

Masculinidad y violencia en *Maté a un Tipo* de Daniel Dalmaroni. Lo argentino y lo global



Panos Gerakis

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas, Grecia
panager@enl.uoa.gr

Fecha de recepción: 22/08/2023. Fecha de aceptación: 09/10/2023

Resumen

El presente ensayo profundiza en las representaciones de la masculinidad y su conexión con la violencia. Intenta explorar la idea de la violencia como componente de la masculinidad hegemónica (término introducido por la socióloga australiana Raewyn W. Connel, 1995) en *Maté a un Tipo* (2006) del dramaturgo argentino Daniel Dalmaroni. A través de las representaciones absurdas y grotescas de los personajes y sus actos violentos que se hacen explícitos en el texto, al igual que la dinámica entre los personajes, se exploran los aspectos multifacéticos de la masculinidad y su asociación con la violencia como *privilegio del hombre* y fenómeno social. El análisis revela la complejidad y la precariedad de la masculinidad tal como se presenta en *Maté a un Tipo* y reconoce que está moldeada por las normas culturales locales y las representaciones globales. Dada la persistente brecha cultural entre diversas sociedades en relación a ciertas ideas y subjetividades como la masculinidad-es, a pesar de la actual globalización, Argentina parece ejemplificar un puente debido a la *hibridez* de su sociedad, como apoya el antropólogo argentino Eduardo Archetti (2016). El artículo concluye proponiendo un mayor cuestionamiento de las masculinidades y las comparaciones interculturales para adquirir una mayor comprensión de las vidas e identidades de los hombres dentro de un contexto global.

■ Palabras clave: Masculinidades; Crisis masculina; Argentina; Violencia; Dalmaroni; *Maté a un Tipo*

Masculinity and Violence in Daniel Dalmaroni's *Maté a un Tipo*. The Argentinian and the Global

Abstract

The present essay delves into the representations of masculinity and its connection with violence. It attempts to explore the idea of violence as a component of hegemonic masculinity (a term introduced by the Australian sociologist Raewyn W. Connel, 1995) in the play *Maté a un Tipo* (2006) by the Argentinian playwright Daniel Dalmaroni. Through the absurd and grotesque depictions of violence that are made explicit in the

text as well as the character dynamics I explore the multifaceted aspects of masculinity and its association with violence both as a *man's privilege* and a social phenomenon. The analysis reveals the complexity and precariousness of masculinity as presented in *Maté a un Tipo*, and acknowledges that it is both shaped by local cultural norms and global representations. Given the cultural gap still existing among several societies around certain ideas and subjectivities (such as that of masculinity-ies), despite today's globalization, Argentina seems to serve as a good bridging example due its society's *hybridity*, as supported by Argentinian anthropologist Eduardo Archetti (2016). The article concludes with proposing further questioning of masculinities and cross-cultural comparisons in order for further insight to be acquired around men's lives and identities within a global context.

■ Keywords: Masculinities; Masculinity crisis; Argentina; Violence; Drama; Dalmaroni; *Maté a un Tipo*

“[H]ay cosas que nunca desaparecen. Entre ellas se cuenta la violencia. La modernidad no se define precisamente por su aversión a esta. La violencia es simplemente proteica” (p. 9), afirma el coreano filósofo Byung-Chul Han en la introducción de su obra *Topología de la Violencia*. En *Maté a un Tipo* del argentino Daniel Dalmaroni, escrita en 2006, la violencia es también omnipresente: una relativamente breve pieza de teatro inundada de referencias a la violencia en forma de matanzas, que chocan, provocan risas y -a veces- terror; crean un pequeño universo absurdo y claustrofóbico en el que la violencia lo define todo, incluso a los personajes como autores de—o en casos, sujetos a—la violencia. Un hombre, al volver del trabajo y sentado en el comedor de su piso, decide confesarle a su esposa que acaba de matar a otro hombre en la cola del cajero automático. Así empieza la historia de Ernesto, quien, desde un homicidio a sangre fría, abre la caja de Pandora: sigue matando al azar a cualquier persona se cruza con él y que le pueda causar angustia o irritación. El número de asesinatos va creciendo de manera absurda generando así un efecto cómico-trágico. A través de lo absurdo y del humor negro del autor, la obra nos conduce por el caos tanto de las relaciones entre familia cuanto de las que se verifican en una sociedad impersonal e indiferente, acostumbrada a la violencia.

