

La exposición de la fragilidad masculina en *A fuego lento* de Patricia Ariza

MARTÍN CEDRÉS SILVA

Universidad de la
República, Uruguay

RESUMEN

El artículo aborda la problemática del patriarcado en una obra de la dramaturga colombiana Patricia Ariza. A través de la lectura crítica de *A fuego lento*, proponemos un acercamiento interpretativo a la inversión de los roles de género para evidenciar el modo como en esta dramaturgia se manifiesta la fragilidad masculina.

Palabras clave: patriarcado, masculinidad, hegemonía, fragilidad, roles de género

ABSTRACT

This article addresses the issue of patriarchy in a play by Colombian playwright Patricia Ariza. Through a critical reading of *A fuego lento*, we propose an interpretive approach to the reversal of gender roles to show how male fragility is manifested in this play.

Keywords: patriarchy, masculinity, hegemony, fragility, gender roles

INTRODUCCIÓN

La cultura, desde un punto de vista antropológico, funciona como un instrumento que moldea el comportamiento humano, se la considera como “un abrigo permanente que acompaña a su amo por donde quiera que él se desplace” (Páramo Morales, 2017, p. VII).

A partir de esta concepción podemos afirmar que el comportamiento humano será producto de una serie de normas morales, éticas, imaginarios colectivos y estereotipos sociales construidos culturalmente.

Desde tiempos inmemoriales la sociedad se rige bajo un sistema patriarcal que ejerce una relación de dominación del hombre hacia la mujer. Esta organización jerárquica deja como resultado una comunidad binaria donde el hombre ejerce su poder y disfruta de un

Este ensayo parte del trabajo final realizado a efectos de la aprobación de un curso brindado por el Dr. Gustavo Remedi en la Maestría en Teoría e Historia del Teatro de la FHCE-UDELAR.

sin fin de beneficios que otorga su posición. Por otra parte, la mujer queda relegada a una condición servil, posición que es impuesta y no se la consultó para formar parte de ella. Diferentes organizaciones sociales de matriz feminista luchan para modificar la cultura del patriarcado y así poder acceder a esferas sociales de las cuales han sido relegadas históricamente.

El teatro se ha transformado en una herramienta más para visibilizar esta problemática e intentar aportar su granito de arena para comenzar a girar los engranajes del cambio. A través del teatro han logrado tener voz las desplazadas históricas del sistema patriarcal. Con mayor o menor éxito, un gran número de dramaturgas han llevado a la escena estas temáticas. La dramaturga Patricia Ariza es un claro ejemplo de ello. A través de su pieza *A fuego lento* propone la inversión de los roles de género para lograr un distanciamiento crítico que le permita mostrar la fragilidad de la masculinidad establecida en la norma patriarcal.

En el presente trabajo se pretende analizar la inversión de roles de género planteada en *A fuego lento* de Patricia Ariza como mecanismo para la crítica a las masculinidades hegemónicas establecidas en nuestra cultura.

APUNTES SOBRE LOS ROLES DE GÉNERO Y LA FORMACIÓN DE LAS MASCULINIDADES

Como mencionábamos anteriormente, nuestra cultura es una de las grandes legitimadoras del comportamiento humano. Alejandra Salguero (2014) dice que “la cultura ha legitimado la creencia en la posición superior del varón, del dominio masculino arraigado como idea, discurso, representación social y práctica cultural” (p. 23).

Esta legitimación habilita al hombre a llevar a cabo determinado *modus operandi* que le es permitido bajo un sistema patriarcal. En la vereda de enfrente, la mujer está sometida al mismo conjunto de ideas, construcciones y normas, pero no puede disfrutar de los beneficios que los otros ostentan. Marta Lamas (2013) observa que más allá de las variantes culturales, de la clase social o del grupo étnico de las personas, existe una constante en las tareas femeninas: “las mujeres paren hijos y, por lo tanto, los cuidan: ergo, lo femenino es lo maternal, lo doméstico, contrapuesto con lo masculino como lo público” (p. 114).

