

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE



**La persistencia de la hegemonía masculina en la cultura occidental ante la necesidad de un nuevo modelo de identidad. El soldado como arquetipo de la masculinidad hegemónica en las prácticas artísticas del siglo XXI.**

TESIS DOCTORAL

Memoria para optar al grado de Doctor presentada por

VALENTÍN JOSÉ FERRERO MERINO

Director

JOSÉ MANUEL ÁLVAREZ ENJUTO

Septiembre de 2015



*A mis abuelos, Valentín Ferrero e Higinio Merino.*

*A Gonzalo, mi padre, que me enseñó la pasión por el conocimiento y la vida.*





## **Agradecimientos.**

Han pasado casi cuatro años desde que obtuve una beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación de España para realizar mi formación docente y la tesis doctoral que ahora veo cumplida. En este tiempo han sido muchas las horas dedicadas a la lectura y a la investigación en una exploración apasionante por el alma de los hombres en las salas de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Altea y en mi estudio particular.

La mayor parte del tiempo lo he pasado acompañado por la soledad serena del trabajo meticuloso y silencioso, pero también he compartido largas y fructíferas horas con los alumnos que han escuchado mis clases y con los que he debatido sobre arte. Agradezco a Daniel Tejero Olivares su confianza en mí para la obtención de la beca FPU sin la cual no hubiera podido dedicar el tiempo a la investigación.

Doy las gracias de manera especial a José Manuel Álvarez Enjuto, mi director de tesis, por la dedicación y el afecto recibidos. Por la enorme confianza y fe que desde el principio depositó en mí, además de los muchos consejos, información y atención, que me han permitido cumplir con éxito este estudio. Siempre le estaré sincera y cariñosamente agradecido.

Muchas gracias a Victoria, pues sin su ayuda, apoyo constante, confianza en mí y su amor, no hubiera podido cumplir con esta empresa.

Han pasado muchos más años que cuatro desde que cinco hombres de mi familia fueron víctimas de la versión más violenta de la identidad militar. Agradezco a mis padres la custodia de su recuerdo, sin la que hubiera sido imposible hacer crecer el vivo interés crítico por el objeto de esta investigación. A todos ellos va dedicado este estudio.



## Índice

<a href="#"><u>INTRODUCCIÓN.</u></a>	13
<a href="#"><u>ANTECEDENTES.</u></a>	41

### **PRIMERA PARTE: SER HOMBRE.**

<a href="#"><u>CAPÍTULO 1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL MODELO DE HOMBRE HETEROSEXUAL HEGEMÓNICO.</u></a>	49
1.1.- Buscando una definición de hombre hegemónico.	49
Ser hombre.	51
El hombre en relación con los otros.	56
El hombre no es una mujer.	59
1.2.- La legitimación del dominio patriarcal.	64
El origen de la legitimación del dominio masculino.	64
La necesidad de ser reconocido como hombre.	74
La relación de la masculinidad con la posesión.	78

### [CAPÍTULO 2. TEORÍAS DE GÉNERO Y ESTUDIOS DE MASCULINIDAD.](#)

2.1.- Las categorías de género.	83
Sexo, género, sexualidad.	84
Género y lenguaje.	91
Género y poder.	96
2.2.- Las dificultades de ser varón.	100
El imaginario masculino.	100
Educando hombres.	108
La sexualidad del macho.	113
Los miedos del varón.	115
El fracaso y la autodestrucción.	118
Masculinidad, violencia y poder.	122

<u>CAPÍTULO 3. LA LÓGICA DE LA MASCULINIDAD.</u>	127
3.1.- Poder.	128
La lógica del poder.	128
Disciplina y sumisión.	136
3.2.- Violencia.	140
3.3.- Sexualidad.	147
<u>CAPÍTULO 4. MODELOS DE MASCULINIDAD DOMINANTE.</u>	153
4.1.- Los arquetipos masculinos. El héroe.	154
4.2.- El mito cristiano. La figura de Jesús.	163
<b>SEGUNDA PARTE: SER SOLDADO.</b>	
Estudio de la figura del soldado como arquetipo de la masculinidad heterosexual hegemónica y patriarcal.	
<u>CAPÍTULO 5. PEDAGOGÍA DEL ASESINATO. EL ADIESTRAMIENTO DEL SOLDADO.</u>	169
5.1.- Reflexiones sobre un modelo masculino.	169
5.2.- El alistamiento. El mensaje.	182
5.3.- La instrucción militar. La enseñanza.	197
El orden cerrado y la disciplina.	197
La obediencia y la sumisión.	207
El grupo.	212
El miedo.	215
La estupidez.	220
5.4.- La batalla.	222
Matar y morir.	228
La culpa.	233
<u>CAPÍTULO 6. EL CUERPO DEL SOLDADO.</u>	239
6.1.- El cuerpo infatigable.	245

6.2.- El cuerpo mutilado.	249
6.3.- El cuerpo sexuado.	256
El miedo a la homosexualidad. Relaciones de camaradería.	259
Muchachos en el ejército.	270
CAPÍTULO 7. <a href="#">EL PLACER DE MATAR.</a>	277
7.1.- La sexualidad ligada a la violencia. La sexualidad a través del crimen.	282
7.2.- La violación expresión de la masculinidad.	287
CAPÍTULO 8. <a href="#">EL SOLDADO IMAGINARIO.</a>	295
8.1.- El nombre del soldado.	295
8.2.- El soldado muerto.	300

### **TERCERA PARTE: LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD Y LOS SOLDADOS.**

Estudio de las prácticas artísticas centradas en la representación del soldado y la masculinidad.

