

Entre el heroísmo y la amnesia:

Masculinidades del norte en *Memorama* de Mario Cantú Toscano

Zaida Godoy Navarro
(Fort Hays State University)

1. Introducción

En la historia mexicana se distingue un fuerte componente de género para la construcción y justificación de múltiples proyectos culturales nacionales. A través de la crítica o defensa de ciertos parámetros de masculinidad, escritores e intelectuales pretenden tener de su lado máximas irrefutables y perfectamente aceptadas por todos. A lo largo de este trabajo definiendo cómo la formulación de estas máximas depende en gran medida de un "otro" frente al cual presentar un modelo de masculinidad, nación o literatura nacional superior y preferible. La obra a analizar, *Memorama* (2011) de Mario Cantú Toscano, ilustra ciertos parámetros representativos de aquellos discursos nacionalistas y también la dependencia hacia el "otro" en base al cual se establecen las formulaciones propuestas. Si el teatro ya de por sí ofrece un escenario ideal para el estudio del género debido al carácter performático de éste, la dinámica que guía el argumento de la obra enfatiza ese elemento de continua re-elaboración en la construcción de las identidades masculinas. Los protagonistas de *Memorama* proponen masculinidades hegemónicas como respuesta a las condiciones socio-históricas que viven: pretenden promoverse como identidades heroicas en una sociedad donde reinan la amnesia y la desinformación. La clase social determina en gran medida la masculinidad hegemónica que cada personaje propone, así como es un elemento de gran relevancia en las relaciones de otredad elaboradas en aquellos discursos nacionalistas. Es por ello, que la diferencia social será clave para romper con la dinámica presentada al final de la obra.

Al mismo tiempo, no podemos pasar por alto el que estaremos discutiendo la representación y el cuestionamiento de discursos nacionales en una obra dramática del norte del país. Como explicaré, se ha tomado al norte como un 'otro' frente al cual construir identidades nacionales provenientes del centro del país. La distancia respecto a la capital y la particularidad de su cualidad fronteriza permiten la resignificación y mitificación de este espacio geográfico. Puesto que las configuraciones de masculinidades hegemónicas son presentadas en la obra por personajes del norte, hemos de plantearnos la posibilidad de encontrar otros modelos de identidad de género distintos a los tradicionales originarios del D.F. Por lo tanto, la

consideración de la otredad ocupa en mi reflexión sobre la identidad nacional mexicana un doble nivel: por un lado, en la construcción de género se necesita un 'otro' que sirva de polo opuesto y subordinado para la afirmación de masculinidades hegemónicas; por otro lado, un papel similar de otredad se le asigna al norte dentro de los proyectos de nación en México. Durante este trabajo defenderé cómo con *Memorama* Cantú Toscano re-elabora el discurso nacional en territorio fronterizo pero sin caer en la estereotipación del norte. Finalmente, tanto el estudio del género masculino como el de la representación del norte convocan a la violencia como elemento casi indispensable en estas consideraciones. *Memorama* plantea una situación violenta, un secuestro y la consiguiente tortura, y los personajes no sólo actúan violentamente sino que también reflexionan sobre este comportamiento.

A continuación, nos adentraremos en la historia mexicana para destacar la relación de género y nación, y ciertos parámetros que luego aplicaremos al análisis de la obra. Tras situar a Cantú Toscano y su obra en las discusiones literarias actuales sobre la literatura del norte y la representación de este accidente geográfico, nos centraremos en cómo los personajes de *Memorama* usan esas formulaciones históricas para elaborar sus propias identidades como individuos mexicanos y como 'hombres' mexicanos. En la parte final de este trabajo volveremos a meditar sobre lo que pudiera significar que estas formulaciones se retoman desde el norte. Como me ocuparé de demostrar, la aportación principal de *Memorama* reside en la apuesta contra esencialismos en los dos niveles arriba mencionados, el de género y el de identidad norteña. Para esto, Cantú Toscano se apoya en las acciones y caracterización de sus personajes, y también en la estructura y estilo de su obra. En vez de permitir la imposición de máximas que limitan al individuo, desde su título *Memorama* exhorta a ejercitar la memoria, a informarse y a no dejar escapar las relaciones de poder que pueden ayudarnos a mejor comprender nuestra realidad.¹

2. Nación y género, el norte como 'otro'

Sírvanos de punto de partida la polémica desatada en los años veinte sobre la literatura que mejor representaría al México de la Revolución. Intelectuales tan diferentes como los virreinalistas o los estridentistas se aunaron en un bloque nacionalista que defendía una 'literatura viril'. Una nación que surgía tras dos décadas de contienda militar interior había de rechazar ciertos gustos e influencias extranjeras que para muchos suponían un 'afeminamiento' de las letras. El rechazo era más bien contra el grupo de escritores, los Contemporáneos, tanto

¹ Un memorama es un juego con el que se ejercita la memoria, ya que consiste en encontrarle pareja a una serie de cartas con dibujos que se encuentran boca abajo.

por su gusto por el modernismo europeo como por su estética personal. Si bien la novela *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela surgió de estos debates como la representativa de la 'novela de la Revolución', nunca se estableció de forma transparente en qué consistiría esa literatura 'viril'. Tampoco 'triunfó' la supremacía de esa 'virilidad' como parámetro hegemónico en el imaginario mexicano. Por ejemplo, Robert McKee Irwin defiende en *Mexican Masculinities* (2003) que la novela de la Revolución permitió la introducción de un elemento *queer* en la literatura canónica mexicana. El contexto bélico puede haber permitido una "remasculinización" (Irwin 2003: 134) del discurso literario, pero las relaciones entre hombres siguen siendo más importantes que aquellas entre hombres y mujeres como lo fueron desde *El periquillo Sarniento* (1825).

La literatura conforma un elemento importante en las reflexiones sobre la mexicanidad. Los debates de los años veinte y posteriormente los estudios de 'lo mexicano' coinciden en tomar la literatura como punto de partida. Por otro lado, si se mira con atención se podrá encontrar que estos estudios se centran más específicamente en qué significa ser un 'hombre' mexicano. La virilidad, o lo que más bien podríamos entender como un modelo específico de masculinidad hegemónica,² surge una y otra vez como referente para las elaboraciones de identidad nacional. Una década después de los debates de la 'literatura viril', Samuel Ramos critica en su trabajo *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) la conducta del 'macho'. Ramos se basa en los estudios de psicología de Alfredo Adler para argumentar que con su comportamiento el mexicano no hace otra cosa sino compensar lo que él identifica como un sentimiento de inferioridad. *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz tiene a la obra de Ramos como punto de partida, con la diferencia de que se centra en la soledad en vez de esa inferioridad y se apoya en la historia de México en vez de en la psicología. Más que confrontarse a su soledad, el hombre según Paz se refugia en ésta y la defiende a toda costa. De ahí la desconfianza en el otro, el hermetismo del mexicano y la actitud defensiva justificante de un continuo intento de imposición como entidad superior.