Partiendo de esa lógica es que se conforman estereotipos rígidos que suelen contribuir a naturalizar comportamientos y aumentar la desigualdad entre hombres y mujeres. Deconstruyendo el estereotipo de hombre se puede afirmar que

ser hombre implica ser el que hace, el que piensa, significa y nombra el mundo, el que sabe, el poseedor de la razón, la verdad y la voluntad. Ser hombre es ser poderoso para vivir en busca de la satisfacción de sus necesidades, la realización de sus deseos y en expansión. (Salguero, 2014, p. 24)

Es importante destacar que este estereotipo es adquirido en el individuo de forma involuntaria y que son las diversas instituciones las que nutren y sustentan este tipo de comportamiento. A lo largo del proceso de socialización, el individuo en formación de su identidad aprende a aceptar esa posición y automatiza dicho poderío sin cuestionárselo. Este procedimiento se conoce bajo el nombre de “performatividad del género”, noción elaborada por la teórica Judith Butler. La filósofa estadounidense menciona que:

la performatividad del género es en primera instancia “asignación de género”, es decir, se nos designa con un nombre y se nos aplica un género antes que entendamos cómo las normas de género actúan sobre nosotros y nos determinan, y antes de que seamos capaces de reproducir esas normas como una opción escogida por nosotros. (2019, p. 68)

Dichas normas del género son internalizadas y a lo largo del proceso de conformación de la identidad pueden ser cuestionadas o no por el sujeto.

En las últimas décadas se ha despertado en los distintos circuitos intelectuales un especial interés por analizar las masculinidades con el fin de poder contribuir en la deconstrucción de los estereotipos masculinos.

Elsa Guevara (2008) en su trabajo *Una masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden de género* menciona que existen múltiples masculinidades, es decir, distintas formas de ser hombre o diversas prácticas que se consideran típicamente masculinas; por este motivo considera que es apropiado decir masculinidades en plural y no en singular.

Es importante aclarar que, si bien hallamos una pluralidad de masculinidades, existen algunas que se posicionan sobre las otras. Estas que dominan sobre las demás son las denominadas “masculinidades hegemónicas”. El foco de nuestro trabajo estará marcado por el análisis de estas en particular, ya que son las que sobresalen en los discursos que fomenta el sistema patriarcal.

La posición de poder que el varón adquiere desde su nacimiento hace que por un lado encuentre la comodidad de acceder a determinados espacios en los que las mujeres no pueden llegar, y por el otro, lo coloca en una situación de vulnerabilidad o temor de perder dicho posicionamiento. Es por este motivo que el hombre se muestra impenetrable en sus comportamientos, logrando un hermetismo que reprime algunas actitudes que puedan mostrarlo frágil.

Se puede observar en los varones la preferencia por un vínculo cercano con otros varones. Esta camaradería genera una situación dual, ya que por un lado habilita a que el sujeto reciba el reconocimiento de sus pares, pero este vínculo lo vuelve objeto de la mirada inquisidora del otro, quien estará atento y remarcará la mínima muestra de fragilidad o afeminamiento. Como menciona Salguero (2014) el encuentro entre hombres hace que el individuo “se encuentre constantemente bajo la mirada, vigilancia, valoración y aprobación de otros hombres; la masculinidad es demostrada, en primera instancia, para la aprobación de otros hombres quienes marcan el parámetro de lo que significa ser un hombre verdadero” (p. 27). Mostrarse débil puede traer consigo una serie de bromas, burlas e incluso desaprobaciones entre los pares.

Esta opción por el hermetismo es nutrida por las diferentes instituciones presentes en el proceso de socialización. A partir de dicho proceso

muchos varones aprenden a controlar sus emociones y sentimientos dado que consideran que estos podrían obstaculizar e interferir en su desempeño y toma de decisiones. Aprenden a temerles y ocultarlos, ya que no tienen cabida en el ámbito público y el mundo social del que forman parte. (Salguero, 2014, p. 49)

Ante la mínima exposición de la fragilidad, el varón acude a mecanismos de defensa que buscan recomponer el estatus puesto en cuestión, por este motivo algunos tienden a violentarse o

violentar a los demás mediante otras pruebas que los acrediten como verdaderos hombres.