CAPÍTULO 9. <a href="#">ANTECEDENTES DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD HETEROSEXUAL.</a>	309
Principales prácticas artísticas anteriores a los años 90 del siglo XX.	
9.1.- La imagen del hombre hegemónico.	312
Richard Prince.	312
Clegg & Guttman.	314
9.2.- La parodia de la masculinidad.	317
Paul McCarthy.	317
Mike Kelley.	320
9.3.- Masculinidades diversas.	322
DV8 Physical Theater.	322
Matthew Barney.	325

CAPÍTULO 10. <a href="#"><u>LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD A TRAVÉS DE LA IDENTIDAD MILITAR EN EL SIGLO XX.</u></a>		329
Apuntes sobre la representación del soldado en la historia del arte reciente.		
	Jean-Baptiste Tournassoud. <i>Retratos de soldados en el frente.</i>	329
	Antoni Miralda. <i>El militarismo.</i>	334
	Mary Kelly. <i>Emblemas, insignias y condecoraciones.</i>	340
CAPÍTULO 11. <a href="#"><u>LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD A TRAVÉS DE LA FIGURA DEL SOLDADO ENTRE LOS AÑOS 2000-2014.</u></a>		
Estudio de prácticas artísticas centradas en la representación del soldado y la masculinidad hegemónica, como deconstrucción, crítica o reflexión.		
		347
11.1.- Soldados y hombres.		350
	Chad States. <i>Masculinidades en plural.</i>	350
	Anderson & Low. <i>La imagen del héroe actual.</i>	355
	Collier Schorr. <i>El entrenamiento físico y la imagen del macho.</i>	361
	Adi Nes. <i>La identidad homosexual en el ejército israelí.</i>	368
	Rachel Papo. <i>Mujeres en el ejército israelí.</i>	374
	Jason Hanasik. <i>La identidad del soldado.</i>	379
	Nicholas Grider. <i>El simulacro de la vida militar y de la identidad masculina.</i>	387
	Rineke Dijkstra. <i>Las huellas del ejército en el soldado.</i>	393
11.2.- Pedagogía militar para civiles.		396
	Cristina Lucas. <i>Sobre la capacidad de crecer del varón.</i>	397
	Bayeté Ross Smith. <i>Ciudadanos armados.</i>	401
	Harun Farocki. <i>Vídeouegos de guerra.</i>	404
	David Gregory Wallace. <i>Los drones y la educación para la muerte.</i>	407
	Fernando Sánchez Castillo. <i>Tiempo libre. Jugar a matarse.</i>	410
11.3.- Consecuencias de la guerra.		414
	Emily Prince. <i>La reposición de los nombres de los soldados.</i>	415
	Rania Matar. <i>La destrucción civil tras la acción militar.</i>	419

Shai Kremer. <i>La huella de la guerra en el paisaje.</i>	423
Santiago Sierra. <i>Los veteranos de guerra.</i>	428
Jacques Tardi. <i>La visión de la guerra de un dibujante.</i>	433
<u>CONCLUSIONES.</u>	435
<u>BIBLIOGRAFÍA.</u>	447
<u>ANEXO I. Documentos.</u>	465
<u>ANEXO II. Fragmentos de obras literarias.</u>	475





## Introducción.

La masculinidad fue puesta en cuestión por el movimiento feminista desde la segunda mitad del siglo XX. Como consecuencia de ello, el concepto de masculinidad ha ido cambiando hasta llegar a la situación actual en la que es una categoría amplia y elástica que no se puede aplicar exclusivamente a los hombres y que adopta múltiples formas de expresarse y vivirse, hasta el punto de que hoy no se puede hablar de masculinidad, sino de *masculinidades* en plural. El pensamiento y las reivindicaciones del feminismo y los colectivos LGBT han conquistado para esas categorías de género derechos básicos, espacios sociales y culturales que hasta no hace mucho les estaban negados, detrayendo espacio y poder a la masculinidad patriarcal que ocupaba la totalidad de los mismos.

A pesar del empuje de estas transformaciones materializadas, por ejemplo, en el cambio de roles sociales que rompen el rígido binarismo tradicional masculino/femenino, (el reconocimiento de derechos básicos mediante la promulgación de leyes en favor de las mujeres, los colectivos gais, lesbianas, transexuales y bisexuales, la creación de departamentos de estudios de género en la universidades), la masculinidad patriarcal se resiste a ceder su lugar de privilegio y poder.

En el momento actual la realidad de los cambios sociales producto de la incorporación de la mujeres y de los colectivos homosexuales y transexuales es un hecho cierto. Las mujeres y las categorías no normativas hace tiempo que están ocupando espacios que antes les estaban vedados. Como respuesta a esta situación, los viejos varones heterosexuales y el orden patriarcal adoptan una posición defensiva y de negación, que impide la transformación de los patrones masculinos de dominio en otros más adecuados a la nueva realidad.

En la década de los 70 se formó en Estados Unidos un grupo denominado *Men's Rights* con la intención de defender el modelo tradicional de hombre patriarcal contra el avance del feminismo. Como consecuencia de ello, comenzó la preocupación por los estudios sobre la masculinidad en la línea de investigación abierta por el feminismo llamados *Men's Studies*, creándose grupos de estudios y departamentos universitarios dedicados a la investigación en este campo, en la mayoría de las ocasiones ligados a los estudios feministas. En los años 90 los estudios de hombres toman un importante impulso a partir de la publicación del libro de R.W. Connell, *Masculinities*, en el que propone el término *masculinidades*, en plural, para nombrar la nueva realidad polimorfa del viejo concepto *masculinidad* que únicamente contenía el modelo de hombre patriarcal.

En el campo de las artes plásticas y visuales se ha incidido, especialmente a partir de los años 80 y 90, en el estudio de la masculinidad sobre todo desde posiciones feministas y homosexuales, pero menos desde la propia *masculinidad heteronormativa*. Es desde este punto de vista desde el que se aborda este estudio.

Este trabajo de investigación pretende reflexionar, desde el punto de vista de los hombres heterosexuales, sobre la situación actual de la *masculinidad hegemónica* y sus resistencias a ajustarse a la complejidad de la nueva realidad. Es un intento de análisis y sistematización de algunas de las principales prácticas artísticas que se han centrado en la representación de la masculinidad hegemónica encarnada en la masculinidad militar en las artes visuales del siglo XXI.