Tanto en Ramos como en Paz destaca un elemento de agresividad en las masculinidades discutidas y rechazadas. Fuera del contexto bélico que siguiera a la Revolución, la violencia no es justificable como lo era en los debates de los años veinte. Esta violencia, además, es descrita como una fuerza irreprimible e incontrolable, espontánea e inesperada, y que, por otro lado, no proviene de reacciones 'verdaderas'. Las respuestas agresivas del 'macho' o 'chingón' ocultan al 'verdadero ser' en su sentimiento de inferioridad o de soledad, lo ayudan a disimular. Paz se

² Para el concepto de masculinidad hegemónica véase Carrigan et al. (1985) y para su revisión Connell et al. (2005).

apoya para sus argumentos en el personaje principal de *El gesticulador* (1937) de Rodolfo Usigli, en cómo el profesor Rubio se convence de que 'simulando' puede llegar a su verdadero ser y a un sentido más puro de la Revolución.³ El disimulo que convencionalmente se relaciona con la mujer sirve paradójicamente al hombre mexicano como estrategia para proteger su hombría. La atención que Paz presta a lo que identifica como 'máscaras mexicanas' es sumamente relevante a la hora de trabajar tanto con la dramaturgia del país como con cuestiones de género. Hacia el final de nuestro análisis la máscara reaparece con las propuestas de masculinidades hegemónicas presentadas por los personajes de Cantú Toscano.

Un último aspecto a destacar aquí es cómo a través de sus reflexiones tanto Ramos como Paz participan en la construcción de la masculinidad que pretenden describir. Aunque dicen estar examinando al mexicano en general, Paz está hablando más específicamente de las clases populares y Ramos dedica un capítulo específicamente al "pelado" (Ramos 1951 [1934]: 52-57).⁴ Ninguno de estos intelectuales pertenecen a la clase social que analizan y esto les permite crear tipos y mitificarlos, tal y como señala Roger Bartra en *La jaula de la melancolía* (1987). Aplicando este postulado de Bartra a los estudios de género, podemos entender cómo las propuestas de configuraciones hegemónicas de masculinidades mexicanas se apoyan en 'otras' masculinidades a las que rechazan y frente a las que se establecen y se inventan. Al igual que los Contemporáneos para los partidarios de la literatura viril, este 'otro' se conceptualiza como el polo negativo del 'ser mexicano' que pretenden discutir.

La obra de teatro que aquí nos ocupa no alude directamente a la contextualización histórica que acabamos de desarrollar, sírvanos ésta para ejemplificar con el caso mexicano algo ya explicado por los estudios de masculinidad: a saber, la historicidad de las construcciones de género. Por otro lado, como veremos, el referente paciano chingón-chingado está presente en la obra, aunque con su debido cuestionamiento, y el factor clase que destaca Bartra en los mencionados intelectuales también es esencial para la construcción de género de la obra de Mario Cantú Toscano: *Memorama*. Además de eso, al estar escrita por un dramaturgo de Monterrey, *Memorama* nos invita a reflexionar sobre el papel que el norte del país juega en los proyectos de identidad nacional. Como teorizan Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala sobre 'El *nomos* del norte', título además del artículo con el que introducen el compendio *Tierras de nadie* (2012), este "complejo espacio cultural y geopolítico"

³ Véase Paz (1997 [1950]: 62).

⁴ El pelado es, según Ramos, "'el deshecho humano de la gran ciudad" (Ramos 1951[1934]: 54), "una especie de campesino urbano –valga la paradoja– semi-asfixiado por la ciudad, que ha perdido el edén rural y no ha encontrado la tierra prometida" (Bartra 1987: 50).

ha sido confundido, con mayor énfasis desde las últimas tres décadas, con la mitología de la frontera y sus correspondientes fetiches: la migración, la violencia transhistórica, el narcotráfico y la marginalidad más endémica y representativa de los saldos negativos del proceso de modernización y globalización del país (2012: 9).

Al manejarse como "significante vacío" (Mahieux / Zavala 2012: 10), el norte se conceptualiza como el 'otro' contra el que construir la nación, y esto en gran parte explica también la popularidad que ha cobrado su narrativa recientemente. En el campo del teatro también se ha reflexionado sobre el norte de México y su abundante producción dramática. Al abrir el ciclo *Teatro de y en la frontera*, que tuviera lugar en la Ciudad de México en 2010, el politólogo Gerardo Ávalos Tenorio acude a Hegel para definir la frontera como "aquel *espacio lógico* [...] donde el ser alcanza su ser a través de la incorporación del principio de lo negativo" (2011: 31). Es el mismo principio que hasta aquí hemos discutido en relación a la nación, a la mexicanidad y a la posible construcción de una masculinidad particular al hombre mexicano. Antes de ocuparse del posible papel del teatro en el espacio fronterizo, Ávalos Tenorio destaca ese principio de negatividad para la posibilidad del ser como particularmente perteneciente a la frontera. Para que no estalle el caos y la violencia, afirma el politólogo a partir de Slavoj Žižek, debemos "sublimar ese principio" (Ávalos Tenorio 2011: 31) y es ahí que entran en juego los creadores de arte y teatro. La globalización, lejos de cumplir su promesa de borrar fronteras, las agrandó (2011: 37), y si alguna tiró fue la que separa lo justo de lo injusto. Sin igualdad ante la ley, no hay verdadera política y, por lo tanto, tampoco democracia. El teatro, basado en la participación comunitaria, es central en esa democracia y es por ello que Ávalos Tenorio propone, aunque no con despliegue alguno de optimismo, "recuperar la función social del teatro" (2011: 41) para combatir el desencanto natural contra la política. Aunque el dramaturgo seleccionado para este trabajo se proclama apolítico,⁵ me propongo participar de esa recuperación con el análisis de una de sus obras. El alcance social de *Memorama* se justifica no sólo a través de su participación en varios festivales, sino también por la reposición de la obra para varios públicos, inclusive estudiantes de bachillerato.⁶ Con el permiso del autor, la obra se hace de los demás, del director y grupo de teatro que la representa, y del público que vive la experiencia de compartir sus reacciones en la sala de teatro.

⁵ Véase Galicia (2007: 278s.).

⁶ La obra se publicó en 2011 como parte de la colección Dramaturgia Mexicana pero su estreno fue en julio de 2010 dentro de la Muestra Nacional de Joven Dramaturgia en la ciudad de Querétaro. La misma compañía tijuanense Dramared y el director Daniel Serrano la llevaron al Festival de Teatro Nuevo León un mes más tarde, y al año siguiente a Campeche para la XXXII Muestra Nacional de Teatro. *Memorama* repitió en el Festival de Teatro Nuevo León en 2011 a través de una coproducción entre México y Argentina. Yo tuve la oportunidad de acudir a la lectura dramatizada de su versión en inglés como parte del programa LARK de 2011 en Nueva York. Según la reseña de la Universidad de Sonora se ha vuelto a presentar para estudiantes en 2014.