Raewyn Connell (2003) menciona que la estructura del género tiene cuatro dimensiones en las cuales se inserta la masculinidad, estas son: las relaciones de poder, las relaciones de producción, las relaciones emocionales y las relaciones simbólicas.

Consideramos de vital importancia el desarrollo de las relaciones simbólicas, elemento fundante para el análisis que pretendemos llevar a cabo. Por relaciones simbólicas se entiende a:

la totalidad del sistema de comunicación de una sociedad en tanto que incluye el lenguaje hablado y el escrito; el lenguaje corporal; la forma de vestir; los rituales de iniciación y los religiosos; las actividades como el deporte o el trabajo; y los productos culturales como el cine, la fotografía o la danza. Así, hablar de hombre o mujer va mucho más allá de una enunciación descriptiva; nos remite a un sistema de interpretación acumulado a lo largo de la historia que define un lugar físico y un lugar simbólico para cada persona en el entramado social. (Guevara, 2008, p. 79)

Por lo tanto, socialmente está aceptado que el varón no demuestre lo que siente, que no verbalice los sentimientos que lo embargan a diario; se concibe como “poco hombre” a aquel que cuida de su apariencia o que se preocupa por su estado físico. Un hombre que se muestre afín a realizar tareas que fueron socialmente atribuidas a la mujer como el cuidado de los hijos, cocinar, lavar la ropa o mantener la limpieza del hogar puede llegar a recibir sentencias de sus pares como “raro”, “afeminado”, entre otras.

Ser conscientes del poder que ejercen los estereotipos sociales sobre los cuerpos de los sujetos, lograr desautomatizar los mecanismos que nos son impuestos desde el nacimiento y permitir que se muestre aquello que reprimimos son las posibles vías para generar el motor del cambio.

El teatro es un “modo de lucha para la transformación de la sociedad” (Mirza, 2007, p. 133), por ello ha buscado por diversos medios la forma de colaborar en la consecución de un cambio como sujetos inmersos en una sociedad desigual. Diferentes dramaturgas

y dramaturgos han colocado en escena piezas que muestran la situación de la mujer, la vulnerabilidad de los hombres y el deseo de que se produzca un viraje.

EL TEATRO LA CANDELARIA Y LA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO

A partir de la segunda mitad del siglo XX se observa en las prácticas teatrales colombianas un impulso a la construcción de su propia identidad, apelando a la elección de temas locales. Esta labor fue fomentada por la figura del director japonés Seki-Sano, quien formó la primera generación de actores para la actividad televisiva recientemente arribada a suelo cafetero.

Posterior a este suceso, muchos intelectuales y jóvenes dramaturgos entre los que se destaca el nombre de Santiago García, comenzarán una ardua búsqueda por el lenguaje dramático propio. Una beca universitaria llevará a Santiago García por diferentes partes del mundo donde se nutrirá de grandes productores de teatro como lo fueron Bertolt Brecht, Piscator y Chejov. Este aprendizaje será volcado a su regreso en diferentes experiencias locales como lo fueron el teatro El Búho, el Teatro de la Universidad Nacional, La Casa de la Cultura y finalmente el Teatro La Candelaria.

Esta última experiencia teatral fue fundada en 1966 por un grupo de artistas e intelectuales de raíz independiente que buscaban contribuir a la formación de lo que se denominó “Nuevo Teatro”.

Catalina Esquivel (2014) sostiene que el denominado Nuevo Teatro será aquel cuya novedad esté identificada “esencialmente con la participación de un nuevo público (...) ampliamente popular. El lema que marca el camino es un teatro para el pueblo, idea muy inspirada en los célebres planteamientos de Bertolt Brecht” (pp. 36-7).

El objetivo anhelado por este grupo de artistas e intelectuales era integrar las clases populares al hecho estético e impulsar por medio del Nuevo Teatro la necesidad de contar con una dramaturgia nacional.

Esquivel (2014) menciona que “se necesitaban nuevas obras de teatro que hablaran realmente al público, (...) El objetivo de crear una dramaturgia nacional buscaba hacer un tipo de teatro que ofreciera una respuesta particular a una realidad concreta” (p. 39).

