



Las prácticas de la carne:

construcción y
representación de
las masculinidades
puertorriqueñas

Félix Jiménez

po del hombre desde el principio de la competencia, mientras su competidora no comprometía nunca su deseo. La percibida agresividad del comentario (tan común y tan cotidiano) llevó a los televidentes a su censura, demostrada en la votación que la dejó fuera de la casa (por un margen de 52% a 48%). La perdedora, al librarse del desdén del galán, sólo ganaría problemas.

Las demandas y las recriminaciones de Vargas *reducen* al programa a la vida, y a la vida de las mujeres sufridas por un hombre. En vez de un espectáculo que quiebra las reglas del mundo fuera del cristal, los comentarios de Vargas sobre el alegado hostigamiento y la violencia verbal sufridos en la casa de cristal por parte de Rivera acercaban la ficción a la realidad, haciendo añicos la posibilidad de fantasía que tan afanosamente se había delineado alrededor del hogar cristalino del triángulo de moda.

Todos los participantes van en busca del dinero prometido si obtienen el triunfo, pero de alguna manera reaparece implícita en la transacción de este *reality show* del siglo XXI la misoginia explícita y explicada de Bocaccio en el siglo XIV en su *De mulieribus claris (Mujeres famosas)*, que postula que la economía sexual que desbanca al hombre a través de su deseo y lo contamina de femineidades comienza por ese deseo de consumo. “Thanks to feminine ornaments, masculine wealth has been depleted while women parade about in royal finery; men become paupers through the loss of their ancestral inheritance while women become rich gaining it; deserving women are honored, but so are ignoble ones... But what is there to say? This is a woman’s world, and men have become womenish”.³

El Ángel sin redención se consume en el fuego de su notoriedad, y su comportamiento público tiene ecos indirectos en la publicidad –el anuncio del “quedao” de la compañía Goya–. En el comercial, dos jóvenes en una disco comentan sobre lo “bueno” que está el joven que hace su entrada triunfal a la discoteca, hasta que la conversación llega al tema de la educación, y las jóvenes dictaminan que el ejemplar masculino considerado no es conveniente por su decisión de dejar la universidad. Su atractivo disminuye con el conocimiento de su posible trayectoria futura

(un futuro que lo proyecta como técnico de refrigeración en vez de ginecólogo-obstetra). La falta de futuro económico lo invisibiliza como posible candidato a seducción. La preocupación por la feminización del hombre en el siglo XIV también era la preocupación con el consumo de la mujer. Ahora incluye también cómo los hombres son consumidos.

De manera similar al Ángel de *La gran casa de cristal III*, otro hombre joven puertorriqueño, Alexis Ramos, participante en el *reality show* de la cadena Telemundo *Protagonistas de la música*, ejercía su autoproclamada función de emisario boricua ante los millones de espectadores del programa. Sus continuos despliegues de mal humor y autovictimización lograron despertar las pasiones de millones de votantes que prefirieron por semanas su despliegue de rebeldía juvenil masculina –enmarcada en el espacio de un cuerpo musculoso, su dificultad con el lenguaje y sus frecuentes episodios de ira– a los talentos musicales que exhibían los concursantes que con facilidad eran derrotados por el joven hombre boricua. *Protagonistas de la música* es otro *reality show* que pretende convencer al público que sus estrictos esquemas y codificaciones sólo existen en las mentes de sus detractores. La mecánica de este *reality show* permite el manejo de los afectos de la audiencia: una semana un concursante podía ser irresistible; la otra semana podía ser reprobable y, por lo tanto, “amenazado” con abandonar la “casa” en la que convivía con los otros aspirantes a la fama musical. Al margen del escogido de las escenas y de la edición del programa –que enmarcó al otro participante puertorriqueño, Leo, como el dulce y sensible modelo/cantante que todas las mujeres elegían para contarle sus penas– Alexis con su pose de macho incomprendido logra la polarización de la masculinidad puertorriqueña frente a millones de espectadores.