3. Memorama de Mario Cantú Toscano: Víctima-victimario, chingón-chingado

Memorama fue escrita por Mario Cantú Toscano, nacido en 1973 en Monterrey pero residente actual de Tijuana, donde imparte clases en la Maestría de Artes y coordina la Licenciatura en Teatro en la Universidad Autónoma de Baja California. Muchas de sus obras se han montado en la capital del país, pero no cabe duda de que nos encontramos ante un dramaturgo del norte. Aun así, en una entrevista de 2006 señala: "Yo no creo que exista el teatro del norte como un movimiento estético sino más bien como un accidente geográfico" (Galicia 2007: 283). En aquel entonces, Cantú Toscano admite que "acaso en temática ha habido algo del llamado 'teatro del [sic] frontera'" pero que "ha sido explotado sólo por algunos cuántos" (ibíd), mencionando a Hugo Salcedo como un ejemplo positivo. En cuanto a su propia obra, él clarifica que no habla "sobre la frontera o sobre la problemática del norte árido y bárbaro" (ibíd). Efectivamente, los escenarios de Cantú Toscano no contribuyen al mito del norte como la "desbordada franja de frontera desértica" (Mahieux / Zavala 2012: 9), un mito que Mahieux y Zavala identifican como una tendencia en la literatura de las tres últimas décadas. Sin embargo, el dramaturgo regiomontano reconoce que uno de los rasgos característicos de su dramaturgia son los "personajes *borders*" (Galicia 2007: 284). En *Memorama* hay alguna leve referencia a la cercanía con la frontera del norte,⁷ pero es más bien el alto grado de impunidad sugerido lo que descubre al norte como escenario geográfico. Como veremos, la hija de uno de los protagonistas fue asesinada y nunca se encontró al culpable. Además, se da a entender que el secuestro y posterior abandono del secuestrado, que ocupan el argumento principal, nunca llama la atención de las autoridades.

La obra comienza de forma abrupta y en *medias res*. El coronel Acosta está por aplicarle descargas eléctricas al maniatado Martín. La facilidad con la que el público identifica la escena como una situación de secuestro y posible tortura se debe a la frecuencia con la que han ocurrido los secuestros en México durante los últimos años. Si bien "[e]n 2012 se habría producido una baja del 5.73%, en comparación con 2011", en comparación con 2004 subió un 356% (Ortega Sánchez 2013: 5). Por otro lado, "estas cifras no consideran los plagios denunciados ante la PGR (938 en 2012), ni aquellos en los que el ejército rescató a las víctimas, ni los secuestros exprés, ni el plagio de migrantes, ni la cifra oculta" (ibíd).⁸ La relación de los personajes como víctima-victimario, torturador-torturado, permite una actualización de los términos con los que

⁷ La persona a la que supuestamente uno de los protagonistas delata vive en Reynosa, ciudad del estado de Tamaulipas, situada en la frontera con EE.UU. y a doscientos kilómetros de Monterrey.

⁸ En caso de que pudiera pensarse lo contrario, los secuestros no son ni mucho menos particulares al norte del país. En Tamaulipas es donde más secuestros ocurrieron en 2012 (un 7.31% de acuerdo con los datos del SE-SNSP y la PGR), los estados que le siguen son Morelos, Michoacán y Durango. Nuevo León ocupa el décimo primer lugar y Baja California el puesto dieciséis.

Octavio Paz clasificó al mexicano. Si "[p]ara el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado" (Paz 1997 [1950]: 101s.), este binomio es ineludible y excluyente. El chingón es "el macho, el que abre" (Paz 1997: 100), el término "activo" de la ecuación, y tiende a ser además un hombre "agresivo y cerrado" (ibíd). El chingado, por el contrario, al menos en un primer momento de su reflexión, se refiere a la mujer: "[l]a chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior" (ibíd). La mujer es el 'otro' más directo que permite la afirmación del chingón, pero también puede suplir esa función el hombre que actúa como chingado, como "lo pasivo, lo inerte y lo abierto" (ibíd). Volviendo a la obra que aquí nos ocupa, con su actitud amenazante mientras sujeta unos cables conectados a una batería de coche, el coronel Acosta establece su posición de chingón y victimario frente al indefenso Martín, atado a una silla. El ex policía se presenta como ese ser solitario y desconfiado que amenaza constantemente a su otro, en este caso el joven aburguesado, por miedo a ocupar la única otra posición posible en su mente, la de "chingado" o, en sus propias palabras, la de "pendejo" (Cantú Toscano 2011: 8, 28). Rápidamente, sin embargo, la acción permite re-considerar esos binomios, ya que las pérdidas de memoria a corto plazo que sufre Acosta le da al joven Martín tiempo y la oportunidad de librarse de la tortura.

Escénicamente, y como es de esperar en la dramaturgia de Cantú Toscano, la invitación a la reevaluación se produce además a través del humor.⁹ En una reseña a la reposición de la obra en 2014 se nos cuenta: "Mientras Acosta sostiene los cables en sus manos, algo le sucede y se pone a temblar de repente, como si se hubiera electrocutado, lo que provocó las carcajadas del público" (Universidad de Sonora 2014). El que actúa como si lo estuvieran electrocutando no es la víctima, sino el victimario, y la incongruencia de las circunstancias conduce a la carcajada entre un público que confronta algo tan poco risible como la tortura y el secuestro. La obra continúa con muchos más casos cómicos, participando en, al menos, dos de las teorías canónicas del humor, es decir, las basadas en la incongruencia y aquellas que producen cierto desahogo.¹⁰ A través del humor, Cantú Toscano no sólo despoja de gravedad a la situación, sino que además construye un discurso anti-esencialista. Parte de este discurso se basa en no permitirnos encasillar a los personajes dentro de sus aparentes papeles. Conforme avanza la acción, la complejidad de la verdadera realidad de los protagonistas se concreta, pero es ya desde la comicidad de la primera escena que se nos advierte de la facilidad con la que pueden

⁹ Como pruebas del humor que el mismo autor destaca como característico de sus obras mencionemos por ejemplo *El hombre sin adjetivos* (2008) y *Barbie girls* (2009).

¹⁰ El tercer tipo de teorías del humor se basa en la superioridad, elemento que podría discutirse en relación con casi cualquier artista, ya que esa risa depende de un mínimo de distanciamiento y juicio. Para una relación de los tres tipos de teorías del humor, véase Monro (1988).

invertirse los roles con un simple cambio de punto de vista. El dramaturgo discrepa de todo discurso esencialista, tanto el referente a los roles de chingón-chingado, víctima-victimario como a aquellos discutidos anteriormente que mitifican a la frontera. En la misma entrevista antes mencionada, advierte que "[s]e han puesto los ojos en el teatro del la [sic] frontera norte porque es políticamente correcto, porque en la frontera norte nosotros somos los subyugados, tenemos la poética del oprimido, pero no se ha hablado de la frontera sur, donde nosotros somos los opresores, los ojetes" (Galicia 2007: 283). Al igual que muchos mexicanos emigran hacia el país vecino del norte, gran número de guatemaltecos y otros inmigrantes provenientes de Centroamérica o Sudamérica residen en México de forma temporal mientras consiguen acceder a Estados Unidos. Tanto a los inmigrantes que pasan una temporada en México como a los que acaban quedándose no se les trata particularmente bien. Encasillarse como víctima, ya sea a nivel personal o nacional, lleva a una apología con la que tal vez evadirse de responsabilidades y caer en la inmovilidad política y social. Por el contrario, al cuestionarse las mismas categorías binarias y esencialistas, la obra nos obliga a enfrentarnos a los deberes y funciones de cada miembro de la sociedad.