Esta búsqueda fundará sus bases en concepciones aportadas por Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, la labor dramática de Bertolt Brecht, los aportes teóricos y críticos de Mijaíl Bajtín y el valor que Grotowski otorga al actor.

Sin abandonar las posibilidades que introdujeron los movimientos de vanguardias históricas en Europa, el Nuevo Teatro colombiano buscó un lenguaje propio que hablara de las masas populares y que atendiera a las necesidades de su público.

La Candelaria incursionó en la práctica de la creación colectiva y tomó a las improvisaciones como material fundamental para la elaboración de las mismas. Este instrumento permitirá que todos los miembros del equipo pudieran capacitarse “en todas las áreas de modo que fueran capaces de ejercer la dirección, la actuación, así como la autoría de una obra teatral. Tenían claro que el fortalecimiento de una dramaturgia nacional requería tanto de artistas colectivos como individuales” (Esquivel, 2014, p. 83).

Gran parte del teatro expuesto en La Candelaria se puede catalogar como teatro militante en el sentido que es un teatro con “fuerte compromiso social. Apuesta a un arte que contribuya al cambio en las estructuras sociales” (Mirza, 2007, p. 131).

En escena se presentan espectáculos que son “capaces de provocar una toma de conciencia en el espectador, una reacción intelectual y política a partir de la denuncia de algunos mecanismos de dominio” (Mirza, 2007, p. 133).

Dentro del teatro La Candelaria aparecerán voces femeninas que denunciarán las estructuras sociales establecidas e intentarán por medio de sus creaciones provocar el germen del cambio. Dentro de estas voces se destaca la figura de Patricia Ariza. Esta poeta, dramaturga y actriz colombiana será una de las socias fundantes de la Casa de la Cultura y posteriormente se erigirá como una de las líderes dentro de La Candelaria.

Allí no solo se desempeñará en su rol de actriz sino que incursionará en la dramaturgia, logrando grandes éxitos del teatro colombiano como lo fueron *El viento y la ceniza*, *María Magdalena*, *A fuego lento*, *Antígona*, entre otras.

LA INVERSIÓN CARNAVALESCA COMO MECANISMO EN LA DRAMATURGIA

DE PATRICIA ARIZA

El teatro La Candelaria pasó por distintas etapas de exploración teórica para sustentar sus prácticas teatrales. Catalina Esquivel (2014) expone la influencia de diferentes autores de renombre que influyeron en las poéticas desarrolladas por este colectivo colombiano. Esquivel destaca el aporte fundamental que significará el estudio de la cultura popular realizado por Mijaíl Bajtín (1974) en su trabajo *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Dicho estudio aportará visiones sobre el valor de lo popular y conceptualizará sobre los elementos que serán retomados por el colectivo colombiano para llevar a cabo nuevos rumbos en su dramaturgia colectiva e individual.

El enfoque que aporta este teórico ruso sobre lo popular adquiere una dimensión distinta,

no solo es tomado desde un punto de vista ideológico, el de un contexto sociopolítico en que las clases populares son explotadas y oprimidas, sino que se profundiza en su naturaleza lúdica y anárquica. (...) lo popular se reconoce como un poder subversivo no sólo en el nivel político y social, sino cultural y estético. (Esquivel, 2014, p. 84)

Bajtín (1974) pronuncia que, en la cultura popular, bajo la festividad del carnaval se producía

el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (p. 12)

A partir del carnaval se produce una lógica del revés y aparecen situaciones contradictorias donde se confunde

lo alto y lo bajo, el frente y el revés (...) [se generan] diferentes formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. Se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”. (Bajtín, 1974, p. 13)

Se comprobará en diferentes obras de La Candelaria la presencia de esta inversión carnavalesca para burlar el sistema impuesto por la cultura dominante. A su vez, Esquivel observa que “muchos de los personajes de las obras se caracterizan por romper con la solemnidad, lo serio y trascendente para identificarse con un lenguaje más burlesco y caótico” (2014, p. 85).