El espectáculo del joven víctima de sus encantos lleva a la movilización de algunos líderes políticos que lo utilizaron para lograr simpatía popular y futura fortaleza electoral. El joven de Moca, a punto de ver sus ilusiones hechas realidad, necesitaba votos para mantenerse en la competencia. Y en un espectáculo de solidaridad, el alcalde de Moca puso a la disponibilidad de

los habitantes de su pueblo el aparato de comunicaciones de su municipio para que triunfara ese hombre que había expuesto su piel por Puerto Rico. Alexis, seis veces “amenazado” –por los jueces de talento, por sus compañeros concursantes por razones de convivencia– obviamente fue construido por la producción del programa para demarcar los límites de la pena; buscar conmovir para triunfar, y no al revés.

Estos dos hombres una vez comunes, Ángel y Alexis, desde la caja televisiva se ponen a la disposición del público para ganar dinero, fama y afectos, pero su conducta oscila oblicuamente entre la extrema dureza y el ardoroso sentimentalismo. Son sus propios productos, difíciles de vender, pero le sacan partido al mercadeo de sus deficiencias, que lucen y discuten tanto como sus méritos. Frente a las cámaras, son fuertes, duros, irresponsables, irrespetuosos, dolidos –“dolorida” era la manera en que verbalizaba su estado emocional Alexis– necesitados, tercos, torturados, turbulentos, vengativos, problemáticos y quebrables. En sus respectivas casas artificiales, esperaban nuevamente la visita del Superman de las oportunidades que les arreglara el presente y el futuro. Son vistos y vistosos y transmiten la vulnerabilidad de su género mientras piden perdón por las consecuencias de su comportamiento. Al final, los mueve el miedo de su autogenerada *transición* hacia la fama, no a la *cosificación* que los ha convertido en uno más en camino al éxito, aunque ese uno más sea famoso.

Como epílogo, también fueron expuestos. Lo que se consumió de Alexis a través de *Protagonistas* no se podía vender después de sus “salidas” de la casa. Ese hombre atropellado e informal tenía que ser descartado, y la transformación fue instantánea. A su salida de la competencia tras no ser favorecido en la votación popular, Alexis es remodelado: nuevo corte de pelo, nueva ropa especialmente diseñada para crearle un *look* más moderno. El recibimiento televisivo en Puerto Rico fue masivo, y sus seguidores escribieron cartas a los periódicos sugirieron que la Legislatura le concediera uno de los muchos homenajes por su ejecutoria en la casa, o por la seducción rebelde que imprimía a cada una de sus acciones. Como todo

aspirante a estrella, Alexis fue invitado al programa *La batalla de los sexos* para que ocupara su tiempo en cámara explicando qué cualidades debía tener la mujer de sus sueños. Ha modelado en la publicidad de ropa juvenil para una tienda por departamentos, y ha sufrido la decepción de un brevísimo paso por el grupo musical Grupomanía.

Por otra parte, los premios de Ángel comenzaron con la cancelación de su deuda con parte de los fondos de su premio, la posibilidad de establecer una relación fuera de los cristales con su ex compañera de casa Brenda (quien al salir de la casa terminó su longeva relación), y la madre de Brenda criticando al novio que su hija ha tenido por once años y dándole la bendición a Ángel como “hijo preferido”. Cuando un programa especializado en chismes de farándula puso en duda la verdadera personalidad del ex concursante, en un cintillo que leía “Ángel o demonio”, se completó el proceso de sometimiento del macho por los medios que ahora eran dueños de su proyección. El medio televisivo que lo llevó a conseguir su meteórico reconocimiento ya era su dueño, y como tal podía darse el lujo de ponerlo en duda, retorcer su pasado y su presente, y rechazarlo si así lo desaba. Al aire llevaba luego la verdadera historia del hombre común que, llevado a la pantalla para reconstruirlo, se desintegraba en fragmentos de desilusión. Al final, Ángel Oscar Rivera, tras ser llevado a un tribunal, acusado de robo y acoso, se enfrentaba a las verdades del falo latino televisivo y el real. Siempre descrito como “explosivo” y “conquistador”, Ángel aparentaba poseer la receta de ese *latin phallus* que Ilán Stavans describe como peligroso, “a crucial weapon used to subdue”.⁴ Así, igualmente, la explosividad conquistadora del hombre en la casa de cristal se confunde con la necesidad (aprendida) que ahora el hombre tiene de los medios que lo transformaron. Y como un *reality show* nunca incluye la realidad, no la contiene ni la casa ni las grabaciones continuas de los participantes las 24 horas del día, el hombre se da cuenta que nunca lo conocieron, y que quizás ya no lo quieren conocer. En uno de los muchos discursos de desesperación que tuvo que pronunciar Ángel Oscar Rivera para acallar a sus críticos, miró direc-