Memorama es una pieza corta sin divisiones en actos. No hay descripción de personajes y las acotaciones son mínimas, indicando en su mayoría los momentos de reinicio de la memoria del coronel Acosta.¹¹ Además de ofrecer algunas directrices actorales para la exteriorización de la amnesia anterógrada del ex policía, estas acotaciones incluyen también descripciones de lo que Acosta siente así como interrogantes y exclamaciones que explican esos sentimientos.¹² Basándonos en esos momentos, podemos dividir la obra en cinco secciones, suponiendo cada una un reanudarse la acción para ambos personajes y un replanteamiento de la historia por contar. En las tres primeras secciones Martín está atado a la silla e intenta diferentes estrategias para que Acosta lo desate. Primero quiere convencerlo de que ya ha sido torturado y de que le ha dado toda la información que le había pedido, por lo que ya no tendría por qué seguir golpeándolo. Tras la primera pérdida de memoria, hace como que Acosta acaba de llegar y que iba a rescatarlo. Los dos estarían involucrados en algún trabajo juntos y a Martín lo habrían estado torturando otros. Hay una bolsa con sangre y Martín dice que es suya, que los

¹¹ Aunque es un término bastante debatido, *Memorama* podría considerarse un ejemplo de narraturgia, tendencia común en las obras de la generación de Cantú Toscano. De acuerdo con Edgar Chías, Jaime Chabaud es quien suele usar este término, prestado del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra ('O las cosas no son lo que las nombra'). Críticos como José Luis García Barrientos han escrito en contra del uso del término. Véase 'Contra la confusión. 9 tesis sobre la narración en el drama y contra la "narraturgia"' (2006).

¹² Algunas de estas acotaciones son: "*De pronto, mirada vacía. Nada en los ojos. Gesto de extrañeza, se golpea las sienas, ve a su alrededor. ¿Hay algo familiar?*" (Cantú Toscano 2011: 8); "*Un espasmo y la mirada en blanco, el seño se relaja. Desconcierto. ¿Qué será todo esto?*" (2011: 15); "*De pronto mirada en blanco, un estertor. ¡Ay, cabrón!*" (2011: 22). Las interrogantes y exclamaciones podría pensarlas Acosta o ser más bien aportación de una especie de narrador o del dramaturgo/director.

secuestradores se la habían sacado para mandársela a su madre. De alguna forma, consigue que Acosta se acerque lo suficiente a la bolsa como para verter parte del contenido. Insistiendo en que ha entrado sangre en la pistola del ex policía, para cuando éste sufre su siguiente *reboot*, lo encontramos mirando dentro del arma. Martín aprovecha que pareciera que Acosta está apuntándose a sí mismo para aducir en la tercera sección que el coronel estaba a punto de suicidarse y que él vino de parte de la Línea del Suicida para ayudarlo. La cuarta sección coincide con lo que sería aproximadamente el punto medio de la obra y supone un giro total en la dinámica entre los personajes. De repente, Martín se levanta y se desata, lo cual nos hace pensar que todo este tiempo ha estado haciéndose la víctima y que podría haberse ido en cualquier momento. Aunque Acosta no parece totalmente convencido de la nueva versión que presenta Martín, es decir, de que ambos sean cómplices en un trabajito por el que han recibido mucho dinero, el coronel se confía lo suficiente como para sentarse donde antes estaba Martín. Éste no desaprovecha su ocasión y lo esposa en lo que coincide con la quinta pérdida de memoria. Visualmente, el cambio de roles es más que aparente: ahora es Martín quien puede hacer con Acosta lo que quiera, desde entregarlo hasta matarlo. Por el contrario, el coronel es el que le sugiere a Martín qué hacer para que sienta que tiene lo que busca y él pueda salvarse. Ahora es Acosta la víctima y Martín el victimario; Martín es el que amenaza como un auténtico *chingón*, y Acosta el que, si bien a su pesar, está *chingado*.

Por otro lado, Cantú Toscano no se conforma con invertir los roles, y más bien los cuestiona. Hasta ahora la posición hegemónica de Acosta se había visto amenazada por cada momento de pérdida de memoria. De forma similar, la posición subordinada de Martín no era pasiva ni estática, ya que la falla mental del coronel le dejaba al menos intentar salir de ese papel de víctima. El orden hegemónico tal y como lo formulara Gramsci (1971) es un proceso y no un estado. Una entidad hegemónica se impone a través de continuas negociaciones, reposicionándose cuando así lo exigen las necesidades, respondiendo a oposiciones y rebeldías. Además, en el momento en que Martín pasa a ocupar el lugar de Acosta, el joven comienza a sufrir de lo que también parece ser un trastorno mental. Éste se manifiesta a través de unos "clic, clic, clic, clic, clic" que se insertan a cada momento en sus intervenciones. Si la confusión del ex policía socavaba su autoridad, también lo hacen los "clics" de Martín al denotar que está nervioso y alterado. Por su parte, el coronel no se deja amedrentar por las amenazas de Martín. No teme morir y tampoco que lo torturen. Es sólo ante la decisión final del joven que sentimos su desesperación: Martín lo abandona a su suerte, a que nunca lo encuentren o a que lo encuentren autoridades o entidades para/contra las que trabajó. Con su partida, el joven sale de la relación de dependencia que hasta ahora definía su circunstancia e identidad. Antes de una

última pérdida de memoria por la que nunca entenderá cómo llegó hasta ahí, el coronel clama su impotencia y pretende provocar a Martín a que lo mate diciéndole: "¿O me vas a matar de abandono como nos matan a todos en este país? ¡Ven y mátame de frente...! Sé que me estás oyendo todavía... Regresa y termina lo que empezaste... Sé que estás ahí arriba..." (Cantú Toscano 2011: 44).