En el texto *A fuego lento* de Patricia Ariza se observa la presencia de esta lógica de inversión carnavalesca con el fin de mostrar lo frágil que resultan ser los estereotipos masculinos.

LA FRAGILIDAD DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN “A FUEGO LENTO”

En 1997 el grupo de La Candelaria monta una obra escrita por Patricia Ariza y dirigida por César Badillo denominada *A fuego lento*. Esta propuesta pone en escena “tres estereotipos de hombres: el mujeriego que tiende al alcoholismo, el tierno casi homosexual, y el intelectual. La obra gira en torno a la espera y los eternos y complicados preparativos para recibir a una mujer que no llega” (Valderrama Rincón, 2015, p. 18).

A lo largo de toda la obra Eduardo, Juan y Mario irán mostrando distintos rasgos de la personalidad de Lila, una mujer de la cual los tres están enamorados y a la cual esperarán con la cena pronta.

Para cualquier lector/espectador, desde el comienzo de la obra se plantea una situación poco común: un ambiente doméstico que tiene a tres hombres en una cocina. Este espacio, bajo una cultura patriarcal, es el ambiente por excelencia para la aparición de personajes femeninos, sin embargo, la dramaturga colombiana escoge tres hombres para desempeñar la tarea.

El personaje de Eduardo no solo confirma que la actividad que los convoca es la cocina, sino que el personaje de Lila es quien trabaja fuera del hogar: “Ella trabaja y nosotros debemos terminar esto. Empezamos tarde y nada está listo” (Ariza, 2016, p. 21).

Desde el primer momento ingresamos en la lógica bajtiniana de inversión carnavalesca, ya que estos hombres ejecutarán acciones esperables para el mundo femenino como lo son cocinar y esperar a su pareja con la comida pronta.

Otra inversión se presentará desde el comienzo, los tres son amantes de Lila. Este tipo de comportamiento suele ser esperable en un hombre ya que la lógica machista concibe como válido que el hombre mantenga vínculos con más de una mujer. En esta obra es ella la que tiene un “harén” a su disposición.

A medida que comienza a prepararse la cena estos personajes demostrarán que no son hábiles cocineros, pues no es una actividad que desarrollen con asiduidad.

Eduardo ejecutará un plan de acción para facilitar la tarea y poder obtener buenos resultados: “Dividámonos (*A Juan*) Tú cortas, lo picas todo en trocitos. ¿De acuerdo? (*A Mario*) y tú lavas las cosas muy bien y pones la mesa. Yo me encargo de alistar todo ¿De acuerdo?” (Ariza, 2016, p. 16). El plan parece no tener fallas, pero a medida que se pone en ejecución comenzarán los problemas y se irá diluyendo lo pactado.

En la cocina no solo prepararán la cena, también debatirán sobre el vínculo que mantiene cada uno con Lila. Con el corte de los primeros vegetales de la preparación, Juan indagará sobre el vínculo que mantiene su enamorada con Mario: “¿Has dormido con ella? Dilo, ¿has dormido? No vamos a matarte de un disparo, ni a suicidarnos con un frasco de pastillas para dormir. No lo vamos a hacer. Pero dilo de una vez, ¿dormiste con ella?” (Ariza, 2016, p. 20).

Esta preocupación por el vínculo que mantienen se extenderá a Eduardo que insiste tanto en el tema que logra que Mario confiese sobre la relación de amantes que mantienen hace años. Si bien no se expone abiertamente la incomodidad que genera el vínculo descubierto, tanto Juan como Eduardo actuarán de manera diferente e incluso en sus palabras se puede evidenciar la molestia. La dinámica que mantendrán estos tres hombres por momentos será de complicidad, por momentos de competencia y en algunas instancias de rivalidad.

El artificio dramático desarrollado por Ariza permite vislumbrar los grandes inconvenientes que trae consigo la elaboración de los estereotipos masculinos y las construcciones sociales que determinan qué se espera de un hombre.