El ambiente en que la trama se despliega no es otro que el núcleo de la familia pequeño-burguesa argentina—un rasgo común en todos los textos teatrales de Dalmaroni. El escenario es siempre el mismo. Los personajes nunca cambian de lugar: el comedor de un apartamento de clase media es el espacio donde se va a desarrollar el drama y van a culminar todas las tensiones y los momentos cómicos y hasta burlescos. Según Pamela Brownell, “claro heredero de una larga tradición teatral argentina de familias que en sus comedores, livings, o dormitorios se enfrentan a las más dolorosas verdades, el teatro de Dalmaroni aparece como su versión recargada, más retorcida y tragicómica, más grotesca y despiadada” (2006, p. 1). Los mismos esquemas *domésticos* están presentes en casi todas las obras de Dalmaroni. Por ejemplo, en *Los Opas*, tres hijos deciden matar a su madre envejecida a la que no pueden sostener más; en *Cuando te Mueras del Todo*, un hombre mata a su esposa, pero ella decide no irse y se transforma en fantasma que lo persigue; en la obra *La escena del Crimen* una pareja se pone histérica al descubrir unas gotas de sangre en el paragolpes de su auto y sospechan que el hombre cometió un crimen la noche anterior, acto que él no recuerda. Jorge Monteleone en su nota introductoria de la publicación *Teatro 2*, editado por “Corregidor” (2010) destaca los elementos comunes en las piezas de teatro de Dalmaroni y, además del lugar común y las relaciones de parentesco entre los personajes, añade unos más: una “verdad que se descubre brutalmente al inicio”, “la estupidez” e ignorancia general de los personajes, “el malentendido” y la falta general de comunicación, “el delirio explícito que provoca risas” o lo “implícito donde se construye la verosimilitud ficcional” (p. 15-34). El universo dramático de Dalmaroni entonces se designa entre los límites domésticos de una familia “muy normal”

pero “boluda” (idiota), donde, aunque no hay enigmas, complicidades o vueltas de trama, hay falta de comunicación y malentendidos entre los personajes. A veces, lo cotidiano se mezcla con lo paranoico, ya sea en la actitud de los personajes o en la interpretación de los eventos.

Maté a un Tipo se caracteriza por las referencias constantes a actos de violencia en forma de homicidio, expuestos de manera burlesca, aunque nunca presentados en el escenario, a parte del pre-último caso de asesinato, cuando Ernesto, el protagonista, ataca a su psicólogo. Casi toda tensión violenta en *Maté a un Tipo* se condensa en el personaje masculino, Ernesto, y en la reacción de asombro de los demás miembros de la familia. Es una violencia que se da *in media res* y siempre va anunciada como resultado o acto inevitable sin ninguna pre-elaboración, algo que simplemente ocurre—o mejor dicho, se toma por ya hecho—provoca un asombro casi superficial, y se repite de tal frecuencia que al final se normaliza: en la última escena Marta, la esposa de Ernesto, en un acto que no se explica patológicamente, participa en el crimen ayudando a su marido a depositar no solo el cuerpo de Frikman (el psicólogo), sino también a deshacerse del cuerpo de Julieta, su hija, que Ernesto acaba de matar.

En la obra existe plenamente lo que el filósofo Slavoy Žižek llama “violencia subjetiva” (2009, p. 1). Según el término, nos enfrentamos a un acto de violencia realizada por un agente identificable y claramente representado. Este es Ernesto, el personaje principal masculino en la obra. No hay razón especial por las matanzas que comete Ernesto y las causas de cada episodio de violencia parecen irracionales. Por lo menos, la trama no provee justificación de por qué Ernesto se convierte en asesino. Es como si el espectador (o lector) cada vez se encontrara frente a un absurdo juego de poder e imposición entre Ernesto y sus víctimas. La opción de un agente masculino de los homicidios llama la atención a la conexión entre género y violencia y al discurso sobre la violencia como “privilegio masculino en general. La socióloga australiana Raewyn W. Connell, partiendo del análisis del intelectual Antonio Gramsci y sus *Cuadernos de la Cárcel*, escritos entre 1929 y 1936, sobre las relaciones de poder en la sociedad, se refiere a cierta dinámica cultural entre hombres que mantienen cierta posición de liderazgo en la vida social. Según Connell, dicho liderazgo se registra como “masculinidad hegemónica” (1995, p. 77) y se preserva a través de varias prácticas, incluso la violencia. En esa misma década de los años 90 en que Connell introdujo el término, ya había empezado el discurso sobre un género no-dado por la biología, sino construido por la cultura; no fijo, sino fluido; un género que no *es*, sino que *se practica* o *se actualiza*. En este estudio propongo un análisis del tema de la violencia en la pieza de Dalmaroni focalizando en el personaje de Ernesto, con el propósito de explorar la función de la violencia como performatividad masculina. Además, intento poner de relieve la importancia de examinar ejemplos regionales como el de Argentina vistos como partes autónomos de un conjunto global. De esa manera, pueden surgir ejemplos que contribuyan a una *cartografía* y comprensión de las masculinidades y de asuntos de importancia global como el de la violencia masculina.

Teatro y violencia

Según el erudito inglés Martin Esslin (1918-2002), drama y violencia se quedan muy estrechamente atados: “una de las banalidades más difundidas es que la obra teatral es conflictiva y por lo tanto la violencia está de alguna manera integrada en ella” (2002, p. 222). Esslin destaca distintos tipos de violencia en el teatro como la auto-violencia, la violencia del autor o director hacia sus personajes, la violencia del autor hacia su espectador o la violencia de parte del espectador hacia los personajes; la violencia dirigida de tal manera puede provocar una reacción violenta del mismo

público como ocurre en la región de la propaganda política. Por último, se pregunta en qué consiste la violencia y para qué sirve en el teatro y hace distinción entre la violencia que priva a una persona de su autonomía y libertad de elección en la vida social, y la violencia en el teatro como medio que trata de hacer lo contrario, es decir, elevar la conciencia y capacitar la evaluación de la realidad en que uno se encuentra (Esslin, 2002, p. 232).