Acosta hubiera preferido morir a esta nueva situación por la que su presente y destino pasan a depender de un 'otro' al que él ahora redefine como superior ('está ahí arriba') y ausente. Además de la lectura existencial que permiten estas líneas, en su posición de víctima, Acosta se recodifica a sí mismo como representante del pueblo mexicano. Si él como sujeto hegemónico sufría de pérdidas de memoria, así lo hacen también las clases dirigentes 'abandonando' a la clase trabajadora. La invitación a ejercitar la memoria aludida por el título '*Memorama*' atañe a todos y ahí recae el valor de la obra según su director Daniel Serrano. En una entrevista durante la puesta en la 32. Muestra Nacional de Teatro en Campeche, Serrano declara la importancia de montar *Memorama* "[a]nte un país que no tiene memoria ante los problemas" (*Por Esto!*; 2001), sobre todo "en este momento, por lo que vive el país ahora", haciendo referencia a "la ola de violencia que se ha presentado en el mandato de Felipe Calderón Hinojosa". Tanto Martín como Acosta han sufrido la violencia que arrasa al país y han quedado traumatizados por ello. La amnesia anterógrada del coronel se debe a que una bala le rozó durante un tiroteo (Cantú Toscano 2011: 38); a Martín le mataron a su hija y obviamente no ha podido superarlo. Quizás tomarse la justicia por sus manos, como hace Martín, no es la mejor solución (de hecho, al final, ni siquiera mata a Acosta), pero sí hay que alabar su empeño por informarse. Escribir cosas en libretas, como hace Acosta (o en su mismo cuerpo), no es suficiente para no olvidar tampoco. Aún sin presentar soluciones, *Memorama* invita a jugar a ese juego de recordar y establecer conexiones, no sólo para entender el argumento de la obra, sino la misma realidad que a los mexicanos les toca vivir. No queda claro cómo murió la hija de Martín ni quién es el verdadero responsable. Acosta ha sido policía, pero también puede haber sido guardaespaldas de la familia de Martín; ha colaborado con el gobierno en algún tipo de violencia o coerción para-institucional (Holden 2004: 14s.), quizás a través del ejército; y tampoco podemos descartar que haya trabajado para bandas de narcotraficantes, de las cuales no hay ninguna referencia directa en el texto pero se puede sobreentender cuando habla de los 'otros' que pudieran querer la información en las libretas de Acosta (Cantú Toscano 2011: 21). Si a fin de cuentas la obra se opone a la identificación fija de cualquiera de los dos personajes como víctima o victimario, tampoco pretende identificar a culpable alguno. Se trata más bien de jugar a un memorama, es decir, hacer uso de nuestra memoria y establecer conexiones

precisamente porque éstas existen y es a partir de ellas que debemos entender la realidad nacional.

4. Memorama: género y performance

El énfasis con el que la obra se opone a la fijación de una identidad tanto de víctima como de victimario es especialmente pertinente para el análisis de género que se anunció al principio. Como ya estableció Judith Butler, la identidad de género es un logro performático, lo cual significa que ésta no es de forma alguna estable, sino que depende de una constante 'actuación' y 're-actuación' para la afirmación de esa masculinidad o feminidad.¹³ Si el teatro ya de por sí se presta como escenario particularmente productivo para el análisis del género, los momentos de *reboot* de memoria hacen de *Memorama* el perfecto laboratorio para observar masculinidades que ensayan una y otra vez diferentes posibilidades identitarias. Unos de los axiomas más importantes que postulan los estudios de masculinidad es la necesidad de ver la identidad de género del hombre como múltiple, es decir, no se puede hablar de masculinidad sino de masculinidades, siempre en el plural. La obra se desarrolla como un juego por el que ambos personajes defienden diferentes versiones de una realidad que ellos mismos están intentando entender. Para ello, se basan en indicios físicos y en la posible relación del uno con el otro, coordinadas ambas básicas para la definición del género. Por un lado, aunque el género no puede reducirse a cualidades biológicas, sí que se refiere siempre a una práctica social actualizada en y a través de un cuerpo físico. Críticos de la masculinidad rechazan teorías biológicas y naturalistas en la comprensión del género, pero advierten también que no se puede ignorar el papel central que el cuerpo ocupa en las investigaciones sobre masculinidades.¹⁴ En palabras de Raewyn Connell, aunque el género no puede reducirse al cuerpo, nos encontramos frente a una práctica social que constantemente se refiere a los cuerpos y a lo que los cuerpos hacen.¹⁵ De hecho, numerosos son los estudios de masculinidades que tienen al cuerpo como elemento central en su investigación.¹⁶ Por otro lado, la masculinidad se concibe dentro de una estructura de relaciones sociales en continua lucha por el poder. Una parte esencial de esta estructura es la subordinación de la mujer, pero también los hombres compiten por un lugar

¹³ Véase Butler (1990: 270s.).

¹⁴ Véase Carrigan et al. (1985: 595).

¹⁵ Véase Connell (2001: 34).

¹⁶ R.W. Connell dedica un capítulo dentro de *Masculinities* (1995) a teorizar sobre el cuerpo en relación con la masculinidad ('Men's Bodies') y también se ocupa de eso, por ejemplo, Goldstein (1994). Asimismo, el cuerpo ocupa un papel esencial en estudios centrados en los deportes (Messner / Sabo: 1990), el cuerpo trabajador y los hombres de clase media (Donaldson: 1991), la salud y enfermedad de los hombres (Sabo y Gordon: 1995) y el *bodybuilding* (Dyer 2002).

hegemónico y necesitan de masculinidades subordinadas para edificar y mantener esa hegemonía.¹⁷

En *Memorama* los personajes aluden constantemente a referentes físicos que les sirven para reconstruir su versión de lo ocurrido y del papel que ellos desempeñan. Los moratones en el cuerpo de Martín, su ropa, su olor, etcétera, informan sobre qué tipo de hombre es, si ha recibido o aún está por recibir una paliza, si debe o no recibirla y por qué. Acosta, por su parte, aspira a compensar su falta de memoria con el alarde de su fuerza y una actitud amenazante y temeraria: usa una navaja para inscribirse un recordatorio en su cuerpo, conmemora vejaciones sufridas de niño y se muestra valiente e impasible ante el dolor físico y la muerte. La hegemonía de su masculinidad se basa en la supremacía física y la subordinación del otro. Asimismo, construye un discurso metonímico por el que pretende validar esa supremacía por el simple hecho de ser hombre en el sentido más biológico del término. En sus intervenciones abundan las referencias a sus testículos: si él hace o deja de hacer algo es por sus 'huevos', si algo tiene o no valor y realidad, esto depende de sus 'huevos'. Confiere a su órgano reproductor masculino un poder inapelable con el que participa en la consolidación de la superioridad masculina, precisamente para, a continuación, establecer una relación de metonimia entre dicho componente físico y su propia persona. Por ejemplo, cuando le dice a Martín cosas como "[i]gualdad mis huevos" (Cantú Toscano 2011: 13), o "Yo a ti no te debo nada. ¡Mis huevos!" (Cantú Toscano 2011: 39), el proceso metonímico de representación se presenta como acabado, de manera que su potestad es plena al estar aludiendo a su hegemonía por el poder que esos 'huevos' le otorgan.