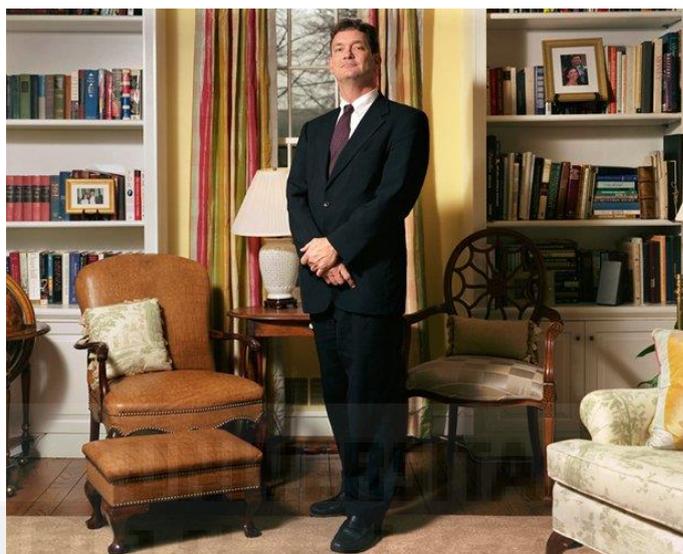
El estudio que se aborda trata de mostrar y analizar las prácticas artísticas que en los años transcurridos del siglo XXI reflexionan sobre la masculinidad hegemónica focalizando su trabajo en los soldados, con el objetivo de desvelar el papel hegemónico masculino como generador de una narrativa histórica excluyente y de encontrar nuevos lugares desde donde repensar la masculinidad y generar nuevas formas de representación en el arte.

La utilización de estas propuestas persigue facilitar una visión panorámica sobre la reflexión plástica en torno a la masculinidad y a los retos que ésta tiene frente a sí, los diferentes ángulos desde los que cada artista aborda el problema y la diversidad de propuestas conceptuales y formales de los trabajos estudiados, con el objetivo de poder extraer conclusiones que permitan comprender en qué dirección se mueve la reflexión artística actual sobre la masculinidad patriarcal.

Se ha escogido al hombre-soldado como imagen, representación, símbolo, y arquetipo de la categoría general *hombre masculino heterosexual hegemónico y patriarcal* de la sociedad occidental para facilitar el estudio, la observación y la extracción de conclusiones. Se ha considerado que el producto del estudio de la categoría particular *soldado* es susceptible de ser extrapolado a la categoría general *hombre*. Así pues, se plantean los siguientes objetivos: enmarcar, conocer y definir la masculinidad heterosexual hegemónica en el siglo XXI, estudiar la figura del soldado como arquetipo de dicha masculinidad, analizar y estudiar las prácticas artísticas que reflexionan en el siglo XXI sobre la masculinidad y su representación, asociada al soldado y a la identidad militar y encontrar nuevos parámetros artísticos desde donde reflexionar sobre la masculinidad hegemónica.

El concepto de masculinidad no ha dejado de estar cuestionado, repensado y redefinido desde que, a mediados del siglo XIX, comenzaron su actividad los movimientos feministas en Estados Unidos y en Inglaterra (desde la *Convención de Seneca Falls* de 1848 en Nueva York hasta la actividad de las sufragistas inglesas que cristalizó en la fundación en 1892 de la *Liga en Favor del Derecho al Voto de la Mujer* por Emmeline Pankhurst). La masculinidad, que hasta entonces era básicamente considerada homogénea, fue puesta en cuestión por Simone de Beauvoir con la publicación en 1949 de su texto *El segundo sexo*. En la misma línea continuaron los trabajos de Julia Kristeva, Gayle Rubin o Monique Wittig, entre otras teóricas de género, y sobre todo, los trabajos de Judith Butler y su enunciación de las teorías *queer*. Además de los trabajos teóricos feministas, el posicionamiento y visualización de los colectivos LGBT han obligado a reconsiderar la *masculinidad* como un concepto más amplio, dinámico, variable y

no siempre asociado al hombre y al varón. El término *masculinidad hegemónica* fue definitivamente conformado y enunciado por Raewyn W. Connell en su libro *Masculinities* (1995), y es en el sentido otorgado por Connell en el que se usa el concepto en el presente trabajo de investigación.



Chad States. *Patrick*. 2013.

Connell define la *masculinidad hegemónica* como una “configuración de prácticas de género que legitiman el patriarcado al garantizar la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”<sup>1</sup>. El concepto *masculinidad hegemónica* fue utilizado por primera vez al principio de la década de los 80 en informes y trabajos realizados en Australia por Kessler (1982) y Connell (1982 y 1983) en el campo de las desigualdades, en el estudio del papel de los hombres en las políticas laborales y en debates sobre la constitución de las masculinidades<sup>2</sup>. En 1987 R. W. Connell publica *Gender and Power: Society, the Person and Sexualiti Politics*<sup>3</sup>, en el que la parte dedicada a la *masculinidad hegemónica* se convirtió en la fuente más citada respecto a esta cuestión. El concepto, que fue

<sup>1</sup> Connell, R. W. 2014. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

<sup>2</sup> Todos estos conceptos están expuestos y explicados en el artículo: Connell, R. W. and James W. Messerschmidt. 2005. “Hegemonic Masculinity: Rethinking the concept”. *Gender Society* 19, (December 2005). 829-59. <http://gas.sagepub.com/cgi/content/abstract/19/6/829>

<sup>3</sup> Connell, R. W. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexualiti Politics*. Palo Alto: Stanford University Press.

articulado por grupos de investigación australianos, se nutrió de fuentes de otros lugares del mundo en los que se estaban debatiendo ya desde algunos años antes estas cuestiones relativas al papel de los hombres en la transformación del patriarcado. Las más importantes influencias que confluyeron en la construcción del concepto *masculinidad hegemónica* fueron las teorías feministas del patriarcado o el pensamiento de las mujeres afroamericanas de los Estados Unidos como Maxine Baca Zinn, Ángela Davis y bell hooks entre 1982 y 1984, que apuntaron el sesgo que se produce cuando el poder está únicamente conceptualizado en términos de diferencia de sexo. Estas mujeres abrieron el camino para cuestionar las afirmaciones universalistas sobre la categoría *hombres* que nacen de la concepción hegemónica.

