía que tiene en el contexto cinematográfico, creándole mala fama sin volverlo a contratar para otras producciones. Su performatividad se da desde una lógica patriarcal en la que la forma de relacionarse con el otro es bajo la coerción.

De lo anterior se puede inferir que Salvador tiene una mala experiencia con la película por haber perdido el control y dominio sobre la producción, a causa de la interpretación de Crespo. Etapa que parece querer compensar en el futuro, imponiendo su opinión y dando órdenes a la producción cinematográfica en todo momento. Destaca también la satisfacción de Salvador, cuando Alberto le suplica montar el texto a manera de monólogo negándole esa posibilidad incluso calificándola como tontería que solo tiene un trasfondo catártico. En todo momento se aprecia una relación laboral sin posibilidad de colaboración, donde solo el director tiene el control de las decisiones en cuanto a lo que será representado y el modo de interpretarse; un ejemplo sucede en la escena donde Mallo da instrucciones por teléfono acerca de los elementos que deberán conformar la escenografía. En otra escena el director indica al actor que su interpretación no debe caer en el melodrama. Aun sin ser el autor del libreto, Mallo está presente en el proceso, revelando que a pesar del tiempo su influencia logra que el otro acate su voluntad.

El ejercicio de *masculinidad hegemónica* en la relación entre Crespo y Mallo se aprecia cuando este último no asiste a la proyección de estreno, pese al compromiso hecho con los organizadores del evento; si bien argumenta sentirse mal, parece haber elementos que podrían indicar que existe una cierta satisfacción al no acudir y hacer que los demás se sujeten a su voluntad. Cuando finalmente accede a hablar únicamente a través del teléfono, exhibe la adicción de Alberto Crespo y su descontento por

haberlo elegido como el protagonista de “Sabor”. Las acciones de Salvador van encaminadas a ejercer dominación sobre otros, especialmente sobre un actor que termina humillado públicamente.

Otro momento en el que Salvador Mallo ejerce masculinidad sobre más personajes sucede cuando a su representante, Mercedes (Nora Navas), le indica qué hacer y qué no hacer, de formas que exceden lo profesional. Hace patente su jerarquía no sólo en lo laboral, sino también en lo personal con su negativa a prestar sus cuadros para una exposición retrospectiva en el Museo Guggenheim, nuevamente su posición masculina hegemónica le permite disponer de las acciones de otros mediante coacción.

Desde la infancia pareciera existir un ejercicio de *masculinidad hegemónica* en el Salvador Mallo, cuando se le otorga la potestad sobre la educación de Eduardo y se convierte en su profesor con la autoridad que haría un adulto, replicando así el carácter de su madre. A lo largo del filme Salvador ejerce dicha categoría de masculinidad sobre otros personajes, en el mismo sentido que la iglesia católica aplicó su poder sobre él otros sujetos.

Mallo se ve afectado por las lógicas de la *masculinidad hegemónica* dentro de un sistema heteropatriarcal, un hecho ilustrado en la secuencia donde acude a un barrio a comprar heroína. En la primera escena, al interrogar al traficante sobre la droga, el protagonista intenta imponer su voluntad cuando el vendedor le exige el pago por adelantado. Aunque Mallo se niega inicialmente, buscando establecer control, la actitud dominante e inquebrantable del traficante, cuya postura es superior, lo lleva a someterse y pagar la dosis por adelantado a pesar de su resistencia inicial.

En otra escena, mientras Salvador aguarda la entrega de su paquete de heroína, una violenta riña estalla cerca de él. Dos individuos con actitudes dominantes comienzan a amenazarse con armas, escalando la confrontación hasta que uno hiere gravemente la pierna del otro. Ante esta brutal demostración de agresión, Salvador se siente profundamente atemorizado, temiendo ser él la próxima víctima. Esta experiencia lo lleva a una actitud de sumisión, no necesariamente hacia un individuo, sino que es el contexto caótico y el sistema implícito de violencia los que ejercen control sobre él, subyugándolo por completo.

Desde su infancia, Salvador Mallo es moldeado por el sistema: sus padres y los sacerdotes lo educan para que se adhiera estrictamente a las exigencias culturales y sociales de su entorno. Esta crianza lo condiciona a competir incesantemente y a buscar la primacía, creyendo que este estatus le otorgará el poder para ejercer coerción sobre otros. Como resultado, Mallo se convierte simultáneamente en un opresor y en un sometido, perpetuando el ciclo de la *masculinidad hegémónica* que el propio sistema le ha impuesto.