La posición escénica de los personajes –uno sentado y maniatado, el otro de pie y en actitud amenazante– exhibe la relación de poder entre ellos, quién es la víctima y quién el victimario. Esta relación se ve apoyada por la 'actuación' de Martín como masculinidad no-hegemónica que, por un lado, enfatiza su subordinación y, por el otro, apoya la superioridad de Acosta. Así, su actitud nerviosa, el miedo aparente, y el llamar la atención al daño sufrido que muestran las marcas en su cuerpo lo retratan como una masculinidad débil. Retomando frases del propio Acosta y la información que muy a su pesar le ha ido facilitando el coronel, Martín apuntala la masculinidad hegemónica del ex policía, llamándolo en más de una ocasión "chingón" (Cantú Toscano 2011: 30, 33, 35). Si la identidad de género de Acosta se asienta en la exhibición de fuerza y agresividad a través de 'santas putizas', Martín lo reconforta diciéndole que ya le ha dado varias. Si es más bien la relación de 'trabajitos' y pagos listados en las libretas lo que complementa las lagunas mentales del amnésico, el joven le ofrece dinero. El importe de la suma acordada se anotaría por haberle dado además la reconfortante paliza. Si es, por otro lado,

¹⁷ Véase Carrigan et al. 1985: 587).

cuestión de satisfacer una venganza personal por un niño en la escuela que solía hacerle tragar bichos, Martín sugiere la transferencia de identidades de manera que él fuera, según quedara por escrito en las mencionadas libretas, el hijo de aquel niño adinerado y que Acosta le hubiera dado la deseada 'madriza'. El caso es sustentar la masculinidad hegemónica de Acosta para que éste se confíe y le cuente lo que pudiera haber pasado con la hija de Martín. Es por eso también que el joven se hace pasar por su mejor amigo o compadre. Un buen amigo supuestamente conoce los secretos del otro, y una vez que Martín muestra que sabe mucho de Acosta, como el que aquel niño lo hacía comer bichos o que su mujer lo engañaba, espera que éste le cuente aún más. El coronel se muestra desconfiado y afirma no tener amigos, coincidiendo el hermetismo de esta masculinidad con el mexicano tal y como lo describe Octavio Paz en *El laberinto*. Muchos estudios de masculinidad han destacado la superficialidad de las amistades entre hombres a pesar de los estrechos lazos que suelen caracterizar estas relaciones.¹⁸ La homosociabilidad discutida por Sedgwick (1985) ha servido para discutir la necesidad de los hombres de tener ciertos espacios exclusivos, sin la presencia de mujer alguna. Acosta no parece 'abrirse' mucho cuando Martín le demuestra saber tanto de él, pero sí se deja llevar tras un par de cervezas y ante la promesa de que los van a visitar unas prostitutas para un show privado. Al brindarle la oportunidad de mostrar el poderío de su sexualidad, Acosta hasta se sienta en la silla y no hace mucho por librarse de las esposas que le pone Martín.

Las interpretaciones a los referentes físicos tienen una gran carga social. Por ejemplo, la transferencia que propone Martín entre su propia persona y la de aquel niño sería posible sólo porque hay una coincidencia de clase entre ambos y, especialmente, en contraste con el estrato social de Acosta. La diferencia de clase que denota el cómo se ven ambos hombres provoca una reacción de rechazo en el coronel cuando Martín articula a ambos en la primera persona del plural: "¿Cuál nosotros? Tú y yo no podemos ser nosotros. Mírate y mírame" (Cantú Toscano 2011: 16). Si el factor social se cita como elemento indispensable en las consideraciones de género, también lo es el histórico. Es decir, las masculinidades son construidas dentro de contextos históricos específicos y respondiendo tanto a paradigmas validados anteriormente como a posibles proyectos venideros. Se trata de procesos dinámicos en constante negociación que si bien pueden provenir de un individuo, éste es consciente de la clase y nación a las que pertenece. A lo largo de la obra, Martín y Acosta se configuran como individuos con historias muy particulares. Al mismo tiempo, ambos reconocen en sí mismos y en el otro la función que cada uno suple dentro de su sociedad. Aun reconociendo cierto malestar por los "trabajitos"

¹⁸ Véanse Messner (2001) y Greif (2009). Para el caso específico de México véase Rocha Sánchez (2013).

(Cantú Toscano 2011: 32) en los que el coronel se ha visto involucrado, él se defiende como representante de la ley. Él sirve "a la nación" (Cantú Toscano 2011: 33), no como otros:

¿Y sabes quiénes son los que no sirven a la nación? Los que no respetan las leyes, los que creen que porque tienen influencias, los que tienen mucho dinero. También los que se la pasan escribiendo mierdas sobre nosotros, en los periódicos y en los libros, quesque muy inteligentes. Y lo único que hacen es incitar al desorden... (Cantú Toscano 2011: 33).

Acosta no sólo critica a políticos e intelectuales o periodistas, sino también a los extranjeros: "Los pinches extranjeros no valen madre. Vienen y todos se creen más chingones que uno, y ahí andan algunos pendejos besándoles las patas nomás porque son extranjeros" (Cantú Toscano 2011: 34). De hecho, Acosta se niega a usar el dinero ganado para irse de su país como hacen muchos. Él ama su nación: "Aquí somos chingones y [México] es un país de héroes" (Cantú Toscano 2011: 35). Lo único que el país necesita, según el ex policía, es orden, es decir, más "héroes" como él. Por su parte, Martín no niega pertenecer a una clase acomodada que, sin embargo, depende de gente como Acosta para sentirse protegida. No obstante, con la muerte de su hija, "algo se rompió" (Cantú Toscano 2011: 41), se produjo una especie de cortocircuito para Martín y la manera que tenía de entender su realidad. Este 'evento' en el sentido badiouano¹⁹ lo hizo dejar de tener miedo, elemento-pilar del sistema al que tanto Martín como Acosta pertenecen. Ahora el joven adinerado pretende ser el que haga justicia y reinventarse como héroe, una especie de Batman que además de satisfacer cierta venganza personal defiende las necesidades de su país: "a este país le hace falta verdadera acción, no puras promesas. A este país le hacen falta héroes. Antes tenía miedo, pero ahora mi vida tiene sentido" (Cantú Toscano 2011: 42).

5. Superhéroes para la nación, violencia y el norte

A pesar de sus diferencias socio-económicas e ideológicas, ambos personajes coinciden en la valoración de un héroe que podría salvar a su nación. Tanto Acosta como Martín postulan a ser ese salvador de México. El anonimato es una característica necesaria de la heroicidad tal y como la entienden estos hombres. Si de niño Acosta estaba dispuesto a tragar bichos por conseguir algo de dinero, ahora pone su vida en riesgo constantemente como parte de su/s trabajo/s. Aunque sus sacrificios no son socialmente reconocidos, él considera que sus actos y los de tantos como él (como el mejor amigo que perdió en una balacera) son heroicos. Acosta se reinscribe en una genealogía anónima de héroes que dieron su vida por el país, en la línea de soldados que actuaron como 'carne de cañón' en guerras pasadas y cuyo servicio al país no se

¹⁹ Véase Badiou / Žižek (2009).

reconocerá nunca. Por su parte, Martín, al no pertenecer a las clases más desprotegidas, aspira a una heroicidad individualista, ya que su intención es tomarse la justicia por su mano, encargarse de solucionar aquello de lo que el sistema no se ocupa. Ahora bien, no se trata de un héroe basado en referentes históricos mexicanos del norte, no es un Pancho Villa ni un Jesús Malverde. La generación y clase social de Martín tiene otros modelos. El joven se muestra verdaderamente interesado cuando Acosta se identifica con Superman de forma irónica: al contrario de este superhéroe, el ex policía entiende perfectamente la jerarquía bajo la que debe obedecer. Martín, por el contrario, aspira a ser un Superman porque es "el único que no tiene jefes" (Cantú Toscano 2011: 12). La clase social nos ayuda a entender los distintos modelos de heroicidad y de masculinidad que vienen de la mano con estos. El físico es para Acosta su principal herramienta de trabajo, mientras que Martín valora igualmente el intelecto. El héroe enmascarado posibilita la reconciliación de, según Jeffrey Brown, dos extremos opuestos de conformaciones masculinas: el hombre extremadamente fuerte y aquel sumamente inteligente.²⁰