La concepción de masculinidad manejada por los movimientos de liberación gay, fundada en las relaciones de poder y diferencia permitieron un análisis crítico de las relaciones de poder, tanto de la opresión de los hombres como sobre los hombres. “La idea de una jerarquía de las masculinidades surgió directamente de la experiencia de los hombres homosexuales a partir de la violencia y los prejuicios de los hombres heterosexuales” (Connell. Messerschmidt 2005, 831). Esa idea de hegemonía junto a la concepción de la misma de Gramsci, basada en las dinámicas de cambios estructurales a gran escala, posibilitó conformar el concepto *masculinidad hegemónica* que se manejará en la presente investigación.

La sociedad patriarcal produce el tipo de masculinidad hegemónica que es el origen de una socialización de género que da lugar a todo tipo de desigualdades sociales, de género y de poder, que a su vez generan un modelo de orden social que reproduce y engendra en sí mismo un círculo vicioso que procura la persistencia de la estructura patriarcal.

Debe señalarse que de todas las masculinidades posibles este trabajo investigador se centra exclusivamente en la masculinidad heterosexual, hegemónica y patriarcal. En primer lugar se revisarán los estudios que han abordado la cuestión de la masculinidad patriarcal y sus consecuencias sociales y culturales desde un

punto de vista antropológico y sociológico con el objetivo de contextualizar dentro de la cultura occidental del siglo XXI el objeto de la investigación. Se pretende enmarcar, desde ese lugar, la problemática de la identidad masculina, además de conocer y establecer los orígenes del ascenso del patriarcado a la posición de dominio y su evolución hasta llegar a la situación actual.

Con el objetivo de conocer qué se entiende por masculinidad heterosexual hegemónica en el siglo XXI, se repasarán las teorías de género y los estudios anteriores a las teorías *queer*. A continuación, se abordará el estudio de las aportaciones de Judith Butler, que se consideran fundamentales para el desarrollo de esta investigación. La nueva enunciación de las categorías de género propuesta por Butler con su teoría de la *performatividad* del sexo, del género y la sexualidad, se afirma como el marco teórico que mejor puede explicar el estado actual de la cuestión.

Es necesario aproximarse a este trabajo desde el punto de vista de los hombres heterosexuales para evidenciar la hegemonía establecida. Se repasarán, entre otros, los trabajos que sobre masculinidad patriarcal desarrollan actualmente Luis Bonino, Carlos Lamas, Octavio Salazar y los grupos de *Estudios de los hombres* en España. Asimismo se revisarán los estudios sobre los hombres desarrollados en los años setenta en Estados Unidos, como los de Michael Kimmel y los de Herb Goldberg, pioneros en abordar la preocupación por la cuestión masculina desde una perspectiva que aboga por la necesidad de cambio de los principios que conforman esta identidad. El objetivo es saber cuáles son los atributos que definen a ese hombre hegemónico.

Una vez establecidos los atributos del varón, se revisarán tres conceptos fundamentales ligados a la masculinidad: el poder, la violencia y la sexualidad; con el fin de definir cómo se articulan respecto a la masculinidad hegemónica y cómo se expresan a través de ella.

Tratar de definir qué es un arquetipo y cuál es el que se adapta al soldado y porqué es el siguiente propósito de la investigación: descubrir la relación del varón con la imagen del héroe.

Más adelante, ocupando toda la segunda parte, se estudiará la figura del soldado con la intención de establecer la posible congruencia entre el hombre heterosexual hegemónico y el propio soldado. Para el estudio del soldado se repasarán, entre otros, los trabajos de Joanna Bourke, realizados desde la perspectiva de la historia y que servirán de fundamento de la investigación debido a sus novedosas aportaciones en la visión del soldado y de la guerra.



Miguel Ángel. *David*. 1501-04.

Se plantea en la segunda parte la formación del soldado, cuestionando hasta qué punto es semejante a la del hombre hegemónico y cómo influye en la concepción de la masculinidad. En ese apartado se analiza todo lo relativo al adiestramiento de los soldados con la finalidad de conocer cómo se les entrena para entrar en combate y qué influencia tiene esa *pedagogía del asesinato* en la conformación de su identidad. Después el estudio se centrará en el comportamiento del soldado en

la guerra para saber si su conducta se corresponde con las expectativas puestas en él durante su formación.

El siguiente objetivo se deriva del estudio del cuerpo del soldado. Se quiere conocer el papel del cuerpo en el proceso de construcción de la identidad militar y si es en el cuerpo y a través de él donde se manifiesta la masculinidad. Se estudiará la relación del soldado con su propio cuerpo y con el de sus compañeros, con las heridas, la mutilación, la sexualidad y la muerte. Relacionado con esto, se explorará más adelante la reacción del soldado con la muerte y la violación, la sensación de placer asociada al acto de matar y las razones que llevan al soldado a cometer violaciones. La intención es averiguar la relación entre erotismo, sexualidad, violencia y masculinidad patriarcal. Para cerrar el estudio del soldado, se revisarán las implicaciones de su muerte, así como la relación entre la idea del soldado en el imaginario colectivo y su imagen real.

La tercera parte se centra en el estudio de las prácticas artísticas del siglo XXI sobre la representación y la reflexión en torno a la masculinidad patriarcal realizada desde la figura de los soldados por su relevancia formal y conceptual. En el capítulo nueve se focaliza la atención en los artistas más importantes que abordan el cuestionamiento de la masculinidad. Se analizan aquellos que han desarrollado su obra antes del año 2000, para contextualizar, mediante una panorámica, las experiencias más importantes del siglo XX en la reflexión de la masculinidad hegemónica.