Respecto a la performatividad de género, *Dolor y Gloria* presenta a Salvador Mallo con una preferencia explícitamente homosexual que, sorprendentemente, nunca se percibe como un estigma social ni le provoca segregación. Este aspecto es crucial, ya que rompe con las convenciones del *old queer cinema* e inscribe a la película dentro de las lógicas del *new queer cinema*. La clave radica en que la temática gay deja de ser el centro del desarrollo narrativo. En cambio, la condición de varón homosexual se convierte en solo uno más de los atributos del personaje principal. Si bien esta característica no deja de ser relevante, no se erige como el eje central sobre el cual se desarrolla toda la historia, marcando una evolución significativa en la representación cinematográfica de la diversidad sexual.

A lo largo de todo el filme, la construcción del personaje de Salvador Mallo se presenta como un sujeto que exhibe comportamientos predominantemente masculinos. Su vestimenta es la de un hombre maduro convencional y sus acciones, especialmente aquellas relacionadas con la *masculinidad hegémónica*, se alinean con lo que se espera de un varón dentro del régimen heteropatriarcal. Los guiños de actitudes femeninas son mínimos en el desarrollo de la cinta, dando la impresión de que Mallo las considera negativas. Esto se debe a que tales conductas podrían mostrarlo como un sujeto vulnerable, lo cual contradice drásticamente toda su formación dentro de un sistema que le ha inculcado la necesidad de que sus hábitos correspondan a esa masculinidad.

Cabe destacar que uno de los pocos momentos en los que Salvador Mallo adopta un *performance* cercano a lo femenino ocurre en relación con Federico, especialmente durante su reencuentro. En esa secuencia, sus ademanes y formas de hablar se vuelven notablemente menos dominantes, abandonando la costumbre de dar órdenes a los demás. En su lugar, se muestra abiertamente comprensivo y cuidadoso con Federico. En esta interacción específica, el personaje se presenta como afable y cercano, sin restricciones para demostrar su afecto y

las profundas emociones que le provoca volver a tener contacto con él. Este momento contrasta significativamente con su habitual construcción de masculinidad.

En el momento de su reencuentro, la relación de Salvador Mallo con Federico Delgado (Leonardo Sbaraglia) adquiere una dimensión casi maternal. Parece que todas las limitantes impuestas por la *moralidad hegémónica* se desvanecen cuando Mallo retoma el contacto con el amor de su juventud. Es evidente cómo el director se asume como cuidador, protector y proveedor de su pareja, abandonando su habitual rol de control. Su enfoque se dirige a intentar salvar al otro, un esfuerzo que se extiende desde la narración de su relación pasada hasta el momento del nuevo contacto en el apartamento de Salvador. Desde la perspectiva de la *performatividad de género*, el personaje de Federico Delgado resulta particularmente complejo al mostrar cómo un mismo individuo atraviesa múltiples procesos de identificación de género a lo largo de su vida. Aunque su *performance* se presenta como el de un hombre en cuanto a sus actitudes, vestimenta y comportamientos, se hace evidente que su preferencia sexual e identificación cambian con el paso de los años y sus lugares de residencia. Esto resalta la fluidez y evolución de la identidad de género en un solo sujeto.

La historia revela que Federico Delgado mantiene una vida abiertamente gay mientras reside en España, donde no solo comparte una relación con Salvador Mallo, sino que también lucha contra la adicción a la heroína. Sin embargo, su vida toma un giro drástico cuando decide cambiar su residencia a Argentina, acontecimiento que modifica sus acciones y su *performance* acercándose más a la heterosexualidad. En el reencuentro con Mallo, Federico le confiesa haberse casado con una mujer de quien estuvo enamorado, tuvo hijos y se divorció. En el presente, Federico mantiene otra relación con una mujer, evidenciando un cambio significativo en su identidad y preferencias a lo largo del tiempo.

Es significativo cómo el cambio en el *performance* de Federico no solo se limita a su preferencia sexual, sino que abarca transformaciones profundas en otros ámbitos de su vida. Federico abandonó la adicción para convertirse en padre de familia y empresario exitoso. Esta evolución lo lleva de ser un sujeto dependiente a ser quien cuida de otros.

A pesar de esta notable mutación, es sorprendente cómo el personaje mantiene actitudes y comportamientos que desafían las lógicas de la *moralidad hegémónica*. Federico no

tiene reparos en pedir perdón a otro hombre por sus acciones pasadas, se muestra cordial y cercano tanto física como emocionalmente desde el primer momento del reencuentro, sin buscar imponer su voluntad. Un ejemplo sucede cuando Mallo se niega a un nuevo encuentro; Federico no insiste y acepta sin intentar dominar al otro, demostrando una faceta de su personalidad que rompe con los roles tradicionales de género.

Finalmente, el consumo de heroína ejerce un atractivo particular sobre Mallo, pues le permite entrar en letargos reflexivos y retrospectivos que lo conectan vívidamente con pasajes significativos de su vida. Sin embargo, una interpretación adicional sugiere que la droga también podría funcionar como una forma de detener, aunque sea por momentos, la carga incesante que implica para él el ejercicio de la *masculinidad hegémónica* sobre otros.

