



GRAAT On-Line issue #20 – November 2017

El relato del siervo en la corte del rey: nuevos modelos de masculinidad en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera

**Mónica Albizúrez Gil
Universität Hamburg**

Introducción

Al hacer un balance de los estudios de la masculinidad y la literatura en los últimos 30 años, Alex Hobbs (2013) indica que un logro de los mismos ha sido reflexionar sobre las masculinidades alternativas frente a ideales hegemónicos de lo que debe ser un “hombre” en distintos contextos históricos y culturales. De tal manera, en el campo de la literatura, se ha considerado el impacto que tienen factores como la cultura, la sexualidad, la religión, la edad, la clase y los roles sociales, en la formación y representación de las identidades masculinas en diferentes textos.¹ Además, según Hobbs (2013), los estudios de masculinidad, han planteado cómo el patriarcalismo no solo afecta a las mujeres, sino también a los hombres. Es decir, también los excluye y subordina. En tal sentido, Harry Brod (1987) puntualiza el perjuicio que ha supuesto, en ocasiones, emprender modelos de análisis de género que simplifican la masculinidad al ejercicio del poder patriarcal y agrega que, paradójicamente, mientras las mujeres han permanecido oscurecidas al ser confinadas a un segundo plano, los hombres han sido oscurecidos por estar demasiado en el primer plano.² Se asumió frecuentemente que los hombres estaban suficiente y adecuadamente representados en los discursos culturales bajo el prisma de un hombre pseudouniversal identificado con ese poder patriarcal.³ Incluso, las construcciones del “macho” y del “machismo” corren el riesgo de emplearse en forma reificada como una categoría que engloba un conjunto de ideas sexistas aplicable a distintas figuras y variados comportamientos sin importar sus particularidades históricas y culturales.⁴

Desde los anteriores planteamientos, me propongo analizar, en esta trabajo, la

construcción de las masculinidades en la novela del escritor mexicano Yuri Herrera (1970), *Trabajos del reino*, publicada originalmente en 2004 en México y luego en 2008 en España, bajo el sello de la editorial Periférica. En esta novela, una línea temática fundamental es el mundo homosocial de los círculos del narcotráfico, articulado en torno a rituales, jerarquías y la apropiación de los espacios. Si los grupos del narcotráfico se basan frecuentemente en una reterritorialización frente al Estado para fundar un campo de poder, me interesa en la novela examinar cómo se constituyen identidades masculinas en la medida en que se desterritorializa el espacio físico y simbólico, tanto frente al Estado como también frente a las redes del capo narcotraficante. Al hacerlo, me interesa discutir las posibilidades y los límites de transgresión de las relaciones de género en la novela, cuando el personaje principal ejerce una masculinidad que glosa e interpreta las representaciones de los sujetos femeninos y masculinos con los que se interrelaciona.

Puesta en escena de Lobo y el Rey

En primer término, cabe mencionar que esta novela, junto con *La transmigración de los cuerpos* (2013), llama la atención por el uso de estrategias narrativas, que no obstante aluden al mundo de la frontera, el narcotráfico y la migración mexicanas, se distancian de algunos de los rasgos usuales en trabajos de ficción sobre dicha temática.⁵ Específicamente, en el caso de *Trabajos del Reino*, las referencias explícitas al mundo de la droga y a una topografía que recrea la frontera mexicoamericana como espacio narrativo están desdibujadas por el manejo de la alegoría. Si en muchos de los relatos del llamado subgénero narrativo “narco literatura” priva un pacto de lectura en el cual se maneja un grado alto de verosimilitud (similar al periodismo de la crónica roja y con rasgos testimoniales), en el texto de Herrera emerge una corte presidida por el Rey, en cuyo palacio, cada uno cumple un rol delimitado:

En la novela de Herrera las personas que forman parte de la corte adquieren su nombre a partir del oficio que cumplen, según una pauta de total despersonalización que recuerda la asignación de los roles en las piezas teatrales medievales – donde incluso los roles femeninos podían ser interpretados por hombres y un actor podía interpretar más de un rol –. (Carini, 2014: 10).