En el capítulo diez se estudia la obra de artistas que antes del siglo XXI han utilizado en su producción la figura del soldado. Aunque no todos los trabajos se aproximan al soldado desde planteamientos críticos con la masculinidad, se han seleccionado los artistas en función de su cercanía con los objetivos de la investigación en cuanto que su obra ilustra y explica algunos de los aspectos estudiados.

El propósito del capítulo once es completar el estudio de la representación del soldado en las prácticas artísticas del siglo XXI como reflexión en torno a la masculinidad hegemónica. Con el trabajo realizado en este epígrafe se pretende dar respuesta a las cuestiones planteadas al principio de la investigación desde el ámbito del arte, por un lado, profundizando en el estudio de las obras y artistas concretos y por otro, considerando las prácticas artísticas como un vehículo de conocimiento revelador en la reflexión sobre la masculinidad.

### **Límites de la investigación.**

Las derivadas de la masculinidad son muy variadas. Se podría abordar el tema, entre otras disciplinas, desde el derecho, la sociología, la antropología o la filosofía. Este estudio se ciñe exclusivamente al ámbito de la representación artística de un único modelo: el soldado como síntesis y símbolo del varón hegemónico.

Dentro de la identidad masculina, se centra el estudio en la figura del soldado, porque se considera que representa un modelo arquetípico simplificado que puede ayudar a extraer conclusiones. En el soldado se puede ver el prototipo desnudo de la masculinidad patriarcal.

De aquí deriva otro límite impuesto a la investigación: el de ceñirla exclusivamente a las prácticas artísticas que trabajan únicamente con la imagen del soldado o algunas de sus derivadas, como el uso las armas, los dispositivos para adiestrar a los individuos para la lucha, el combate, la guerra y sus consecuencias.



Rineke Dijkstra. *Givati Brigade, Golan Heights, Israel, March 29.* 2000.

### **Estructura de la Tesis Doctoral. Metodología.**

Las Bellas Artes participan de una consideración distinta a la de las disciplinas científicas, pues no están—o pueden no estar, dependiendo del objeto de cada investigación particular—, sujetas a una metodología cuantitativa restringida al análisis empírico de observación y registro de fenómenos, necesarios para verificar la validez de los resultados. Las Bellas Artes y la Historia no «sufren» de ciencia, en el sentido que le adjudica Thomas S. Khun<sup>4</sup>, porque obedecen a un proceso y un progreso de conocimiento diferentes a los de las ciencias empíricas. Paul Feyerabend, ya en 1975<sup>5</sup>, propugnó un método alternativo para el desarrollo del conocimiento basado en la creatividad libre y la hibridación de disciplinas y metodologías, que podría ser más adecuado en las investigaciones de Bellas Artes, lejos del encorsetamiento y rigor del método científico tradicional.

---

<sup>4</sup> Khun, Thomas S. 1990. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

<sup>5</sup> Feyerabend, Paul. 1986. *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.

La presente investigación utiliza una metodología cualitativa bajo un paradigma interpretativo que tiene como finalidad describir, comprender, interpretar, conceptualizar y transformar la realidad. Se utiliza una técnica de análisis documental y la exploración y revisión teórica de tipo documental aplicada a un análisis de caso, que en el presente estudio será el soldado como estereotipo y arquetipo masculino.

La investigación parte de un planteamiento cualitativo-expositivo sobre la masculinidad patriarcal con el fin de plantear nuevas propuestas en el campo del arte desde las cuales abordar futuras investigaciones. Se utiliza el razonamiento deductivo cuando vamos de lo general a lo particular en el desarrollo transversal de la investigación, compaginándolo con la exposición y el análisis en función del objetivo de cada una de las partes. Primero se exponen algunas de las teorías sobre la masculinidad para posteriormente descender al análisis del caso concreto de la figura del soldado como paradigma de la masculinidad hegemónica, para cerrar en la tercera parte, con el análisis de las prácticas artísticas que trabajan sobre la figura de éste como arquetipo.

Se organiza el estudio en tres partes, en la primera se establece el marco teórico en el que sustentan los conceptos implicados. En él se repasan los ámbitos teóricos más importantes desde los cuales se ha abordado hasta ahora el tema de la masculinidad: arqueología, antropología, sociología y estudios de género. En la segunda parte se analiza el modelo arquetípico de masculinidad simbolizado en la figura del hombre-soldado y en la tercera se exponen y revisan los trabajos artísticos que han reflexionado sobre la masculinidad. Esta tercera parte a su vez se subdivide en dos apartados, por un lado se explican las expresiones artísticas que han reflexionado sobre la masculinidad patriarcal en el último tercio del siglo XX, y finalmente, se analizan aquellos trabajos y artistas que en el siglo XXI han centrado su investigación plástica en el hombre-soldado y la problemática de la virilidad dominante.

La terminología utilizada, *masculinidad*, *sexo*, *género*, *sexualidad*, etc., está dotada del contenido semántico que les atribuyó la teoría *queer* y el pensamiento de Judith Butler. Estos conceptos son dinámicos y susceptibles de estar sometidos a un cambio permanente. La identidad está formada por tres categorías: *sexo*, *género* y *sexualidad*, correspondiendo el término *varón*<sup>6</sup> a la categoría *sexo*, *masculino* a la categoría *género* y *heterosexual* a la categoría *sexualidad*. Estos son los términos que definen el tipo de hombre objeto de esta investigación.

El término *hombre* hace referencia al genérico usado para denominar a todo individuo de la categoría *sexo* biológico caracterizada por tener genitales con testículos y pene, independientemente de sus opciones personales en las demás categorías, *sexualidad* o *género*. Su opuesto es el término *mujer*. En ese sentido se utilizará durante este trabajo, aunque, en ocasiones, como licencia, recurso de estilo y para evitar repeticiones, se utilizará como sinónimo de *varón*, tomando el todo por la parte. Es así que el término *varón* nombra únicamente a los individuos de la categoría *sexo* con pene, aunque esta denominación es criticada por el feminismo que prefiere utilizar el término *macho*. Tanto *varón* como *macho* están en oposición al término *hembra*, como ya se ha indicado en la nota al pie de esta misma página, y se utilizarán indistintamente en el presente estudio.