recorrido el mundo en sus traducciones a decenas de idiomas como la única propuesta televisiva latinoamericana exportable internacionalmente, el presente no les ha deparado un futuro más allá de la reiteración visual de formas torneadas. “Nada importa que el actor sea capaz de dotar a un personaje de veracidad dramática, nada que sepa construir las emociones sin caer en el vicio funesto de la exageración, si sus sobacos carecen de misterio telegónico”.⁹ La nueva carne masculina puede asomar con sus vellos, pero las partes que se exhiben no hacen acopio del deseo y de la angustia, ni recogen los *péndulos* masculinos, el vaivén que el crítico paraguayo Ticio Escobar define como “el momento agónico” y que se debate en la intersección del arte y la masculinidad.

Las indagaciones más profundas muchas veces quedan al margen de la discusión pública, pues se llevan a cabo en menos publicitadas manifestaciones artísticas. Un ejemplo de esta reconceptualización es la serie fílmica *Cremaster* del artista/cineasta Matthew Barney, en la que el sube y baja testicular, el momento en que en la etapa fetal se rearreglan los órganos para dar paso a sus definiciones sexuales futuras, es el pretexto para la exploración de los comportamientos masculinos a través de cinco cintas sobre la vida y la experiencia del hombre artista que completa sus obras. En una conjunción fílmica fabularia que incluye *performance* y *body art*, cómics e intervenciones, Barney muestra su afinidad con el concepto de “la historia como montaje de intimidades” al son de fragmentos confesionales que persiguen la exactitud del trauma contemporáneo. Como propone Rufo Caballero, ese montaje íntimo se ha apropiado del espacio del arte masculino en el Caribe, y la “inversión de roles entre lo privado y lo público” se abre a “la naturalidad de expresiones sensuales y culturales hasta ayer expresada como *otras*” para explorar

la zona infinitamente fronteriza del puerto (cruza lo urbano y lo marítimo, el *in* y el *out*, la noche cerrada y el pleno sol, el machismo asesino y el homoerotismo de revista, el músculo y la lágrima, lo carnoso del saco que el estibador

levanta y el cuero sobre el jean de su objeto de deseo, la historia y la noticia, el pasado y la perennidad de la fruslería), el cuarto de billar, el gimnasio, la pasarela, el camerino, el baño público y el doméstico, la oscura platea de cine, el amparo de la luz local en el cruce de miradas en la biblioteca, los celestinos soportales, el show de travestis a medio legitimar, el terreno de fútbol en que los machos se pelean por la pelota testicular.¹⁰

Al volcar toda la interioridad hacia la creación, al ubicarse en el histrionismo como método preferido y hacer público el íntimo universo desbocado en externalizaciones extremas, el hombre caribeño también consiente a mostrarse mucho más allá de la exhibición de su vello axilar, más lejanos y menos domésticos que en la reducción televisiva que cabe en la sala de una casa. Los *performances* del hombre en la calle interrumpen esas imágenes, en un pedido de atención para que se escuche al cuerpo rediseñado.

Estas autorrepresentaciones agónicas sugieren el revestimiento del cuerpo masculino con sus historias privadas. El artista Carlos Betancourt busca el primitivismo letrado: primitiviza su cuerpo al letrarlo, escogiendo la pintura para la carne, su carne, que puede contener las letras como material de construcción y escenografía. Por su abrazo al cuerpo masculino como contenedor y “soporte” de grafías, el arte corporal de Betancourt se emparenta con las visiones del cineasta Peter Greenaway (*The Thief, The Cook, His Wife and Her Lover, The Pillow Book*), como “un delirio de doble transgresión del clasicismo pictórico y cinematográfico”¹¹, esta vez teatral, para el cual Betancourt se desplaza a centros poco tradicionales como, por ejemplo, su participación escenificada en 2002 en Loíza, en –de todos los lugares– el restaurante llamado El Nuevo Chorro. Su performance –que consiste en impregnar de pinturas y símbolos su cuerpo para formar un texto viviente que sólo puede ser leído si el cuerpo se encuentra en reposo– radicaliza la carne al someterla a la doble mirada, a la mirada simultánea de artista y público.