Estos tres personajes se muestran fuertes y sumamente masculinos, pero en soledad permiten contemplar las fracturas en su masculinidad. Tal es el caso de Juan que es descubierto vistiéndose con la ropa de Lila:

Eduardo entra, sacan a Juan que se ha puesto un vestido de ella y se ha pintarrajeado el rostro

MARIO: es un marica. Marica con campanitas sonando y estandartes flotando en el aire. ¿Quién lo iba a pensar? ¡Límpiate la maldita cara, carajo! Aprende a ser hombre (*Lo limpian con limpiones desechables*) Quítate el vestido maricón. ¡Lo has echado a perder! (Ariza, 2016, p. 26)

Esta acción de vestirse con la ropa de Lila ha sido descubierta por otro varón, quien lo deja en evidencia, lo denigra, lo agrede verbalmente y arremete violentamente contra él. No solo se está atacando la acción que lleva a cabo el joven, sino que se lo censura y reprime de tal forma que este queda al desnudo de manera literal y simbólica.

Los varones represores no solo tratarán de diluir la fragilidad expuesta de Juan, sino que exigirán que olvide el momento bochornoso que acaba de ocurrir: “EDUARDO: esto quedará para siempre entre nosotros (*A Mario*) El vestido piérdelo, quémalo, desaparécelo. Todo está aquí. (...) No llores más, pórtate como un hombre, aunque sea hoy ¡carajo!” (Ariza, 2016, p. 27).

Por más que se proponen olvidar el momento, tanto Mario como Eduardo rememorarán el hecho y Juan será objeto de burla en varias ocasiones posteriores. La víctima encontrará que no está solo en su situación de vulnerabilidad, ya que descubrirá a Mario en una situación bastante particular:

MARIO: ... ¿Aló? ¿Si? Habla Eduardo (*Baja la voz y mira para todos lados*) ¿Centro de estética masculina? ¿Si? Solo quiero preguntar algunas cosas. No es para mí. Es para un amigo. Él no vive aquí y me ha pedido un favor... Dígame señorita ¿allá hacen implantes de pelo? ¿Cabello por cabello? Qué maravilla. (...) y dígame ¿qué otros servicios tiene? Un momento (*saca una libretica*) Masajes, máscaras faciales, cirugía estética. No eso no, mi amigo me pidió averiguarle... usted sabe, es muy joven y se está quedando calvo. No es justo (*Se mira en el espejo*). (Ariza, 2016, p. 32)

En este momento “a solas” de Mario descubrimos su fragilidad, somos testigos de la preocupación que tiene este personaje por el cuidado de su imagen. Es importante destacar la búsqueda de la soledad para hacer esta llamada y la necesidad de ocultar su preocupación

acudiendo a un supuesto amigo que quiere averiguar de los servicios que ofrece el centro estético. Sería “menos hombre” si es descubierto consultando por productos que lo mantengan joven y bello.

La posibilidad de Juan de tomar revancha por el daño recibido hace unos instantes se le presenta frente a los ojos y no la dejará pasar. No solo dejará en evidencia que ha escuchado la llamada telefónica, sino que finaliza el intercambio de palabras con un “Hagamos de cuenta de que no escuché nada. Lo olvidamos ¿vale? (...) Aprende a ser hombre” (Ariza, 2016, p. 33).

Eduardo, quien encarna el estereotipo del intelectual, muestra su debilidad a partir de las palabras que intercambia con Mario. Su fragilidad pasa por los celos que siente de que Lila disfrute de encuentros sexuales con su “rival”:

EDUARDO: ¿Y tú que le das? ¿Placer? Tú el placer y yo la seguridad, ¿Qué cómodo, verdad? Conmigo siempre tiene dolor de cabeza, jaqueca, menstruación. Está cansada (*Remendándola*) “trabajé mucho hoy”. “Prefiero leer”. Cuando percibe que la deseo, me pide una opinión política sobre la situación del país. O mira el libro que estoy leyendo. Y mientras tanto, piensa en el violador. Se viste con falda negra ceñida para ti... perra asquerosa. (Ariza, 2016, p. 30)

Si bien los tres personajes parecen estar de acuerdo en mantener un vínculo amoroso son Lila, en este parlamento de Eduardo se perciben los celos. La fragilidad de este personaje pasa por poner en palabras lo que siente; su enamoramiento por Lila es tal que no concibe como posible que se vincule con otros hombres. Si bien no expresa abiertamente su desconformidad con la relación poliandria, sus celos delatan su pesar. El hombre que en una cultura patriarcal no expresa sus emociones porque sería síntoma de afeminamiento, en este pasaje demuestra estar celoso.