Esa despersonalización aleja a la narrativa de Yuri Herrera del realismo minucioso y de cualquier voluntad de autenticidad para reafirmar al lector que, en el texto, se despliega la puesta en escena de una ficción. Así, el relato se inicia con la aparición de Lobo, un adolescente cuya infancia está marcada por el abandono de sus padres y quien se gana la vida cantando corridos en bares del bajo mundo. En uno de esos bares, Lobo conoce al Rey,

quien lo salva de una humillación y finalmente lo acepta como miembro de la corte en el palacio, en donde Lobo se encargará de componer corridos que exalten los valores del monarca. Lobo se transformará entonces en el Artista. Al igual que él, otros personajes ejercerán funciones precisas y según estas, así serán conocidos: el Joyero, el Periodista o el Heredero. En el caso de los personajes femeninos, el apelativo está referido, tanto a un oficio como al estatuto público de los mismos: la Bruja, la Niña o la Cualquiera.

De tal manera, la técnica de obviar nombres específicos y la lejanía temporal/cultural de lo latinoamericano con el imaginario de la corte, junto a una focalización narrativa bastante neutra, contiene una empatía sentimentalista del lector en favor de una conciencia crítica de los papeles que ejercen los personajes en la novela. Es decir, en los horizontes de lectura respecto de los personajes no opera un sentir por el otro en cuanto me imagino ese otro, sino un sentir por el otro en cuanto es irreductible y diferente. Asimismo, las constantes ondulaciones entre lo regional y lo poético-simbólico en el uso de la lengua, apuntala ese balance entre conciencia crítica y afecto para leer la representación de las identidades en la novela.

Desde este marco estético, las acciones giran en torno al protagonista Lobo, quien es poseedor de una escolaridad mínima, ha sido llamado “bestia” por los maestros en su breve paso por la escuela y prematuramente ha debido ingresar al mundo laboral, por la migración y desaparición de sus padres. Así describe el narrador el momento iniciático de Lobo como organista y cantante de boleros y corridos en bares:

Un día su padre le puso el acordeón en las manos. Fríamente, como la indicación para destrabar una puerta, le enseñó a combinar los botones de la derecha con los bajos de la izquierda, y, cómo el fuelle suelta y aprieta el aire para colorear sonidos. – Y abrácelo bien – le dijo –, que este es su pan. Al día siguiente se fue al otro lado. Esperaron sin fruto. Después, su madre cruzó y ni promesas de vuelta (Herrera, 2008: 16).

Esta vida errante en los bares, en la voz del narrador, le hizo a Lobo aprender tres verdades: “Estar aquí es cosa de tiempo y desgracias. Hay un dios que dice Aguántese, las cosas son como son. Y quizás más importante, apártate del hombre que está a punto de vomitar” (Herrera, 2008: 17). Si la masculinidad es resultado de una socialización, la de Lobo se forja en el aguante del bar, en esquivar el peligro cotidiano. En la historia de la literatura mexicana es notable el tratamiento del personaje del hijo y la consecuente paternidad ausente (McKee Irwin, 2003).⁶ *Trabajos del Reino* se alinea a esta característica, pero a diferencia de otras obras como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, la intención de Lobo no es buscar al padre y confrontarlo, como tampoco existe la figura de la madre. La orfandad derivada

de la migración supone representar la filiación en la novela como una experiencia marcada por un abandono irrecuperable: ni Lobo cruzará la frontera, ni sus padres prometen volver.

Pero en esa dinámica, Lobo aprende el manejo de la palabra: escribir en canciones “las cosas que le pasaban a otros” (Herrera, 2008: 18). Lobo, entonces, asume la escucha, la mirada y la escritura como tres estrategias que acompañan el proceso en que “los pelos y los tamaños...se le instalaban caprichosamente en el cuerpo” (Herrera, 2008: 17). Es decir, la pubertad y la adolescencia, en las circunstancias antes descritas, significan un nulo autoconocimiento guiado y disciplinado en la familia o la escuela (ya sea corporal, sexual o social), y menos la experiencia del afecto, pues el narrador indica que “del amor no sabía nada” (Herrera, 2008: 18). En su lugar, Lobo ejerce un conocimiento sobre las historias de los habitantes del espacio marginal del bar en la frontera. Hay en él una fascinación por la letra. Ella se convierte en una estrategia de sobrevivencia que proporciona un orden de las cosas frente al caos hostil:

La calle era un territorio hostil...; lo soportó a fuerza de repetir estribillos dulces en su cabeza y de habitar el mundo a través de las palabras públicas: los carteles, los diarios en las esquinas, los letreros eran su remedio contra el caos (Herrera, 2008: 16).