Betancourt se deja llevar por el camino que sigue su *discursividad carnal*, sugiriendo que su solución artística formal al

género es el regreso del hombre a las fuentes de sus primeras creaciones –las cortezas cerebrales y naturales– sin mediación, al natural. Robert Farris Thompson insiste que las transmisiones visuales (“visual transmissions”) de Betancourt ocupan un lugar privilegiado en la efectividad de su arte, otorgándoles un fondo de coherencia privilegiada, o “consistently primordial”, que presume en vez de ocultar su belleza.

It is said that the two largest bundles of neurons in the brain cluster in readiness for commands from the tongue and the hand. Speech and tool-making emerged in the work of the tongue and the hand. It is almost as if our paleolithic ancestors were celebrating the acquisition of words, plus the ability to hold and make things, when, at the dawn of the image, they started painting on rock outlines of hand, and cut out of bone, and cut out of stone, man's first set of tools... Betancourt resumes this celebration.¹²

La carne de Betancourt se expone como superficie y asentamiento de contradicciones que busca las *herramientas* del hombre en el pasado, para asegurar su supervivencia, carnalizar el texto, textualizar la carne, y recurrir naturalmente al espejo para ver qué es lo que dice la carne después de ser escrita: una fiesta erótica del Narciso como preámbulo y epílogo a su masculinidad, como evidencia de que todavía hay algo que el espejo aclara y descifra, y que no permite el narcisismo puro de la contemplación, sino un narcisismo hiperreflexivo.

Utilizing the symbol without insight can lead to the fate of Narcissus, who drowned in the deadly pool of self-reflection without self-knowledge. Betancourt's use of his body as canvas for backward text leads us to a novel interpretation of the myth in which the interpretation of the art object (the Self) is completed by gazing in the mirror. In this manner, subject and object become unified strictly through mutual reflection. This unabashed display of self-eroticism by way of an inverted language returns to us the sexual integration promoted by the Surrealists in their fondness for hermaphroditic images (Ernst's Men Shall Know

Nothing of This) and cross-dressing (Duchamp's female alter ego, Rose Selavy). The primordial beauty of the Betancourt image creates the unifying symbol as an erotic ornament.¹³

Los nuevos ornamentos eróticos se desprenden del cuerpo, de su riesgo continuo. En el *performace* artístico que presume la supervivencia ante todos los embates corporales, aunque éstos sean voluntarios, un número de jóvenes performeros unen en el Exotic Freak Show, otro espectáculo construido sobre carne y sangre. En este espectáculo/intervención visual toman parte los *hangers* (los guindantes), hombres que sudan para ganarse las miradas de los transeuntes, y se “cuelgan” de las miradas posibles en un *via crucis* voluntario. Atraviesan las calles del área metropolitana de San Juan en un camión, colgados de ganchos metálicos en dos puntos de su espalda, y voluntariamente penetran con sus cuerpos mutilados el espacio urbano. Uno de estos *hangers*, Wilfredo Rivera, ha ganado notoriedad internacional al proponer un vuelo horizontal como su próximo proyecto. En este espectáculo exótico simularía una levitación, colgado de ocho puntos de su espalda transidos de soportes de metal, un San Sebastián aéreo que vive para su levitación luego que las flechas de acero lo traspasen. Rivera se define como hombre extremo, hiperelástico, pero sin fascinación morbosa ni predilección por el dolor. Es precisamente la abolición del dolor, según ha confesado Rivera en entrevistas televisivas, lo que lo mueve a repetir su penetración y suspensión de su carne: “No lo hago para sentir dolor, lo hago para sobrellevar el dolor”, contestó Rivera a un periodista de Univisión en su salto al mundo mediático internacional. Para esa cadena de televisión, Rivera quedaba marcado para siempre como “el boricua perforado”, una versión más del boricua perforado.