Un rasgo que destaca Monteleone en el teatro dalmaroniano y en el caso concreto de *Maté a un Tipo* es la violencia en sí que se registra en las primeras líneas. Los dos personajes principales se sientan en el comedor y mientras Marta (la esposa de Ernesto) comparte su preocupación por su mejor amiga Ana y la intención de su esposo de cambiar de sexo por segunda vez, Ernesto le revela que “[m]ató a un tipo” (Dalmaroni, 2017, p. 401). El lector o espectador ya sabe lo que le preocupa a Ernesto, como dicha frase constituye también el título de la obra avisando así que toda la trama se va a desvelar en torno a una matanza. Lo que nadie sospecha es que el incidente del homicidio se va a multiplicar en más de treinta incidentes componiendo así una nueva rutina para Ernesto, una rutina paralela a la del padre y esposo y sostén económico de su hogar. Lo que interesa en la obra es la manera en que el autor emplea la idea de la violencia en la obra mediante las palabras y las gestiones de sus personajes. Ernesto mata a un hombre que no conoce en el banco agarrándole la cabeza, partiéndosela contra el cajero automático y cortándole el cuello con el filo de la tarjeta de crédito y eso porque el hombre lo desvía en la cola en el cajero. Dos semanas después, Ernesto mata a una mujer: otra vez, con los dos personajes sentados en el comedor, Ernesto le revela a su mujer que acaba de matar “a una tipa” por la autopista descargándole en la nuca la llave cruz con la que trataba de cambiar la cubierta del auto. El mismo esquema de representación en la revelación del crimen se ha repetido y, a partir de ese punto, empieza una pesadilla en la que el ritmo de las matanzas por parte de Ernesto se acelera y el número de víctimas aumenta vertiginosamente. En un período de tiempo muy condensado, Ernesto afirma que hace mucho “que no ha matado a nadie”, mientras en las palabras de Marta se enumera una lista de matanzas que provoca las risas, pero también choca: “¿Después del tipo del cajero, después de la mina de la Autopista, después del peón de la Estación de Servicios, de la mucama de Ana, del kiosquero de al lado de lo de tu mamá, del pibe que limpiaba parabrisas en el semáforo, después del tipo que te hizo dedo en la ruta?” (Dalmaroni, 2017, p. 411). Se revela que Ernesto ha matado a catorce personas en los últimos dos meses; durante la cuarta escena, un número que en la escena siguiente (el período absurdo condensado en un mes) alcanza los treinta y tres homicidios. La idea de la violencia culmina en la última escena en que Ernesto ataca a su psicólogo en el único acto de violencia *mise-en-scène*, tomándole por el cuello y golpeándole hasta matarle. Sin embargo, la violencia más brutal en la obra no es la explícita, sino la que sigue cuando Ernesto mata a su hija, en un acto simbólico de la cacofonía de la patriarquía y, de manera muy cínica, le informa a su esposa que mató “a una (cualquier) chica” (Dalmaroni, 2017, p. 424). La reacción de Marta, quien le pide que traiga más bolsas para depositar los miembros de los cadáveres después de descuartizarlos, intensifica la ironía, pero también el escalofrío de terror.

Parece una paradoja que, mientras *Maté a un Tipo* trata un acto tan crudo y devastador como el homicidio y la violencia, no exista ningún desarrollo en los personajes o ningún proceso psicológico que pudiera explicar el comportamiento homicida. Nada se sabe de los personajes, aparte del hecho de que uno mata y los demás rodean los actos de homicidio como víctimas u observadores. Se sabe también el sexo de los personajes, aunque ese último también se señala como algo fluido, con las referencias al esposo de Ana que cambia de sexo de manera bastante no-problemática. Según Gabriel Cabrejas:

los personajes del dramaturgo ya nacen criminales, la decisión del asesinato, o el asesinato mismo ya se ha consumado. Los une un plan, no un vínculo emocional; una complicidad, no una ética. En realidad son amoraless, castrados de súper yo, y no existe un proceso psicológico de asunción del mal sencillamente porque no hay mal, o no se lo juzga tal, sino una elección pragmática entre conveniencia-inconveniencia (2018, p. 170).