Por otro lado, no es casual que los referentes de Martín provengan de referentes del país vecino del norte. Superman y Batman son los protagonistas de cómics y películas estadounidenses pero no por eso debemos pensar que se pretenda aquí una alabanza a Estados Unidos. Se trata más bien de una representación realista del cosmopolitismo y el efecto de la globalización en los escritores del norte del país, quienes crecieron viendo televisión 'gringa' y leyendo cómics Marvel y DC como reconoce, por ejemplo, el escritor Heriberto Yépez (Flores), con quien, aunque desde la narrativa, podemos perfectamente relacionar el trabajo de Cantú Toscano. También Yépez y otros narradores como Luis Jorge Boone y Carlos Velázquez se niegan al igual que nuestro dramaturgo a estereotipar el norte y ven en "lo norteño" una etiqueta editorial (Flores).

En cualquier caso, el enmascaramiento y el anonimato de las masculinidades heroicas a las que aspiran Martín y Acosta coinciden con el disimulo y falta de autenticidad del mexicano según lo conciben Paz y Ramos. Es una fantasía que sostiene el sistema, que anima a esos hombres sin poder a apoyar a los que lo tienen, a ser sumisos. Y además, todo se hace para la defensa y protección del país. Como con los debates de los años veinte y la novela revolucionaria, se defienden una serie de características de masculinidades que mejor podrían servir al país. También como la polémica sobre la literatura viril y las reflexiones sobre lo mexicano de Paz y Ramos, destaca en las propuestas de masculinidad de los personajes de *Memorama* un elemento de agresividad y violencia. Efectivamente, son los elementos que mejor describen la situación general de la obra. Cabría preguntarse si dado el momento histórico

²⁰ Véase (Brown 1999: 25).

es justificable su presencia como aspectos codificantes de esa masculinidad nacional. Desde luego, por las experiencias vividas comentadas anteriormente, más bien parecería imposible el poder desdeñarlos, aunque solo se tratara de una agresividad en modo defensivo. Aun así, eso no significa que la obra presente a la violencia como rasgo necesario y definitorio de la masculinidad mexicana. De hecho, Acosta defiende una y otra vez no haber matado a la hija de Martín. Admite haber hecho "trabajitos" pero no "cosas horrendas" (Cantú Toscano 2011: 32). Como el joven, el coronel Acosta cree que es "una buena persona" y así lo lleva tatuado en el pecho para no olvidarse (Cantú Toscano 2011: 41). Por su parte, Martín parece ser el que agrede a Acosta en escena, aunque, de nuevo, tendríamos que basarnos en alguna de las representaciones porque en el texto sólo se deja entender a través de puntos seguidos y lo que dicen los personajes:

MARTÍN: ¡Cállate el hocico!

ACOSTA: ...

MARTÍN: ...

ACOSTA: ¿Eso te hizo sentir hombre? Pero ni aún así tienes huevos (Cantú Toscano 2011: 40).

Sin embargo, esta agresividad no ayuda a Martín a sentirse mejor y es por eso que se decanta por abandonar a Acosta en vez de torturarlo o matarlo. Es un aspecto que 'ensaya' pero que se niega a adoptar como rasgo definitorio. Además de fijarnos en la relación de los personajes con la violencia, hay que considerar la representación en sí de la misma. En la reseña que hace Kirsten F. Nigro a la XXXII Muestra Nacional, la crítica destaca que predominaron obras que "tratan del juego de realidades mexicanas" y, por ello, "inevitablemente, la violencia rondaba cada noche por los escenarios" (2012: 189). En particular, la violencia en *Memorama* (al igual que en *De insomnio y medianoche, cuentos para espantar gatas* de Edgar Chías) la describe Nigro como "latente", sin que terminara "de irrumpir del todo" (2012: 189). Esta descripción coincide con la agresividad de los personajes en sí.

Finalmente, hemos de prestar atención también a la violencia del discurso elegido por el dramaturgo. El hecho de que el humor de la obra disminuye la gravedad de la situación representada en escena pudiera ser engañoso. El humor suele tener un elemento de agresividad sustentado en una especie de afirmación de superioridad contra otro al que se ataca, del que se hace burla.²¹ Esto se suele ver más fácilmente en la sátira, pero también lo encontramos en otros tipos de humor. En un aparente diálogo reciente entre Ilan Stavans y Frederick Aldama sobre el humor, éste último afirma cómo en el *slapstick* nos reímos de acciones crueles con la excusa

²¹ Véanse Koestler (1949) y Skinner (2002). Para un estudio sobre el humor y la literatura nacional mexicana, véase la tesis de Galindo Montelongo (2010).

de que lo que se presenta es una "benign violation" y de que la crueldad que presenciamos "is not real" (2016: 10). El humor de *Memorama* se basa, como ya comentamos, mayormente en la incongruencia y el desahogo. Pero también hay mucha comicidad dependiente de albures, exageraciones, ocurrencias y reacciones sorprendidas de los personajes. Se trata de un humor inserto en el diálogo, que depende de la reacción del otro y a este otro se está violentando o amenazando con agredirlo, aunque no sea de forma satírica sino de un modo más real y físico. Por ejemplo, cuando Martín le explica al coronel que los que supuestamente lo han secuestrado salieron a comer porque "de tanto tirar[le] madrazos les dio hambre" (Cantú Toscano 2011: 17), Acosta responde de forma ocurrente que: "Es que sí da un hambre bien cabrona. Yo, cuando estoy poniendo una santa putiza, se me antojan unas hamburguesas al carbón" (ibíd). Se trata de un discurso que, por lo tanto, acompaña a la situación en sí: es un humor formulado de manera contenida pero agresiva, que hace referencia a una realidad cruel cuya representación, para que sea posible y no caer en esencialismos, necesita un nivel de intensidad menor.