Por lo tanto, la exclusión social se enfrenta desde la lectura y apropiación de los discursos públicos, actividad que implica conocer los códigos mediales que rigen la convivencia. Esa capacidad de descifrar conduce a otra habilidad. El narrador informa que Lobo posee un saber para distinguir las sangres de los otros. El linaje de la sangre, evidentemente vinculado al fundamento de una monarquía, alude en la novela a la condición interna que guía a los personajes - la cólera, el enamoramiento, el miedo - y, sobretodo, al poder. De tal manera que Lobo, habilitado por el conocimiento, es capaz de distinguir al Rey:

Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre...En algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban” (Herrera, 2008: 9-10).

El poder absoluto, sin ley de por medio, lo ejerce este monarca enfrente de Lobo: ejecuta a un borracho que se burlaba del niño organicista. Después de ello, Lobo decide seguirlo al palacio, que era “una ciudad con lustre en el margen de la ciudad” (Herrera, 2008: 20), en el desierto. Es decir, Lobo se desplaza hacia otra ciudadanía, emanada del esplendor, pero en el margen.

El Palacio: poder, espacio homosocial y mujeres heridas

El Palacio al que llega Lobo se encuentra habitado predominantemente por sujetos

masculinos. En uno de los estudios fundadores sobre masculinidad y literatura en México, *Mexican Masculinities* (2003), Robert Mckee Irving planteó cómo desde José Joaquín Fernández de Lizardi a Ignacio Manuel Altamirano, en el siglo XIX, el entrelazamiento homosocial masculino funcionó como una alegoría de integración nacional. En el caso de la representación del mundo palaciego, los habitantes, mayoritariamente masculinos, guardan una relación de camaradería y hermandad, de la cual Lobo se convierte en el testigo, especialmente cuando acude a las sobremesas y constata que: “Se querían como hermanos, se picaban la panza, se ponían apodos” (Herrera, 2008: 35). Es decir, aquel entrelazamiento homosocial se recupera en este relato, pero ya no como alegoría de una integración nacional sino como alegoría de la integración cartelaria fuera del Estado, emanada desde prácticas de reforzamiento grupal como ponerse apodos y de cercanía corporal, como “picar la panza”.

Ahora bien, aquella sobremesa, en donde los miembros de la corte actúan como hermanos, funciona para que mutuamente ellos validen sus agresiones violentas contra los enemigos del Rey y del palacio. En un descenso de la lengua simbólica a la violencia ironizada, los comensales cuentan anécdotas sobre cómo marcar su poder en el cuerpo de las víctimas masculinas. Por ejemplo:

yo soy, pues, la verdad sentimental...Para acordarme de los muertitos en mi haber me llevo un diente de cada uno y los voy pegando en el tablero de mi troca, a ver cuántas sonrisas alcanzo a formar (Herrera, 2008: 31).

El Artista, en cambio, queda fuera de esta hermandad y advierte “que la gente reparaba sólo en él cuando cantaba o cuando querían que alguien escuchara lo cabrones que eran y eso fue bueno, porque así pudo entender el trajín de la Corte”. (Herrera, 2008: 32) David Leverenz indica cómo las ideologías de la masculinidad han funcionado primariamente en relación con la mirada (“gaze”) de los compañeros masculinos: “Ideologies of manhood have functioned primarily in relation to the gaze of male peers and male authority” (1886: 769). Por su parte, Michael S. Kimmel afirma que la masculinidad es una representación homosocial (“homosocial enactment”): “Masculinity is a homosocial enactment. We tests ourselves, perform heroic feats, take enormous risks, all because we want other men to grant us our manhood” (2010: 24). De ahí la búsqueda de probarse constantemente como “hombre” a través de distintos riesgos y bajo pena de que, en caso de fracasar, se revele la temida condición de ser no masculino. El cuadro de sobremesa relatado es, entonces, un espacio para que los habitantes del palacio desplieguen sus representaciones homosociales basadas en la masculinidad hegemónica del más “valiente” que relativiza el dolor de los

otros. Por su parte, el artista ejerce su mirada y capta lo que quieren ellos oír sobre la propia masculinidad. Luego, lo canta y así se convierte en el intérprete poderoso del funcionamiento de las identidades de la corte. El narrador concluye que el Artista “así pudo entender el trajín de la Corte” (Herrera, 2008: 32).