Monique Wittig explica el mecanismo por el cual el lenguaje, al utilizar el término *hombre* como un neutro, confunde la particularidad *género masculino* con lo totalidad de lo *universal*. Eso sucede porque el lenguaje concede al término *hombre* dos acepciones: la primera es *humanidad* y solamente la segunda, derivada de la primera, es *varón*. A través de este ejercicio de «neutralidad» lingüística es posible convertir el pensamiento parcial masculino en pensamiento hegemónico y único.

Dentro de la categoría *género*, el término *masculino* se opone al término *femenino*, nombrando, siguiendo la propuesta *queer*, las diferentes opciones performativas de vivir y mostrar socialmente el *género*. Y en la categoría

---

<sup>6</sup> Según el feminismo, *varón* debe ser sustituido por *macho*, que señala con mayor exactitud el contenido semántico del término en oposición a la denominación *hembra*.

*sexualidad*, se utilizan los términos *heterosexual*, *homosexual*, *bisexual*, *transexual*, nombrando las distintas opciones personales respecto a las prácticas sexuales.

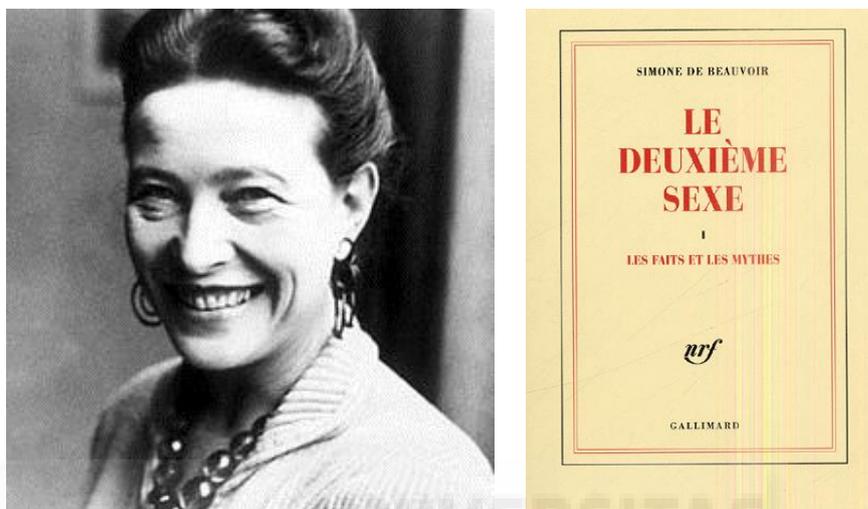
La masculinidad se entiende como una categoría de género que no solamente pertenece a los varones heterosexuales. El concepto *masculinidad hegemónica* se utiliza siguiendo el de R.W. Connell, la primera en establecer esta definición para el modelo de hombre objeto de la investigación.

Las principales fuentes a las que se ha acudido son los textos más influyentes en cada campo, considerados desde el interés original de la investigación. En los apartados siguientes, en los que se pormenoriza el contenido de cada una de las partes de la investigación, se hará una referencia más detallada a los principales textos utilizados. Hay que destacar que la bibliografía general es muy prolija en todos los ámbitos de estudio implicados, por lo que ha sido necesario restringir la selección de autores y textos, atendiendo a los principales objetivos del estudio para hacer viable la investigación.

Establecidas las divisiones de la investigación, las fuentes principales son las siguientes: los trabajos de Almudena Hernando, Celia Amorós y Pierre Bourdieu en relación al origen de la dominación masculina. Para la exposición de las teorías sobre la masculinidad y las cuestiones de género se acude, por un lado, a *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, como texto fundamental y a las aportaciones de los estudios de género: Judith Butler y Monique Wittig principalmente y, junto a ellas, a las de Gayle Rubin, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Judith Halberstam, Eve Kosofsky Sedgwick, Elisabeth Badinter y Lynne Segal. Y, por otro lado, a los textos de los estudios masculinos, principalmente en España: Luis Bonino, Carlos Lomas, Octavio Salazar; y en el mundo anglosajón, Michael Kimmel y Herb Goldberg, entre otros.

Para todas las cuestiones relativas al poder, la violencia, la disciplina y la sumisión, se ha acudido a fuentes autorizadas, referentes en sus respectivos

campos: Michel Foucault, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, Hannah Arendt, Slavoj Žižej o Steven Pinker. En cuanto a los arquetipos masculinos, se han revisado los clásicos trabajos de Carl Jung y de Mircea Eliade.



Simone de Beauvoir. Edición francesa de *El segundo sexo*.

El estudio del soldado se ha documentado a partir de fuentes de diversas disciplinas, fundamentalmente apoyados, por un lado, en estudios históricos como los trabajos de Joanna Bourke y John Keegan; y por otro, en trabajos de disciplinas y conceptos tangentes e implicados en lo militar. Respecto a las cuestiones relacionadas con el poder, la violencia y la sexualidad; además de los ya citados, Michael Foucault, Hannah Arendt, Slavoj Žižej, se estudian también Judith Butler, Jean Baudrillard o Georges Bataille. En referencia a la vida militar se destacan los trabajos de Melissa Brown y de María Ericksson Baaz y María Stern.

Respecto al análisis de las prácticas artísticas las fuentes primarias en que se apoya la investigación son principalmente los trabajos teóricos de Jesús Martínez Oliva y de Juan Vicente Aliaga, completados con las aportaciones de José Miguel García Cortés, Enrique Gil Calvo y Jeffrey Weeks. En cuanto a la bibliografía específica en este apartado, se ha recurrido a revistas de arte, catálogos de

exposiciones, textos críticos, entrevistas y páginas web tanto de los artistas como de las galerías que los representan.

El sistema de citación empleado es el *Turabian* en su octava edición que es una simplificación de los estilos *Chicago* utilizados en Ciencias Sociales. Editada en 2013 por *University of Chicago Press*, esta octava edición *Turabian* está adaptada desde la decimosexta de 2007 del sistema de estilo *Chicago*<sup>7</sup>.