Los personajes de Dalmaroni no están compuestos sobre un esquema freudiano. Su artificialidad les convierte en anti-personajes; carecen de moral, de angustia existencial, de espectro emocional, aun de un *yo* psicoanalítico. Ellos tienen poco que ver con los del teatro psicológico, pero tampoco pertenecen a la categoría de los del teatro del absurdo *alla* Tonesco. Su realismo les tiene atados a una realidad muy mundana, pero el gesto absurdo del tiempo y la falta de pasado de los personajes, la exageración en todo tamaño y la excentricidad y lo burlesco mezclado con el terror y la violencia privan a los personajes de su dignidad y los convierten en criaturas caricaturescas. Lo único que el autor permite que se sepa de ellos es que hay una estructura de familia típicamente patriarcal con un paterfamilias-proveedor, una esposa que no trabaja y una hija que estudia Letras. Hay solo epítetos apelativos que utilizan los personajes entre sí, que funcionan como etiquetas, a menudo para insultar y mostrar desprecio. En las palabras de Marta, Ernesto es un “idiota”, un “boludo”. Para Ernesto, su hija Julieta es “muy tonta” y su mujer “una loca”. La segunda víctima de Ernesto, en sus palabras es “una resentida, una hija de puta” (p. 407). Para Julieta su padre es un “killer”. A Marta, las personas de religión u orientación sexual diferente le parecen “muy raras”. Todo comentario y referencia a cualquier personaje, presente o no, está pincelada de una connotación negativa. La violencia y la muerte ocurren como algo que se enfrenta al choque; como peligro o problema, pero sin compasión y angustia hacia las víctimas. La adicción al homicidio se ve con sarcasmo como si se tratara de cualquier adicción material como el alcoholismo o el juego: Ernesto afirma a su esposa: “No, no maté a nadie. Me estoy recuperando. Desde que formé la asociación de Asesinos Seriales Anónimos que me siento como nuevo” (Dalmaroni, p. 412). La idea de la violencia casi se niega en *Maté a un Tipo* aunque se practica demostrando un código ético absurdo y una moralidad inexistente. “No soy un criminal” (Dalmaroni, p. 409) afirma Ernesto, aunque acaba de matar de manera muy brutal a un hombre desconocido. Es esa negación que hace la violencia más peligrosa y ominosa en la obra. El *superyó* freudiano es inexistente en el aparato psíquico de los personajes dalmaronianos de tal manera que se vuelven defectuosos. La violencia como acto se banaliza, se repite constantemente y a través de esa repetición se normaliza de tal grado que termina por recordar un videojuego de violencia. Dice Cabrejas: “Ante la banalidad del mal quedan dos opciones, o no es banal pero lo aparenta, o se ha banalizado tanto que se naturaliza” (p. 177).

Masculinidad y violencia

En las últimas décadas y después del desarrollo de la investigación realizada por teóricos del movimiento feminista, la idea de la violencia se ha asociado cada vez más con el género y las estructuras patriarcales en la sociedad. Junto con los estudios feministas, de los años 70 surgió el interés en los hombres y en los estudios sobre masculinidad. En la actualidad, nuevos conceptos contribuyen a la comprensión de la identidad masculina y las subjetividades en las relaciones de género. En el pensamiento de los teóricos contemporáneos, el concepto de hegemonía parece estar entrelazado con la masculinidad. Matías de Stéfano Barbero (2021) sugiere que:

[e]l nuevo sentido común sobre el poder masculino y la violencia enlaza fácilmente el primero con el segundo: la violencia masculina sería el medio mediante el cual se sostiene el patriarcado. Sin embargo, aunque el patriarcado puede incluir e incluye formas de violencia, no se reduce únicamente a su ejercicio, sino que podríamos considerar que la continuidad y estabilidad de su poder están precisamente sujetas a que la violencia se reduzca a su expresión mínima (p. 156).

Connell también reconoce el poder inherente de la hegemonía en la masculinidad y distingue entre diferentes formas de masculinidades. Entre ellas, las masculinidades hegemónicas son las más privilegiadas, mientras que otras (por ejemplo, marginadas, subordinadas) están sujetas a esta hegemonía (p. 77-81). En 1996, el teórico Jeff Hearn cuestiona la noción “masculinidad” y pregunta: “¿Está muerta la masculinidad?” (p. 202). Reconociendo la multiplicidad de rasgos que constituyen la idea de la masculinidad, insiste en que, en lugar de tratar de entender lo que *son* los hombres, sería más útil pensar en lo que *hacen* los hombres, formulando así su método material-discursivo. J.W. Messerschmidt (2016) sugiere que, además de las prácticas que adoptan los hombres en sus vidas sociales, también hay otras estructuras sociales que determinan la igualdad, desigualdad y privilegio, como la clase, la sexualidad, la edad, la etnicidad, etc. Más cerca de esta línea de pensamiento, J. M. Kimmel afirma la importancia de explorar las circunstancias históricas y sociales que establecen y determinan las identidades, así como de examinar las relaciones sociales que existen entre hombres y mujeres y entre hombres (Barbero, 2010, p. 143-152). Más ligado al concepto de un género como acto, propuesto por Messerschmidt, Judith Butler, en su obra *El género en disputa* (1990), ya había introducido la idea de la *performatividad* de género, es decir, un género que no se da por sentado, sino que se representa y se actúa. Butler afirma: “[e]l género no es resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo. Por tanto, la unidad del sujeto ya está potencialmente refutada por la diferenciación que posibilita que el género sea una interpretación múltiple del sexo” (p. 54).

La violencia en *Maté a un Tipo*, como performatividad masculina, domina toda la obra en términos de tensión y condiciona a los personajes. Lo que llama la atención es que, aunque el personaje masculino en la obra es el agente de toda la violencia, definirlo como un sujeto violento o una masculinidad violenta en sí parece inapropiado o, más precisamente, fuera de lugar. Ernesto *actúa* su masculinidad matando, pero ese acto no genera ningún discurso sobre su masculinidad específica y su subjetividad en general. Esto se debe al elemento de absurdo y grotesco que predomina en toda la obra en la medida en que no permite un análisis del personaje como sería típico en el teatro realista. Debido a la ausencia de profundidad psicológica en los personajes, hay una brecha en la definición de las subjetividades que no puede ser cumplida. Dados los actos de violencia y el título de la obra, se podría esperar que el personaje principal encarne el estereotipo de un hombre de clase media con una dosis de machismo, alguien que sostiene la visión estereotipada del hombre viril latinoamericano, valorando y prestando atención a su composición masculina. Sin embargo, el machismo no es un elemento presente en la obra, ya que nunca se insinúa en las palabras de los personajes. Ernesto podría ser cualquier hombre que mata por casualidad. Cabrejas afirma que “[c]iertamente, no hay registro de machismo, ni se habla de fútbol, porque la ficción de Dalmaroni es igualitaria” (p. 170). Si esto es cierto, sabemos *ab initio* que cualquier comprensión de las masculinidades se desmorona, especialmente si esperamos ver una conexión entre la violencia y una masculinidad hegemónica típica.