Pero también en la corte, El Artista entra en contacto con tres personajes femeninos. El primero de ellos es La Niña, quien tiene a su cargo iniciarlo sexualmente como recompensa al buen desempeño en la corte. Simultáneamente al aprendizaje sexual, el Artista constata la carencia de afecto de esta muchacha: “tenía un hambre de otros cariños que no había en Palacio” (Herrera, 2008: 32). El artista nuevamente ejerce su mirada externa e intenta articular una canción dedicada a ella, pero a diferencia de los demás miembros de la corte, lo que podría oír la Niña no serían historias socarronas e incluso crueles, sobre la reafirmación de una agencia de género, sino la historia de su sujeción: “No había querido la Niña que escribiera de cómo cuando...la vendieron por una ranfla” (Herrera, 2008: 73). Carole Pateman (1988), al examinar el contrato social que funda la modernidad, propuso rehistorizar un contrato sexual ligado al ámbito privado que, a diferencia del contrato social que supuso una libertad civil para los hombres, implicó una sujeción para las mujeres. A ese contrato social-sexual original las mujeres son convocados en virtud de su cuerpo sexuado y ellas mismas se vuelven objeto de toda contratación:

The original pact is a sexual as well as a social contract: it is sexual in the sense of patriarchal - that is, the contract establishes men’s political right over women - and also sexual in the sense of establishing orderly access by men to women’s bodies (Pateman, 1988: 2).

De tal manera, la convergencia de contrato social y sexual crean una fraternidad de hombres que deciden sobre las mujeres, cuyo consentimiento es ignorado e invalidado. Este sería el caso de la Niña, cuyo valor fue equiparable a una mercancía a cambio de un carro. De tal modo, la negativa a que lo contado se convierta en escritura pública es una resistencia del personaje la Niña a la musicalización de su origen sexual y su incapacidad civil para ejercer la voluntad. El conocimiento progresivo de la Niña, formado por esa genealogía violenta, coloca al Artista en el campo inesperado de la ternura: “La vio doblando su ropa sobre la cama y le dio una ternura inmensa” (Herrera, 2008: 73). La infancia desprovista de las labores del cuidado podría ser el detonante de este afecto.

Ahora bien, este sentimiento acaba abruptamente cuando la Niña desmitifica el apelativo de Artista, es decir, el aura que el personaje ha construido de sí mismo como consecuencia de la protección del Rey y la aceptación por los miembros de la corte. La Niña, que se sabe entretenimiento corporal, pone en evidencia al artista como otro objeto de

entretención en la corte:

- Pues qué va a ser, pendejo - dijo ella antes de que el Artista saliera -, que ellos son unos hijos de la chingada, y que tú eres un payaso... Ya salte, y no te quiero volver a ver cerca de mi cama (Herrera, 2008: 75).

Esta separación significa el acercamiento del Artista con la Cualquiera, la hija de quien acompaña al Rey, la Bruja. En la narración se deja entrever que la Bruja vive maritalmente con el Rey, pero que prepara a su hija para sustituirla. Lo cierto es que ambas llegaron a la corte cuando la madre (la Bruja) decide ayudar al Rey y dejar al padre de la cualquiera, quien desde el punto la Cualquiera era "un hombre bueno, y por lo tanto inútil, y ahora un hombre solo" (Herrera, 2008: 59). En el contexto narrativo, el calificativo de bueno se opondría al mundo del bandolerismo, a las anécdotas cantadas por el Artista que siempre conducen a un éxito colectivo o a la muerte. Nunca a la soledad. En todo caso, el artista consigue, como en el caso de la Niña, acceder mediante la escucha a la infancia y adolescencia de la Cualquiera, similares a la experiencia de la Niña. En tal sentido, la Cualquiera cuenta también su pasado al Artista, pero el narrador aclara que ella "se desconecta" cuando cuenta las historias de cantinas. Uno de los mecanismos para enfrentar un trauma es la desconexión, el erigir una barrera emocional cuando otras estrategias no existen para el sujeto, como sería la reconstrucción de una mitología personal en una narrativa. Por lo tanto, el Artista actúa no sólo como testigo e intérprete de las identidades masculinas de la corte, sino como el oyente del evento traumático de los sujetos femeninos que nadie más escucharía en el palacio.