La mayoría de las imágenes han sido recogidas de Internet. Casi la totalidad de las imágenes de las obras de los artistas analizados en la tercera parte, *La representación de la masculinidad y los soldados* han sido extraídas de las páginas web de los propios artistas o de sus galerías.

### **Primera parte. Ser hombre.**

El estudio está dividido en tres partes: en la primera se abordan las cuestiones teóricas y se estudian los conceptos implicados que es necesario definir para establecer el marco teórico. En la segunda parte se estudia la figura del soldado y sus derivadas, y en la tercera parte se analizan los antecedentes artísticos precursores de las prácticas plásticas de los artistas seleccionados del siglo XXI. Así pues, se abordará en el primer capítulo el estudio de la masculinidad, una masculinidad que se ha delimitado como heterosexual hegemónica y patriarcal, términos todos que remiten a un determinado modo de entender lo que es un hombre.

Desvelar los significados y contenidos de estos términos es la tarea de este primer capítulo. En primer lugar, en el apartado denominado *La dominación masculina*, se contextualizan y se delimitan la sociedad y la cultura occidental, así como el

---

<sup>7</sup> Turabian, Kate L. 2013. *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations*. University of Chicago Press.

espacio y tiempo en el que se expresa y define la masculinidad. Se estudian las causas del dominio masculino y la evolución de la sociedad hacia una cultura patriarcal.

Así, se afronta la cuestión desde posiciones antropológicas, filosóficas y sociológicas. Se repasan los recientes estudios de Almudena Hernando en *La fantasía de la individualidad: sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno* (2012), en los que aborda el problema del origen y evolución de la identidad del sujeto, haciendo hincapié en el proceso y las causas del ascenso al poder del sujeto masculino, para comprender por qué se ha organizado la sociedad sobre una estructura patriarcal.

También se consideran los estudios filosóficos de Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal* (1985), que desde una perspectiva feminista explica la genealogía de la legitimación del dominio patriarcal, y los de Pierre Bourdieu, especialmente *La dominación masculina* (1998), en los que estudia la sociedad bereber de la Cabilia, que él considera una reminiscencia de un modelo prototípico de la cultura occidental mediterránea, que permite ver la estructura fundamental de la organización patriarcal. Se ha revisado también el artículo de José Ortega y Gasset *El origen deportivo del estado* (1924), en el que aborda esta cuestión. Este punto de la investigación está fundamentalmente apoyado en estos autores, considerando que estas visiones diferentes del problema de la dominación patriarcal permiten dar respuesta a la cuestión de las causas de la actual situación de dominio del modelo patriarcal.

Una vez contextualizado el problema, la siguiente cuestión por desentrañar es definir al hombre. Así pues, el segundo capítulo del trabajo de investigación se ocupa de estudiar las cuestiones relacionadas con la identidad y el género, para conocer qué es y qué características tiene la masculinidad hegemónica objeto de este estudio.

Se repasan principalmente las teorías de género deteniéndose en los estudios de Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual* (1980) o *La marca de género* (1985), entre otros, en los que aboga por una disolución de las categorías de género. La teoría de la *performatividad* de género y la teoría *queer* de Judith Butler, *El género en disputa* (1990) o *Cuerpos que importan* (1993), en los que enunció un nuevo modo de entender las identidades desde las categorías *sexo*, *género* y *sexualidad*. También de Judith Butler, se repasan *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción* (1997) y *Lenguaje, poder e identidad* (1977), puesto que se estudian las relaciones entre género y poder. Para abordar estas cuestiones, que ponen en contacto el género y la sexualidad con el poder, se ha considerado, además, la obra de Michel Foucault *Historia de la sexualidad*, 1, 2 y 3 (1977-1986-1987).

Con el fin de seguir avanzando en la investigación, y una vez analizada la masculinidad hegemónica desde las teorías generales de género, es importante abordar lo masculino desde el punto de vista de los propios hombres heterosexuales objeto de esta investigación. Para saber cómo se afrontan los retos hacia una nueva masculinidad, se ha acudido a los *estudios de hombres* que se están realizando en este momento en España. Son varios los grupos de trabajo en torno a la masculinidad que reflexionan sobre ello en el territorio español. Destacan teóricos como Luis Bonino, que desarrolla el término *micromachismos* para definir los comportamientos machistas sutiles para ejercer su dominio. Este autor tiene abierto en Madrid un grupo de trabajo llamado *Centro de Estudios de la Condición Masculina* y una página web muy activa que promueve el contacto entre grupos de trabajo sobre masculinidad en todo el mundo<sup>8</sup>. Igualmente importantes son las contribuciones de Marina Subirats, Carlos Lamas y Octavio Salazar. Este último, jurista, ha escrito *Masculinidades y ciudadanía* (2013). A él se acude como apoyo para estudiar la masculinidad hegemónica desde la masculinidad. Destacan también los trabajos del «Colectivo AHIGE» (*Asociación de Hombres por la Igualdad de Género*) y del «Colectivo del lazo blanco» que tiene su origen en Canadá.

---

<sup>8</sup> Consultar, [www.cecomas.com](http://www.cecomas.com)

Los estudios de la masculinidad tuvieron su origen en varias universidades de Estados Unidos a principios de los años setenta. Desde entonces el trabajo y la reflexión sobre las *masculinidades* no han dejado de evolucionar. Este campo de estudio es denominado *Men's Studies* y uno de sus principales teóricos es Michael Kimmel. Otro autor pionero en los estudios masculinos es Herb Goldberg, cuyo texto *Los peligros de ser varón* (1976) aborda el problema de la masculinidad patriarcal desde la perspectiva psiquiátrica y propone una serie de soluciones prácticas para trabajar en pos de una nueva masculinidad.