Con los *hangers*, la metodología es la búsqueda del silencio en los lugares menos esperados. El peso del cuerpo al aire, suspendido, logra el simulacro del vuelo para super-dotar al hombre de atributos inhumanos. El performance público como visualización instantánea de una pretendida fuerza marca gran parte del proyecto artístico de principios del siglo XXI. Con la

serie de *performances* que tienen como eje el personaje del Santo de Santurce, el grupo Laboratorio Cultural presenta una “urbanofantasia” que cumple la promesa de dotar a la población urbana de su propio (aunque apropiado) superhéroe, el mexicano Santo que ahora se localiza en el Santurce contemporáneo y olvidado. Las intervenciones de Laboratorio Cultural parodian la singularidad de eso que no se tiene. Es el silencio del superhéroe y sus cómplices –igual que el silencio por virtud de las imposibilidades lingüísticas que Rodríguez sugiere en *La visita*– el que irrumpe en la ciudad. Como muy bien comenta Eugenio Ballou Lausell, “el reto de este tipo de experimento es la dispersión y la coherencia”¹⁴, dos factores que encuentran una “dimensión salvadora” en la fabricación de un silencio que en el contexto urbano pocas veces existe, o es borrado por el escándalo iniciado por las imágenes.

El hombre asume su nueva herencia que incluye el desgaste de lo conocido pero, igualmente, no llega a identificarse plenamente con ninguna visión de futuro, con ninguno de los “vigores futurizados” que se proponen. Como apunta Elisabeth Badinter, “young men do not identify either with the caricatured virility of the past or with a total rejection of masculinity. They are already heirs to a first generation of mutants”.¹⁵ La *desidentificación* o desvinculación con la virilidad de antaño forja nuevas caricaturas de la masculinidad mutante, irreconocible, incomparable a sus masculinidades predecesoras o a los códigos que se desprendían de ellas. Una imagen reproducida en *Noctámbulo*, una fotografía de José R. Vázquez, enmarca el cuerpo de un hombre con el rostro cubierto y su cuerpo entregado a la realidad tecnológica a través –y desde– su existencia carnal. El hombre de Vázquez se sitúa en la intersección entre la tecnología y la química, y lleva como arma y condición el fármaco alucinante de la agonía portátil. Nos propone una imagen intensamente contradictoria, tóxica y terapéutica a la vez.

Para generar un nuevo cuerpo que cargue consigo una hombría menos tóxica, Antonio Rivera escogió la flexibilidad que brinda el medio del cómic. Junto al ilustrador Melvin Cas-

tro, Rivera ha encontrado como respuesta a la carencia de imágenes “descomunales” del hombre puertorriqueño una representación masculina repleta de las características del *super* añorado. Su creación –Darión, el único superhéroe puertorriqueño contemporáneo– le da cuerpo al nuevo hombre, un cuerpo que sobrepasa el límite de la masculinidad boricua, y que además es adornado con colosales excesos estéticos. El hombre que se transforma en Darión –Axel Ortega– es descrito por su creador como un joven cualquiera, pero si se analiza con detenimiento su imagen, los cuidados delineamientos de sus contornos, la pulida estética de su apariencia, Axel Ortega antes de convertirse en superhéroe ya posee la apariencia de un típico modelo de pasarela, aunque sea descrito como un común ciudadano isleño. El hombre detrás del superhéroe posee la delicada factura de rasgos faciales, el cabello ondulado, la musculatura y la estrecha cintura que lo dotan de evidente metrosexualidad. De hecho, las cualidades físicas del personaje contradicen las intenciones de su creador, quien lo describe como un puertorriqueño que “tiene valores contemporáneos pero también tiene su lado tradicional. Es simplemente un joven común y corriente al que le ocurre un suceso que le cambia su vida por completo”.¹⁶ Es un ser nuevo, irónico, *inconcebible*.

Esta unión de conceptos –la nueva carne y la post-humanidad en una sola creación– aumenta el riesgo de perderse en las seducciones de la descarnalización y en la extracorporalidad de lo virtual. Según Žižek, es el espectro angélico el que se desea, “not the experience of being bodyless, but the experience of possessing another –aetheric, virtual, weightless– body, a body which does not confine us to the inert materiality and finitude, an angelic spectral body, a body which can be artificially recreated and manipulated.”¹⁷

Sin cuerpo sólido de referente, también aumenta el registro de la debilidad a través de la voz. La recreación del hombre llega a través de la voz manipulada para reflejar su nueva condición post-corporal, y son las creaciones musicales con su inmediatez las que más rápidamente se hacen eco de las dudas

solo o desnudo o perforado, sin casa, sin ocupación, sin relaciones: el hombre proyectado (a la vez sombra y proyecto) que se desliza itinerante por las calles de la ciudad, el hombre que disimula, que se acerca al punto extremo de su extremaunción.