En la primera escena, Ernesto anuncia a su esposa que mató a alguien. Antes del incidente, el lector (o espectador) no tiene información sobre el personaje a partir de las indicaciones escénicas o *la mise en scène*, excepto que Ernesto está angustiado. La razón del asesinato, según lo descrito por Ernesto a su esposa, esto es, la violación de

la prioridad en la cola del cajero automático, no parece justificable. No se sabe nada sobre la víctima, ya que la única información proporcionada por Ernesto es que la víctima es un *tipo*. En este caso, se puede decir poco sobre el conflicto de género o las masculinidades hegemónicas, porque el autor no permite deducciones sobre el perfil masculino de ninguno de los dos hombres. La víctima es simplemente una víctima que no se puede situar en una posición de “masculinidad subordinada” (Connell, p. 78), porque no se sabe nada de él, no se ha establecido una analogía de poder entre los dos hombres y no se ha culminado ninguna tensión. Como resultado, si no se puede definir tal masculinidad, tampoco se puede posicionar a Ernesto en la posición de masculinidad hegemónica. La misma falta de certeza ocurre en relación con el segundo incidente de homicidio causado por Ernesto dos semanas después. La mujer que es asesinada por Ernesto podría verse como una víctima de misoginia. La mujer es caracterizada como una “hija de puta” por Ernesto y una “lesbiana histórica” por Marta. Sin embargo, lo único que Ernesto confiesa es que “no sabe por qué la mató” y, aunque no expresa arrepentimiento, necesita “desprenderse de sus pantalones que están completamente manchados” (Dalmaroni, p. 408), quizás elegidos simbólicamente por el autor para comentar sobre una masculinidad sin valor (los pantalones como símbolo de masculinidad tradicional incuestionable); una masculinidad de la que alguien necesita desprenderse. Parece una ironía por parte del autor que, unas páginas antes, Ernesto haga su único comentario desde una visión más tradicional del género binario cuando le dice a su esposa: “Nosotros no somos como las mujeres. Cuando decimos algo, queremos decir eso, no otra cosa” (Dalmaroni, p. 401) y, en respuesta inmediata a la pregunta de Marta: “¿a quién mataste?” (401), en medio de una parodia, responde: “No sé” (401), cancelando así toda su certeza precedente.

A primera vista parece que la obra, a pesar de las referencias a los actos de violencia, carece de tensiones directamente relacionadas con la cuestión del género. Es obvio que Ernesto, mientras mata, o después de haber matado, no cuadra de manera eficiente en el perfil del criminal que mata imponiendo su machismo a los demás sujetos. Entonces sería lógico preguntarse por qué cuestionar la idea del género en cuanto a la violencia, si en la misma obra ni siquiera hay límites designados que prefiguren el género como identidad, y la violencia no parece directamente asociada con el género. Porque de manera implícita, en un nivel paralelo, en el hogar de Ernesto se desarrolla otra historia, la de Ana y su esposo transexual que acumula toda tensión de un género precario. Al principio de la obra, Marta indignada comparte con Ernesto la *tragedia* matrimonial de su mejor amiga Ana y su esposo que no duda de su sexualidad, sino de su transexualidad. El hecho narrado por Marta sorprende como el lector descubre en sus palabras que “el tipo volvió a dudar su sexualidad después de como treinta años y se lo dijo de una a Ani” (Dalmaroni, p. 400), asumiendo que el esposo de Ana acaba de descubrir que es homosexual, solo para revelar algunas líneas más abajo que “el marido nació mujer, a los veinte años se operó en Chile para hacerse hombre y que ahora, a los cincuenta se le ocurre que quiere volver a ser mujer otra vez” (Dalmaroni, p. 400). El hecho provoca angustia a Marta que se obsesiona con la idea de la transición de sexo del esposo de Ana. Insiste en detalles y sigue mencionándolo aún después del hecho devastador de la confesión de Ernesto acerca de su primer homicidio. Parece que entre la revelación de algún episodio violento de parte de Ernesto hay una amenaza paralela principalmente en las percepciones de Marta, que podrían ser vistas como metáfora de la opinión pública y la sociedad en sí misma. Eso se afirma no solo en la actitud conservadora frente a cualquier tipo de *alteridad*, sino en la manera en que reacciona a la violencia y en fin se acostumbra a ella. Marta podría ser cualquier individuo, mujer y hombre de la vida actual; sumergida en el mal, empieza a convertirse en parte de él. Los homosexuales le parecen “raros” (p. 405), los judíos le parecen “raros” también (p. 416) y, mientras recibe la novedad de violencia por su esposo con terror y choque, gradualmente se acostumbra a la idea de la violencia, se desensibiliza, se vuelve cínica y, al final, se hace parte de la violencia.