Correlativamente a este poder de la escucha, el Artista ingresa progresivamente en los círculos de poder de la corte, lo cual implica un acercamiento con el Rey y con la Bruja. En tal sentido, retomo la observación de Sara Carini sobre la asignación de los roles en las piezas teatrales medievales, donde incluso los roles femeninos podían ser interpretados por hombres. Esto se cumple en el caso del Rey y de la Bruja. Por ejemplo, los posicionamientos y diálogos de la Bruja se constituyen desde la agresividad y podrían ser intercambiables a los del Rey: "¡Maricón! ¿Avientan un muerto a tu casa y no respondes?" "Si quieren guerra, dásela" (Herrera, 2008: 46, 47). En sus estudios antropológicos sobre la masculinidad en México, Matthew C. Gutmann (1996) puntualiza que, en ocasiones, se atribuye la violencia en forma innata al hombre, sin embargo, la misma es central en las desigualdades que definen la vida de tanto hombres y mujeres en las clases populares, siendo evidente especialmente con los hijos el ejercicio del castigo físico y la compulsión psicológica tanto de madres como padres.⁷ Sería el caso de la construcción del personaje de la Bruja, cuyo

trato con los demás miembros de la corte y, sobre todo con la Cualquiera están mediados por la misma agresividad vertical del Rey con otros personajes. Un personaje masculino podría interpretar el papel de la Bruja y, a la inversa, un sujeto femenino podría interpretar el del Rey, en este caso eso hasta antes del desenlace, cuando este intercambio ya no funcionaría.

En cuanto a esto último, la trama narrativa se precipita cuando, previsiblemente, el Rey encuentra la oposición de otro monarca. Es entonces cuando asigna al Artista el papel de espía:

- A nadie le tengo la confianza que a usted le tengo. - Y por si fuera poco añadir -: Hay otros que de plano no tienen llenadero, usted en cambio sabe cuál es su sitio, se contenta con lo que le toca (Herrera, 2008: 98).

En consecuencia, desde la perspectiva del Rey, el Artista no tiene ambición alguna en cuanto alterar el rol que lo define en la corte y, por ello, la tarea consiste en escribir un corrido al Rey enemigo, entrar a su territorio con motivo de una fiesta y averiguar una posible conspiración.

El poder de representación de la masculinidad y la liberación

Obediente al mandato, el Artista se entrega a la tarea de escribir los versos para el otro rey, los cuales resultaron “tan aduladores, que parecía que éste fuera el rey verdadero” (Herrera, 2008: 101). Tal y como sostiene Vicente Mendoza, en los corridos y cantares mexicanos que nacen a finales del siglo XIX y principios del XX la representación de la masculinidad ocupa un lugar importante. Dos clases de hombría predominan, según Mendoza, una identificada con el coraje, la generosidad y estoicismo y otra basada en las apariencias, una cobardía escondida en la jactancia. Al componer el corrido en honor al otro Rey, el Artista se percata precisamente de que los corridos escritos son la reiteración de una hombría, que ya sea en su versión de coraje y generosidad, como de jactancia, se ha agotado y, por lo tanto, que puede ser vista críticamente. No es casual que cuando se percata de esa representación de la masculinidad en el corrido, el Artista ha recuperado una total visibilidad por el uso de anteojos. La toma de conciencia se produce bajo la imposibilidad de reconocer una individualidad del rey, sino en el descubrimiento de un modelo aplicable a todos los reyes: “El Artista observaba y observaba con los lentes nuevos que le había mandado el doctor y eso es lo que le brincó: todo era igual.... Lo único extraño era él, que veía todo desde afuera...” (Herrera, 2008: 102). En todo caso, si algo pudo observar el Artista detrás de la

exaltación musicalizada de la hombría estoica o de su jactancia, fue la dimensión humana del monarca:

Tuvo una visión minuciosa del rostro del Rey, como con una lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución tan precaria como la de cualquiera de las personas de este lugar (Herrera, 2008: 102).

Es entonces cuando el personaje el Artista deja “las deudas de sangre”, es decir, la dependencia hacia El Rey, que había encarnado para él una paternidad sustituta y poderosa.

Ahora bien, la misión del Artista fracasa. Al Rey verdadero le informan que en el corrido cantado se puso en duda su virilidad, un rumor que tangencialmente la Bruja había mencionado. El Artista canta: “Quesque andabas muy enfermo/Mientras tus hijos peleaban/ ¿Verdad que nunca dijiste/ Al cabo que me sobraban?” (Herrera, 2008: 105). El Rey reacciona y recrimina al Artista cuán importante es la representación medial de su masculinidad: “no sólo basta ser un chingón, eh, hay que serlo y hay que parecerlo” (Herrera, 2008: 114).