Esa realidad tiene, como anunciamos al principio, un referente más específico que el nacional. La violencia retratada a través del humor ofrece una representación del norte que no lo esencializa ni mitifica. La frontera se presenta en *Memorama* como un escenario en que el individuo ensaya sus posibilidades de identidad y género dentro de unas circunstancias determinadas pero no por ello deshumanizantes ni carentes de posibilidades de ser para el individuo. A través del humor y los múltiples *reboots* se denota una lucha por seguir viviendo a pesar de la crueldad circundante. Es posiblemente por ello que no podamos tomarnos en serio a ninguno de los dos protagonistas y sus postulaciones a héroes de la nación. La importancia del papel que juegan los personajes de clase media en la dramaturgia de Cantú Toscano (Morales Muñoz 2010), justificaría al menos el que consideremos la propuesta de Martín. Por supuesto no lo elegiríamos porque su modelo de masculinidad hegemónica sea más o menos conveniente para la nación, pero quizás sí por su resolución de irse y dejar a Acosta en ese sótano. Además de romper con la dependencia del binomio chingón-chingado, víctima-victimario, hegemónico-subordinado, con su partida Martín deja atrás la violencia para-institucional que, por un lado, colabora con la coerción central y, por otro, alimenta la violencia sufrida por todos. El actuar violento de Acosta se caracteriza, además, por la falta de memoria. El ex policía dice no haber matado a la hija de Martín, pero también pudiera ser que simplemente no lo recuerda. De representar a su país como él mismo afirma, se trataría éste de un país amnésico, que responde a la violencia con violencia, dentro de una dinámica descontrolada y consecuencia de un trauma no superado, a menudo olvidado, y caracterizado por un revuelo de emociones e injusticias. El actuar de Martín es una forma también, aunque

individualista, de responder a ese olvido. El énfasis de la obra en el género y la necesidad de 'performar' para afirmar/reafirmar éste, nos recuerda igualmente la obligación de cada miembro de la sociedad respecto a esa amnesia.

Bibliografía

ALDAMA, Frederick / Ilan Stavans (2016): 'Laughing Matters: Conversation on Humor'. En: *Literal*, 18 de marzo.

<http://literalmagazine.com/laughingmattersconversationonhumor/>. [8.4.2016].

ÁVALOS TENORIO, Gerardo (2011): 'Miradas sobre el fenómeno fronterizo desde la filosofía política'. En: Rocío Galicia / Gabriel Yépez (eds.): *Casi muerte, casi vida: Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*. México: CONACULTA, 27-44.

BADIOU, Alain / Slavoj Žižek (2009): *Philosophy in the present*. Cambridge: Polity.

BARTRA, Roger (1987): *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.

BROWN, Jeffrey A. (1999): 'Comic Book Masculinity and the New Black Superhero'. En: *African America Review*, 33, 1, 25-42.

BUTLER, Judith (1990): 'Performative Acts and Gender Constitution'. En: Sue-Ellen Case (ed.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: John Hopkins University Press, 270-279.

CANTÚ TOSCANO, Mario (2011): *Memorama*. México: Los Textos de la Capilla.

CARRIGAN, Tim / Bob Connell / John Lee (1985): 'Towards a New Sociology of Masculinity'. En: *Theory and Society*, 14, 551-604.

CHÍAS, Edgar (2006): 'O las cosas no son lo que las nombra. Historias del falso elefante falso'. *Paso de Gato*, 26, 14-16.

CONNELL, Raewyn (2001): 'The Social Organization of Masculinity'. En: Stephen Whitehead / Frank J. Barrett (eds.): *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity, 30-50.

CONNELL, Raewyn (1995): *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.

CONNELL, Raewyn / James W. Messerschmidt (2005): 'Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept'. En: *Gender & Society*, 19, 6, 829-859.

DONALDSON, Mike (1991): *Time of our lives: Labor and love in the working class*. Sydney: Allen and Unwin.

DYER, Richard (2002): 'The White Man's Muscles'. En: Rachel Adams / David Savran (eds.): *The Masculinity Studies Reader*. Malden: Blackwell, 262-273.

FLORES, Alejandro (2012): 'Escritores que florecen en el desierto'. En: *El Economista*, 25 de septiembre. <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/09/25/escritoresqueflorecen-desierto> [9.17. 2016].

GALICIA, Rocío (2007): *Dramaturgia en contexto I: Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México*. Ciudad Victoria: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

GALINDO MONTELONGO, José (2010): *Humores nacionales: sátira, costumbrismo y disparate en la literatura cómica de México (1960-2010)*. Saint Louis.: Washington University. <http://dx.doi.org/10.7936/K70V89XQ> [8.4.2016].

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2006): 'Contra la confusión. 9 tesis sobre la narración en el drama y contra la "narraturgia"'. En: *Paso de Gato*, 26, 24-26.
- GOLDSTEIN, Laurence (ed.) (1994): *The Male Body: Features, Destinies, Exposures*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- GRAMSCI, Antonio (1971): *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International Publishers. eBook.
- GREIF, Geoffrey (2009): *Buddy System: Understanding Male Friendships*. Oxford: Oxford University Press.
- HOLDEN, Robert (2004): *Armies Without Nations: Public Violence and State Formation in Central America, 1821-1960*. Oxford: Oxford University Press.
- IRWIN, Robert McKee (2003): *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MAHIEUX, Viviane / Oswaldo Zavala (2012): 'El *nomos* del norte'. En: *Tierras de nadie: El norte en la narrativa mexicana contemporánea*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 9-24.
- MESSNER, Michael (2001): 'Friendship, Intimacy, and Sexuality'. En: Stephen M. Whitehead / Frank J. Barrett (eds.): *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity, 253-265.
- MESSNER, Michael / Donald Sabo (eds.) (1990): *Sport, Men, and the Gender Order: Critical Feminist Perspectives*. Champaign: Human Kinetics Books.
- MONRO, David Hector (1988): 'Theories of Humor'. En: Laurence Behrens / Leonard J. Rosen (eds.): *Writing and Reading Across the Curriculum*. Glenview: Scott, Foresman and Company, 349-355.
- MORALES MUÑOZ, Noé (2010): 'Memorama'. En: *La Jornada Semanal*, 19 de septiembre. <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/19/sem-noe.html> [8.4.2016].
- NIGRO, Kirsten (2012): 'La XXXII Muestra Nacional de Teatro'. En: *Latin American Theatre Review*, 45, 2, 187-192.
- ORTEGA SÁNCHEZ, José Antonio (2013): 'Radiografía del secuestro en México'. En: *Seguridad, Justicia y Paz. Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y Justicia Penal*, 15 de septiembre. http://www.seguridadjusticiaypaz.org.mx/lib/Anlisis%20Estadstico/2013_09_15_seguridad_justicia_y_paz_radiografia_del_secuestro_agosto.pdf [3.4.2016].
- PAZ, Octavio (1997 [1950]): *El laberinto de la soledad y otras obras*. New York: Penguin Books.
- POR ESTO! (2011): 'Convincente, mostrar "Memorama"'. En: *Por Esto!*, 6 de noviembre. http://www.porestonet.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=31&idTitulo=126821 [7.4.2016].
- RAMOS, Samuel (1951 [1934]): *El perfil del hombre y la cultura en México*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- ROCHA SÁNCHEZ, Tania / María Elena Gómez Rosales (2013): *Psicología y género: investigaciones y reflexiones en torno a las diferencias psicosocioculturales entre hombres y mujeres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SABO, Donald / David F. Gordon (eds.) (1995): *Men's health and illness: Gender, power and the body*. Thousand Oaks: Sage.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985): *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Pres.

UNIVERSIDAD DE SONORA NOTICIAS (2014): 'Continúa el 11 Festival de teatro Universitario'. En: *Universidad de Sonora: Noticias*, 8 de octubre.

<http://www.uson.mx/noticias/default.php?id=17706> [4.4.2016].