El pánico producido en las palabras de Marta, en cuanto a la travesía del esposo de Ana por un sexo biológico al otro, es el pánico de la desestabilización del género binario. Según lo que afirma Butler, es el pánico creado por “la violación del impenetrable masculino” (1993, p. 22), es decir, la ruptura de todo género fijo causada por el hecho absoluto y violento de la transgresión del sexo. El caso del esposo de Ana es un ejemplo perfecto para manifestar la subversión del género heteronormativo y la precariedad que se produce por esa desestabilización. Butler, citando a Michel Foucault y su *Historia de la Sexualidad*, escribe: “Nada en el hombre, ni siquiera su cuerpo, es lo suficientemente estable para servir de base al reconocimiento propio o para entender a otros hombres” (2022, p. 183-193). El acto de la doble transgresión de sexo puede también ser visto de manera simbólica como una *parodia*, como medio necesario que, a través de su proliferación, desestabiliza y disloca la hegemonía heterosexual que se establece y excluye a través de la afirmación de un género fijo y biológico. Parece irónico que, lo que le preocupa a Ana ahora que sabe que su hombre es una mujer, es que su relación va a ser una relación homosexual (Dalmaroni p. 400). La misma angustia se hace más obvia durante la sesión de psicoterapia de Ernesto con Frikman. Frikman presta atención a lo que hace Ernesto después de cada episodio de violencia (Ernesto le esconde que en realidad cada episodio de violencia significa homicidio) y a la confesión de Ernesto, quien cada vez cambia de ropa (algo que ya hemos mencionado como metáfora de la masculinidad invertida). El psicólogo deduce:

¿Le gusta la limpieza o quiere limpiar su cuerpo de esa otra parte suya que es un hombre irritable Como la oruga y la mariposa? Tal vez, usted, cuando es violento es la oruga y luego quiere pasar a ser crisálida, quitar la cubierta de seda, su vestimenta, para convertirse, finalmente, en mariposa. Es su intento por ser mariposa (Dalmaroni, p. 415).

Marta interviene para afirmar que su “hombre es un buen hombre y nunca estuvo en duda de su sexualidad” (Dalmaroni, p. 415). Ernesto también afirma que pone ropa “suya”, “ropa de hombre” tratando de clarificar que no pone ropa de mujer, mientras Marta vuelve a su obsesión de la historia de su amiga Ana que ahora se ha convertido en hombre para adaptarse a la nueva identidad de su esposo que ahora es una mujer biológica. Aquí es interesante hacer hincapié en la insistencia de mantener el orden heterosexual a través de transformaciones de sexo: Ana se convierte en hombre, ya que su esposo es ahora mujer en su esfuerzo de no romper el esquema heteronormativo entre los dos. El terror constante en la obra parece ser el de una homosexualidad que pueda desestabilizar el orden heterosexual en la vida de los personajes de tal grado que dicho terror provocado por la homofobia es más devastador que el provocado por los homicidios de Ernesto.

Otro punto que es muy interesante en esta pieza teatral de Dalmaroni es el lugar donde se realizan los tres asesinatos que se mencionan individualmente. El primero se lleva a cabo en un banco; el segundo, en la autopista y el tercero, en casa. El banco, que en términos del siglo XXI está relacionado con el pos-capitalismo y el poder económico está también muy cerca de la idea del capital como poder masculino. No es coincidencia que en la entrada de Wallstreet, centro de toda actividad económica global hay una escultura de un toro muy imponente y agresivo—símbolo de virilidad y machismo. La autopista es otro lugar simbólicamente atado a imágenes de masculinidad como terreno de dominio. Por último, la casa familiar, el *domus*, no es otra cosa que el lugar donde históricamente sigue siendo institucionalizada la patriarquía tradicional.

La última y más larga escena de la obra (VI) es de suma importancia, porque mientras la trama se acerca a su clímax, y aunque nunca se ha comentado la identidad de género de Ernesto, Dalmaroni decide mezclar la noción del género y la de la violencia, ambas encubiertas por los personajes. Ernesto y Marta ocultan al psicólogo el hecho

de que Ernesto mata a otros seres humanos. Frikman habla de crisálidas y mariposas, ambas metáforas no solo de transformación, sino de feminidad, de fragilidad, de algo escondido y protegido hasta que se revele y se libere. Dalmaroni levanta suspicacias sobre la reacción inmediata de Ernesto y Marta en afirmar que Ernesto no duda de su sexualidad, mientras la obsesión de Marta con la vida de Ana y su esposo parece como una proyección de su angustia ante los vecinos. En este punto, parece oportuno recordar la obra de la filósofa francesa Elisabeth Badinter *XY De l'Identité Masculine*, escrita en los años 60, donde la autora ya afirmaba que:

Deber, pruebas, demostraciones, son las palabras que nos confirman la existencia de una verdadera carrera para hacerse hombre. La virilidad no se otorga, se construye, digamos que se 'fabrica'. Así pues el hombre es una suerte de artefacto y, como tal, corre el riesgo de ser defectuoso (Badinter p. 15).