Notas

¹ Véase Susan Sontag, *Where The Stress Falls*, Nueva York, Picador, 2002.

² Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli, *Lo que queda de los medios: Ideas para una ética de la comunicación*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2000, p. 60.

³ Giovanni Bocaccio, *Famous Women*, traducción de Victoria Brown, Cambridge, Harvard University Press, 2002, cap. 55.

⁴ Véase Ilan Stavans, "The Latin Phallus" en Ray González, ed. *Muy Macho: Latino Men Confront Their Manhood*, Nueva York, Anchor Books/Doubleday, 1996, p. 146.

⁵ "Amores salvajes", en *Ahora podemos hablar*, Telemundo, 18 de mayo de 2003.

⁶ Tony Mojena, productor de la *Casa de cristal*, citado en Larissa Vázquez Zapata, "¿Televisión real? Fenómeno de teleaudiencia", *El Nuevo Día, Revista Domingo*, 27 de abril de 2003, p. 12.

⁷ J. Martín-Barbero y Germán Rey, *Los ejercicios del ver: Hegemonía visual y ficción televisiva*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1999, p. 29.

⁸ Anne Norton, *Bloodrites of the Post-Structuralists*, p. 177.

⁹ Luis Rafael Sánchez, "De sobacos y ombligos", *El Nuevo Día*, 23 de enero de 2003, p. 96.

¹⁰ Rufo Caballero, "El espacio en el arte contemporáneo", *Artecubano*, La Habana, Volumen 3/2001, p. 17.

¹¹ Pilar Pedraza, "Teratología y nueva carne" en Antonio José Navarro, ed., *La nueva carne: Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, 2002, p. 44.

¹² Robert Farris Thompson, "Timba the Medicine: The Art of Carlos Betancourt", en CarlosBetancourt.com, 2000.

¹³ L.P. Streifeld, "Post Sept. 11: The Real, Surreal and Metareal in New York", *N.Y. Arts Magazine*, No. 63.

¹⁴ Eugenio Ballou Lausell, "El Santo de Santurce: Episodio V", *Diálogo*, noviembre de 2002, pág. 37.

¹⁵ Elisabeth Badinter, *XY: On Masculine Identity*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.

¹⁶ "Darión" en <http://trixel.com/darion.html>.

¹⁷ Slavoj Žižek, "No Sex, Please, We're Post-Human!", en <http://lacanianink.com>.

¹⁸ Irizel, "Conversando con Superaquello", en http://www.phantomvox.com/music/otramusica/feature_superaquello.htm

¹⁹ Judith Butler, "After Loss, What Then?", en David Eng y David Kazanjian, eds., *Loss: The Politics of Mourning*, University of California Press, 2002.

²⁰ Juan Carlos Quiñones, *Breviario*, Isla Negra Editores, 2002.

EDICIONES
VÉR[IGO

Al leer *Las prácticas de la carne* de Félix Jiménez, recordé el aforismo de Stanislas Jerzy Lec: "No hay que estar ciego desde ningún punto de vista". Jiménez multiplica su mirada sobre la masculinidad puertorriqueña, su andar fuerte y sus meneftos, su sensualidad a flor de piel y en los cuartos oscuros y transparentes de la psicología, su disposición a la carcajada y sus modestias y jactancias de entrepieernas. En materia de masculinidad, se afirma y se niega en esta formidable reunión de ensayos culturales: todo es sexo, todo es castidad, todo es imaginación, todo es rutina. Jiménez viene a decirle adiós a la mitología ruinosa de los muchachos.

- Carlos Monsiváis

En el reality show de la masculinidad todo es verdad y todo es apariencia. Que el lector disfrute de este catálogo delirante de disfraces y bultos que ilumina al Mamito y al merengue, al político y la publicidad. Jiménez se la comió. El libro está brutal.

- José Quiroga
Emory University



ISBN 1932766030

87 - 2
\$20.95

www.edicionesvertigo.com