Al haber contribuido a erosionar esa representación que implica desenmascarar la jactancia que rige el corrido, el Artista sabe que su eliminación es cuestión de tiempo. La decisión de huir del Palacio se impone porque el Artista se ha enterado también que la Cualquiera está embarazada. Él es el padre. La fuga de ambos se realiza a través de una grieta, que abre el paso hacia un conjunto de pasadizos secretos y finalmente hacia el exterior del palacio, cuya última visión es la sangre que gotea sobre el mármol blanco. El valor de aquella grieta se mide por una pregunta retórica que el narrador se ha formulado en páginas anteriores: “¿Que hay ahí, detrás de los muros de las cosas?” (Herrera, 2008: 92). Y lo que hay detrás de los muros del palacio es la transformación del Artista en el Lobo, pero un Lobo distinto. En primer lugar, un Lobo que contempla a la Cualquiera y su condición de gravidez, como un resplandor que escapa a cualquier amenaza de destrucción. En segundo lugar, un Lobo que vuelve al mismo bar a seguir escuchando historias, pero sin que ningún rey ejerza “imperio sobre mi vida” (Herrera, 2008: 124). De ahí que Lobo no acepte la proposición de escribir y cantar la hombría de otro rey, cuando el rey al que sirvió ha muerto en una emboscada. Lobo ya no podía escribir y cantar sobre hombres aguerridos, violentos, heroicos y viriles: “Él mismo ya no tenía ojos para gente así” (Herrera, 2008: 131). Adquiere sentido la afirmación de Eduardo Antonio Parra en cuanto *Trabajos del Reino* es, en parte, un Bildungsroman.

El desenlace de la novela significa la soledad de Lobo, aquella soledad que según la Cualquiera, caracterizaba a los hombres buenos. Ella misma lo dejará en esa condición. En

efecto, en la escena final de la novela se narra la partida de la Cualquiera “al otro lado”, previsiblemente a Estados Unidos. Antes de subir al camión, ella le pide a Lobo: “-No vengas ahora – dijo –, no te digo que me esperes, no prometo nada, nomás no vengas ahora” (Herrera, 2008: 134). A este parlamento le sigue la siguiente descripción de Lobo:

El dolor le palpitaba en las sientes mas no abominó de él. Era suyo. Si era la muerte, era suya. Era dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia y de la resolución de volver a la sangre de Ella en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre (Herrera, 2008: 135).

Lo que se presenta en este fragmento es una masculinidad no evasiva con el propio dolor, porque se ha experimentado un afecto amoroso que ha fundado un nuevo linaje.

Conclusión

Con base en lo antes expuesto, considero que en *Trabajos del reino* se plantea la conquista de una autonomía masculina, en un ordenamiento donde el sujeto femenino es quien toma la decisión de irse, anulando el motivo femenino de la espera paciente, vinculado a la figura occidental de Penélope. Al mismo tiempo, los lazos de una promesa son anulados por la Cualquiera, quien opta por la libertad. Por lo tanto, el final del relato es también la asunción por parte de Lobo de una virilidad que no significa la posesión ni del sujeto femenino ni del propio hijo. Tal virilidad se ejerce finalmente lejos de una ciudad dominada desde la ansiedad masculina por oír que se es “cabrón” y “hombre”, y lejos de la búsqueda angustiada de una paternidad sustituta violenta frente a la propia indefensión en los márgenes de la sociedad. El Rey-padre ya no funciona. Resulta evidente que la posición de Lobo es precaria en ese territorio de la frontera por la decisión de no servir a ningún rey: está fuera del espacio protegido del cartel y fuera del espacio institucionalizado del Estado. Las fórmulas de una fraternidad masculinista donde se asienta el poder no son capaces de representar sus aspiraciones. El lector puede suponer que la muerte es la hipótesis más fuerte.

Si como mencionaba al inicio el campo de los estudios de la masculinidad en la literatura favorece la discusión de masculinidades alternativas, la novela de Yuri Herrera constituye un texto minimalista, ágil, simbólico y regionalista, en donde el recorrido hacia una masculinidad contestataria heterosexual solo se consigue desde la capacidad que tiene el protagonista Lobo/Artista/Lobo de analizar y desmitificar las representaciones culturales populares de una masculinidad hegemónica. Esa masculinidad, en la lógica del

texto, es aquella caracterizada por atributos como la posesión, el ejercicio de la crueldad, la dependencia de una confraternización homosocial basada en la violencia y la imposibilidad de asumir una autonomía personal.