Las cosas se complican más en cuanto a la integridad masculina de Ernesto a partir de la iniciativa de Frikman de pedirle a los tres personajes que entren en un role-playing: Ernesto será Marta, Julieta será Ernesto y, finalmente, Marta será Julieta. Este intercambio de personajes—visto también como parodia *drag* por Butler (1993, p. 175-78), desestabiliza más el orden y revela la verdad que Julieta, en este momento de meta-teatro, en el rol de Ernesto, no puede más silenciar y revela los actos de homicidio de su padre a Frikman. Esta revelación provoca la muerte de Frikman y Julieta, quienes son asesinados por Ernesto. Sostener que Ernesto es una metáfora de homosexualidad latente sería innecesario en este estudio. Lo que interesa entonces es la angustia, lo precario y lo no contado de la condición masculina; las fuerzas hegemónicas que establecen a veces un falso orden y hacen desaparecer a quien revela su precariedad y verdad. En *Maté a un Tipo* existen solamente dos ejes en una trama sin complicidades; dos realidades paralelas—una de violencia presentada de manera absurda y una de sexualidad dada con mucha exageración—en un *puzzle* donde faltan muchas piezas.

Entre los aspectos de la violencia que se han sido esclarecidos en la teoría contemporánea es el de la precariedad y la pérdida de control como causas de su ejercicio. Según Hanah Arendt (2006), “[l]a violencia aparece donde el poder está en peligro, pero, confiada a su propio impulso, acaba por hacer desaparecer el poder [...]” (p. 77). La violencia en la obra de Dalmaroni podría aproximarse, entonces, no como un juego de hegemonía e imposición, sino como una reacción frente al pánico provocado por la inestabilidad del orden masculino. Ernesto mata a Frikman porque amenaza con revelar la verdad de las matanzas, pero también porque lo irrita con su visión de Ernesto como mariposa o alguien que quiere transformarse. Mata a Julieta también por su impulso de revelar la verdad. En el teatro de las vanguardias y, especialmente, en el teatro del absurdo insinuar algo diverso de lo que se dice es frecuente. Cuando Julieta afirma: “Es un asesino, doctor.” (Dalmaroni, p. 421), bajo la palabra “asesino”, y dada la polisemia que permite la pieza a causa de la grotesca realidad que establece, se puede insinuar cualquier otro adjetivo que revelaría verdades escondidas sobre la masculinidad de Ernesto.

En la obra, hay una masculinidad frágil y escondida, bajo el pretexto de lo establecido por una cultura patriarcal. Asumiendo que la violencia se asocia con el género y la masculinidad, dada la falta de información que nos permitiría comprender la subjetividad masculina de Ernesto y el énfasis en la historia paradójica de un ser humano que cambia de género dos veces, Dalmaroni nos hace sospechar que algo precario y amenazador sucede en la obra, no solo en cuanto a los episodios de violencia del personaje central, sino a su identidad de género. Según Rita Segato citada por Barbero (2021): “el hombre que usa recurso de la violencia es un hombre frágil”, y sigue Barbero afirmando que lo que “se quiere exhibir como potencia es precisamente

impotencia” (p. 156). Ernesto es este caso: un sujeto frágil y asustado por la vida absurda en una sociedad global de cambios rápidos, incapaz de asumir cualquier papel de ciudadano, padre, esposo, sostén de casa en un país que desde principios de este siglo se está sumergiendo en una de las crisis más largas y profundas del mundo (*El País Internacional*). La “tragicomedia” de Dalmaroni entonces, podría ser vista como una broma hacia la vida moderna con toda su violencia y, además, como una observación y quizás crítica sobre las vidas precarias de ciertas masculinidades.

Lo argentino y lo global; en vez de epílogo

Después de este breve análisis de *Maté a un Tipo*, surge la cuestión de si una obra argentina puede servir de ejemplo en la comprensión de la violencia e identidad masculina en un discurso más amplio que puede sobrepasar sus límites regionales-nacionales e introducirse en el nivel de lo global. Parece que tal análisis sería importante, porque permitiría la yuxtaposición, las comparaciones con las literaturas de otros países y la derivación de conclusiones útiles para la comprensión de nociones tan importantes como la violencia y la masculinidad, vistas individualmente o en conjunto. Eduardo Archetti (2016) en la introducción de su trabajo *Fútbol, Polo y Tango en la Argentina* considera que el elemento clave de la cultura argentina es la hibridez. Lo híbrido creado por el influjo de pueblos inmigrantes en Argentina a principios del siglo XX y el intercambio cultural causado por esa movilidad, diferencia a Argentina de los demás países latinoamericanos. Eso resulta en una cultura nacional que se consolidó menos a través de “la mezcla de tradiciones indígenas, del catolicismo hispano colonial y de la acción política moderna, educacional y de comunicación” (p. 22), y más por “la modernización como parte de una búsqueda general de identidades, imágenes y símbolos convirtiendo así lo abstracto en más concreto” (p. 19). Eso significa que, dadas las diferencias culturales y socio-políticas entre América Latina y el resto del mundo, Argentina podría servir de puente para suavizar las diferencias y contribuir de manera positiva a la comprensión de fenómenos como la violencia masculina. Por otra parte, y según Cornwall y Lindisfarne (1996), “la masculinidad no es tangible ni una abstracción cuyo significado es el mismo en todas partes.” Los dos teóricos añaden que las diversas imágenes y formas de conducta comprendidas en el concepto de masculinidad, no siempre son coherentes (p. 12). Eso significa que la noción de la masculinidad (o masculinidades) no puede ser tratada como una idea uniforme y universal. Las interpretaciones, y las imágenes entorno a las masculinidades siguen diferentes caminos y están forjadas por condiciones socio-económicas o políticas diversas. Sin embargo, hay conceptos, valores y cualidades entorno a las masculinidades que son universales —aunque condicionadas de manera diferente en cada cultura— como la angustia masculina, la paternidad, la hegemonía y varios arquetipos masculinos como la virilidad, la agresividad y la hombría (Gilmore en Archetti p. 166). Lo que se diferencia son las interpretaciones y los esquemas culturales formados en las varias antropogeografías en términos mundiales. Además, cierto es que la noción de la patriarquía se acepta como poder predominante en la institución de la mayoría de las sociedades a nivel mundial. Al mismo tiempo, es importante que no se olvide el evento cataclísmico de la globalización que actualmente es patente en la vida cotidiana penetrando hasta en el último rincón de este mundo. Manfred B. Steger (2013), uno de los teóricos prominentes de la globalización sugiere que el término *globalidad* viene a significar “una condición social caracterizada por estrechas interconexiones y flujos políticos, económicos y ambientales globales que hacen que la mayoría de las fronteras y límites existentes en la actualidad sean irrelevantes” (p. 9). Matthew C. Gutmann (2003) insiste en que necesitamos estudios concentrados en los hombres y más masculinidades latinoamericanas, especialmente hoy a principios del siglo XXI. A pesar de todo el trabajo actualizado por el dominio feminista y los aspectos que se revelaron de la pluralidad de los géneros, las masculinidades