Conclusión

El cine de Pedro Almodóvar es un ejemplo de cómo la construcción de género ha evolucionado en las últimas cuatro décadas. Migrando de una lógica binaria (hombre/mujer, hetero/gay, preferencia/identificación) hacia nuevas concepciones que reconocen una amplia gama de formas en que los individuos se construyen a sí mismos, influenciados por sus interacciones con los otros y el entorno. En este contexto, *Dolor y Gloria* es un producto cultural particularmente notable por el modo de integrar y representar estas ideas. Los personajes de Salvador Mallo y Federico Delgado protagonizan esta evolución: Mallo encarna una perspectiva más cercana a la lógica binaria, mientras que Delgado representa las múltiples posibilidades de identificación dentro de un paradigma de género más diverso y complejo.

Es particularmente notable cómo Pedro Almodóvar retrata a Salvador Mallo como un sujeto dominante que se inscribe en las características de un *performance* de *masculinidad hegémónica*, estableciendo relaciones donde él ejerce el poder. Sin embargo, este rol no le resulta cómodo ni placentero; por el contrario, pareciera que en la mayoría de los casos le pesa y le genera culpa. Lo anterior subraya que el ejercicio de esta categoría de masculinidad no solo es excesivo para quienes la padecen, sino también para quienes la ejercen, en resumen, implica un sistema que violenta en ambos sentidos.

Bibliografía

- Badinter, Élizabeth. *XY: La identidad masculina*. Madrid: Alianza, 1993.
- Bonino Méndez, Luis. "Masculinidad hegemónica e identidad masculina". *Dossiers Feministes 6: Mites, de/construccions i mascarades*, no. 6, 2002, pp. 7-35.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Burin, Mabel, y Irene Meler. "Género: Una herramienta teórica para el estudio de la subjetividad masculina." *Varones: Género y subjetividad masculina*. Argentina: Paidós, 2000, pp. 21-70.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- Calvo Borobia, Kerman. "Ideología, masculinidades y activismo: el Movimiento de Liberación Gay Español." *Las masculinidades en la Transición*, Barcelona-Madrid: R.M. Mérida Jiménez y J.L. Peralta, Egales, 2015, pp. 21-38.
- García Castillo, Juan Eugenio. "Cine gay y homosexual." *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 10, no. 19, 1999, pp. 196-202. *Fuentes Humanísticas*, fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/539.
- Kutner, Steven. *Swiping Right: The Allure of Hyper Masculinity and Cryptofascism for Men Who Join the Proud Boys*. International Centre for Counter-Terrorism, 2020, icct.nl/app/uploads/2020/05/Swiping-Right-The-Allure-of-Hyper-Masculinity-and-Cryptofascism-for-Men-Who-Join-the-Proud-Boys.pdf.
- Raffield, Ben, Neil Price y Mark Collard. "Polygyny, Concubinage, and the Social Lives of Women in Viking-Age Scandinavia." *Viking and Medieval Scandinavia*, vol. 13, 2017, pp. 165-209. *ResearchGate*, www.researchgate.net/publication/323982646.
- Ramírez Rodríguez, Juan Carlos. *Madejas entreveradas: Violencia, masculinidad y poder: varones que ejercen violencia contra sus parejas*. Universidad de Guadalajara / Plaza y Valdés, 2005. *ResearchGate*, www.researchgate.net/publication/308643628_Madejas_entreveradas_Violencia_masculinidad_y_poder_Varones_que_ejercen_violencia_contra_sus_parejas.
- Rich, B. Ruby. *New Queer Cinema*. United States of America: Duke University Press, 2013.
- Schongut Grollmus, Nicolás. "La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia." *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, vol. 2, no. 2, 2012, pp. 27-65. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, revista.psico.edu.uy/index.php/revpsicologia/article/view/119/73.

Zecchi, Barbara. "El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a 'new queer'." *Área Abierta*, vol. 15, no. 1, 2015, pp. 31-52.
doi:10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47590.

Filmografía

Almodóvar, Pedro, director. *La ley del deseo*. El Deseo, 1987.
---, director. *La mala educación*. El Deseo, 2004.
---, director. *La piel que habito*. El Deseo, 2011.
---, director. *Los amantes pasajeros*. El Deseo, 2013.
---, director. *Julieta*. El Deseo, 2016.
---, director. *Dolor y Gloria*. El Deseo, 2019.

Dearden, Basil, director. *Victim*. Allied Film Makers, 1961.

James, Ivory, director. *Maurice*. Merchant Ivory Productions / Channel 4, 1987.

Sebastián Lelio, director. *Una mujer fantástica*. Fábula / Komplizen Film, 2017.

Shlesinger, John, director. *Domingo, maldito domingo*. United Artists, 1971.

Vallée, Jean Marc, director. *Dallas Buyers Club*. Voltage Pictures, 2013.