Una vez expuestas las tres fragilidades en escena, todos intentarán redimirse: Eduardo se ausenta por un momento, Mario ahoga sus penas en alcohol y Juan intentará buscar los motivos por los cuales Lila lo quiere.

La espera de Lila se volverá eterna, despojados de su hermetismo masculino, expuestos en sus fibras más íntimas, desposeídos de toda masculinidad, los tres hombres sentirán la frustración de que el encuentro no se concretará.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este trabajo hemos elaborado un análisis del mecanismo de inversión de roles presentes en la obra *A fuego lento* de Patricia Ariza. Este mecanismo funciona como una herramienta sustantiva para demostrar la arbitrariedad y la fragilidad presentes en las diferentes masculinidades construidas en la cultura patriarcal.

Tanto Mario, como Eduardo o Juan son víctimas de un sistema que intenta censurar aquellos procedimientos que están en la preocupación de todos los sujetos más allá del sexo biológico con que sean identificados.

Estos hombres sienten celos, están enamorados, son impulsivos, compiten entre ellos, se comparan, tratan de preparar una comida para su pareja, están preocupados por el paso del tiempo y el deterioro de su imagen física, se deprimen ante situaciones frustrantes en el plano afectivo, entre otras actitudes emparentadas con el mundo “femenino”.

La masculinidad como producto cultural trae consigo un sinfín de normas, reglas o máximas que impiden a los sujetos actuar de manera diferente a la establecida. Gracias a las instituciones los sujetos aprenden a comportarse de determinada manera y no salirse de esos parámetros.

Romper con esta lógica es una tarea sumamente difícil, ya que hay que derribar el peso de una tradición milenaria. Los distintos colectivos sociales han intentado mover los engranajes del cambio y el arte ha funcionado como un motor más para que se aceleren los procesos.

El teatro ha sido siempre una herramienta marginal comparada con las grandes producciones artísticas industriales, pero a partir de allí se ha dado la voz a varias producciones femeninas, voces que han sido silenciadas a lo largo de la historia.

Con mucho esfuerzo y perseverancia, voces como la de Patricia Ariza no se han callado y continúan trabajando por y para un cambio en la sociedad. Los cambios en materia de género y las construcciones vinculadas al mismo están sobre la cocina, haciéndose a fuego lento.

REFERENCIAS

- Ariza, P. (2016). A fuego lento. En L. Proaño Gómez y G. Geirola (comps.) *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*. Tomo 3 (pp. 12-42). CELCIT.
- Bajtín, M. (1974). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barral.
- Butler, J. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Connell, R. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Esquivel, C. (2014). *Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano*. [Tesis Doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Guevara, E. (2008). La masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden de género. *Sociológica* (año 23, 66), 71-92.
- Lamas, M. (2013). La antropología feminista y la categoría de género. En M. Lamas (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 97-126). PUEG- Miguel Ángel Porrúa.
- Mirza, R. (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, Dictadura y Resistencia*. Banda Oriental.
- Páramo Morales, D. (2017). Cultura y comportamiento humano. *Pensamiento & gestión*, (42), VII- XII.
- Salguero, A. (2014). Discursos y prácticas en el proceso de construcción de las identidades masculinas. En A. Salguero (comp.) *Identidad Masculina* (pp. 21-54). Biblioteca Feminista.
- Valderrama Rincón, D. (2015). *Caminos en la dramaturgia femenina colombiana. Apuntes y caracterizaciones sobre discursos dramáticos propuestos por mujeres en el siglo XXI en Colombia*. Monografía. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Recepción: 20/09/2023

Aceptación: 27/05/2024

Cómo citar este

artículo: Cedrés Silva, M. (2024). La exposición de la fragilidad masculina en "A fuego lento" de Patricia Ariza. *Teatro*, (11), 113-126. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76761>