siguen comparativamente mucho menos cuestionadas e investigadas. No se puede estar seguro si la convergencia cultural causada por la globalización terminará en una uniformidad absoluta. Tampoco se puede afirmar que nociones como el género y las masculinidades se podrán examinar bajo una perspectiva común. En todo caso, si decidimos acercarnos a las masculinidades de forma independiente o como parte de un todo parece igual de importante, dado que existen temas que es necesario que sean tratados como violencia; una comparación de disciplina intercultural nos ayudaría a deducir y comprender tales problemas en su mayoría, mientras que, afrontar un problema como la violencia masculina vista como fenómeno global, llamaría la atención a la totalidad del problema. En el caso de *Maté a un Tipo*, partiendo de la condición de los personajes, conectamos con la masculinidad y llegamos a un discurso sobre las masculinidades y la violencia. Hablar de subjetividades y conectarlas con asuntos globales como la violencia y las identidades de género es sustancial. Así, y mediante comparaciones que puedan surgir, se pueden cuestionar las relaciones sociales, hegemonías y clases, de la posición de hombres y mujeres y de cada tipo de identidades en la sociedad bajo regímenes sociales o políticos concretos, algo que en una sociedad globalizada constituye un verdadero reto.

Bibliografía

- » Archetti, E. (2016). *Masculinidades: fútbol, polo y tango en la Argentina*. Club House.
- » Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Alianza Editorial.
- » Badinter, E. (1992). *XY De l'identité Masculine*. Éditions Odile Jacob.
- » Barbero, M. S. (2021). *Masculinidades (im)posibles, violencia y género, entre poder y la vulnerabilidad*. Galerna.
- » Brownell, P. (2006). El drama de la verdad atragantada. Daniel Dalmaroni. *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 3(5), 1-4. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9496>
- » Butler, J. (1993). *Bodies that Matter*. Routledge.
- » Butler, J. (2022). *El género en disputa*. Paidós.
- » Cabrejas, G. (2018). El Teatro de Daniel Dalmaroni o la naturalización de la violencia. *Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, (7), 167-180. <http://ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- » Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Polity Press.
- » Cornwall, A., & Lindisfarne, N. (Eds.). (1994). *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies*. Routledge.
- » Dalmaroni, D. (2017). *Teatro reunido*. Eudeba.
- » Esslin, M. (1989). *Pera ap' to parólogo*. Dodóni.
- » González, E. (20 de abril de 2023). La crisis perpetua de Argentina. *El País Internacional*. <https://elpais.com/internacional/2023-04-20/la-crisis-perpetua-de-argentina.html>
- » Guttman, M. C. (2003). Discarding Manly Dichotomies in Latin America. En Guttman, M. C. (ed.) *Changing Men and Masculinities in Latin America*. (pp. 1-26). Duke University Press.
- » Han, B. C. (2017). *Topología de la violencia* [Trad. Paula Kuffer]. Herder.
- » Hearn, J. (1996). Is Masculinity Dead? A Critique of the Concept of Masculinity/Masculinities. En M. Mc An Ghail. *Understanding Masculinities* (pp.202-214). Open University Press.
- » Hoare, Q. y Nowel Smith, G. (Eds.). (1971). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. International Publishers.
- » Kimmel, S. M. (1987). The Contemporary Crisis of Masculinity in Historical Perspective. En H. Brod (Ed.), *The Makings of Masculinities* (pp. 121-154). Allen & Unwin.
- » Messerschmidt, W. J. (2016). *Masculinities in the Making: From the Local to the Global*. Rowman & Littlefield.
- » Monteleone, J. (2010). Costumbre, delirio y crimen: el teatro de Daniel Dalmaroni. En Dalmaroni, D. *Teatro/2* (pp. 11-34). Corregidor.
- » Steger, M. B. (2013). *Globalization: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- » Žižek, S. (2009). *Violence*. Profile Books.