Así, aquella desmitificación lograda por Lobo se lleva a cabo gracias al uso poderoso de la palabra, arrebatado en la lucha cotidiana de la precariedad. La masculinidad letrada de origen popular sería, entonces, la capacitada para juzgar y erosionar los roles de una sociedad patriarcal. Tal desmitificación, además no hay que olvidarlo, se realiza en el territorio de la frontera que sabemos en sus múltiples significados, es la experiencia del tránsito, del corte, de la relativización, del pasaje.

BIBLIOGRAFÍA

Brod, Harry. *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. Boston: Allen & Unwin, 1987.

_____. "The New Men's Studies: From Feminist Theory to Gender Scholarship". *Hypatia* 2.1 (1987): 179-196.

Hobbs, Alex. "Masculinity Studies and Literature". *Literature Compass* 4.10 (2013): 383 -395.

Carini, Sara. "Identidades fronterizas a través del lenguaje en *Trabajos del Reino y Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera". *Revista Liberia* 2 (2014): 1-22. <http://www.revistaliberia.org/2-2014> 4.12.2016

Gutmann, Matthew C. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1996.

Kimmel, Michael S. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity". *College Men and Masculinities: Theory, Research and Implications for Practice*. Ed. Shaun R. Harper y Frank Harris III. San Francisco: Jossey-Bass, 2010. 23-31.

Leverenz, David. "The Last Real Man in America: From Natty Bumppo to Batman". *American Literary History* 3.4 (1991): 753-78.

McKee Irwin, Robert. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Mendoza, Vicente. "El machismo en México" *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas* 3 (1962): 75-86.

Parra, Eduardo Antonio. "Trabajos del reino de Yuri Herrera" <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/trabajos-del-reino-yuri-herrera->

2.10.2016

Pateman Carole. *The Sexual Contract*. Standford: Standford University Press, 1988.

NOTAS

¹ Hobbs retrotrae el concepto de la masculinidad hegemónica a los estudios fundadores de R.W. Connell y, a la consideración de los distintos factores en la representación literaria de las masculinidades. Textualmente se afirma: "Critics now seek to address the impact of race, sexuality, religion and class upon the way masculine identity is formed, performed and represented in literature. Moving away from archetypal heroes, masculinity scholars have analyzed the more narrative aspects of male characters and every setting of male experience, including fatherhood, sport, and friendship" (393).

² La cita textual es la siguiente: "...while women have been obscured from our vision by beeing too much in the background men have been obscured by beeing to much in the foreground" (40-1).

³ Esa pseudouniversalidad o falsa generalización, asumida en ocasiones por los estudios de género enfocados en la mujer, se deconstruiría, según Brot, desde el estudio de las particulares experiencias que atraviesan distintas subjetividades masculinas. Lo que Brot busca es que mediante esta estrategia se complementen y no se excluyan los estudios de la mujer y la masculinidad. Ver "The New Men's Studies: From Feminist Theory to Gender Scholarship".

⁴ En *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*, y particularmente dentro este el capítulo titulado „Machismo“ (221-286), Matthew Gutmann plantea la génesis y los distintos usos de la palabra machismo dependiendo de la clase y entorno histórico-cultural desde donde se enuncia. Desde el propio uso de la palabra, resulta imposible asumir un carácter globalizante para designar uniformemente distintos comportamientos masculinos en México y América Latina.

⁵ En "Introducción: lo narco como modelo cultural. Una apropiación", Danilo Santos, Ainhoa Vásquez Mejía e Ingrid Urgelles enuncian un listado de características que distinguen al subgénero narrativo de la narcoliteratura y, como parte de ellas, se incluye el pacto de lectura al que aludo en el cuerpo del trabajo.

⁶ Robert McKee Irwin señala los textos *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *El Zarco* de Manuel Altamirano, *Chucho el Ninfo* de José Tomás de Cuéllar, *Los Piratas del golfo* de Vicente Riva Palacio, *Santa* de Federico Gamboa y *Eugenia* de Eduardo Urzaiz.

⁷ Los estudios de Gutmann se centran en la Colonia Santo Domingo de México DF. Al respecto afirma: " As an illustration of women's role in perpetuating domestic violence, for instance, some commentators suggest that there is a common pattern in Colonia Santo Domingo and other working class in which men beat their wives, and mothers (more than fathers) beat their children" (201).