Richard Prince. *Sin título. (Cowboy)*. 1987

En los años ochenta se creó la *American Men's Studies Association* (AMSA). Actualmente existe un grupo muy activo de trabajo en la Universidad de Chicago. El término *masculinidades*, en plural, fue propuesto por R. W. Connell en 1995 en su obra *Masculinidades*. Esta investigación, por tanto, revisa esta serie de trabajos de los *estudios de hombres* para conocer las características principales que conforman al varón heterosexual hegemónico con el objetivo de delimitar nítidamente los atributos propios del varón y así poder compararlos con los que pudieran adornar al soldado. Así pues, en este apartado, y desde este enfoque teórico, se abordan: el imaginario masculino, la educación del varón, la

sexualidad, los miedos, y las relaciones entre masculinidad y autodestrucción, violencia y poder.

*Poder, violencia y sexualidad* son tres conceptos ligados, que se estudian en el siguiente punto como los rasgos más determinantes de la categoría *masculino heterosexual hegemónico*. Para ello se vuelve sobre los textos de Foucault, *Historia de la sexualidad* y *Vigilar y castigar*, y los trabajos de Judith Butler. Se estudia la disciplina y la sumisión, que se destacan como cuestiones fundamentales en las relaciones entre los seres humanos y que organizan, en buena medida, sus comportamientos.

Un trabajo que también se ha revisado es el de Elaine Scarry en *The Body in Pain* (1985), en el que estudia las relaciones del ser humano con el dolor, la tortura o la guerra. Transversalmente se revisa la obra de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe que, en *Hegemonía y Estrategia Socialista* (1985), desarrollan el concepto de *hegemonía*. Aunque pertenezcan al espacio de la teoría política, ayudan a entender cómo se articulan las cuestiones relacionadas con el dominio desde una perspectiva actual. La violencia se estudia apoyada en los trabajos de Slavoj Žižek, *Sobre la violencia* (2008) y Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (1960).

Más adelante se aborda la definición de arquetipo, en base principalmente a los estudios psicoanalíticos de Karl Jung y los antropológicos de Claude Levi-Strauss y Mircea Eliade. Además se ha revisado la obra de Enrique Gil Calvo, *Máscaras masculinas* (2006). El último punto tratado es el mito de Cristo como modelo fundador de la cultura cristiana occidental. Con este estudio sobre los modelos arquetípicos de la masculinidad, se cierra el cuarto capítulo de la primera parte de la investigación.

## Segunda parte. Ser soldado.

En la segunda parte se estudia la figura del soldado considerado, como se ha dicho, el arquetipo del varón heterosexual hegemónico. Se parte de la idea de que el soldado contiene y participa de los mismos atributos que el hombre patriarcal y que es un reflejo y un compendio de este. Se considera que el estudio del caso particular *soldado* permite elevar conclusiones a la categoría general *hombre masculino heterosexual y hegemónico*, porque haciendo propia la afirmación de Mary Kelly de que “la identidad militar es la variedad patológica de la masculinidad”<sup>9</sup> y considerando que en psicología, pedagogía y otras ciencias sociales, el estudio de casos patológicos permiten observar mejor el objeto de estudio y extraer de un modo más fiable conclusiones; esta investigación debe apoyarse en la observación de la variante de la masculinidad en la que sus atributos queden más al descubierto y menos contaminados de variables externas.



Ejército español. Instrucción militar. Años 70.

Se ha dividido esta segunda parte en cuatro capítulos. El capítulo cinco aborda el tema de la formación de los soldados. Se considera fundamental por las implicaciones derivadas de los métodos de instrucción de los soldados en la

---

<sup>9</sup>Entrevista a Mary Kelly por Josefina Ayerza en [www.lacan.com](http://www.lacan.com). “Gloria Patri”. Mary Kelly interviewed by Josefina Ayerza. <http://www.lacan.com/perfume/kellyinter.htm>

conformación de su psicología y comportamiento. Basados en unas ideas previas inspiradas en la necesidad de modelar a los soldados para el combate, los ejércitos adiestran a los hombres únicamente para cumplir esa función. Este estudio se plantea conocer los objetivos y los métodos de la instrucción militar y el resultado final de los atributos otorgados al soldado para compararlos con los atributos ya conocidos del varón hegemónico y de este modo poder establecer el grado de coincidencia que existe entre ambos.

Se han estudiado en este mismo capítulo aquellas derivadas de la construcción de la mentalidad del soldado, como la disciplina, la obediencia y la sumisión; ya abordadas en la primera parte en relación con el hombre y que se analizan aquí focalizándolas en el soldado. Las relaciones en los cuarteles y en la batalla, con el grupo de iguales; el miedo —pocas veces admitido por los mandos y no siempre por los propios soldados—; la relación con la muerte y con el hecho de matar y morir.

Y finalmente, la estupidez, característica pocas veces considerada, pero destacada especialmente por Hannah Arendt, y sobre todo, por los propios combatientes. Se han repasado los textos de Michel Foucault, para rescatar las causas y mecanismos de la disciplina militar y escolar. La obra de Hannah Arendt *Eichmann en Jerusalén* (1963) en la que, a través del análisis de la personalidad de Alfred Eichmann, establece las razones de comportamientos sometidos ciegamente al poder como la obediencia, la violencia y la estupidez.



*Adolf Eichmann.*

Para estudiar el comportamiento del soldado en la batalla y sus efectos, esta investigación se apoya en los estudios históricos de Joanna Bourke sobre las principales guerras del siglo XX, desarrollados sobre todo, en sus obras *Sed de sangre* (2003) y *Dismembering the Male* (1996); así como en los textos de Michel Foucault sobre la disciplina y la obediencia.

Toda la documentación sobre la formación militar y el comportamiento de los soldados en la batalla está sustentada en los escritos de la propia Joanna Bourke, del especialista en historia militar John Keegan, en *El rostro de la batalla* (1976), *Historia de la guerra* (1993) y *Soldiers. A History of Men in Battle* (1986); de R. G. Grant, *Soldado* (2009); e información extraída de la página web oficial del ejército español, así como del ejército de México.



*Erich María Remarque* durante la Primera Guerra Mundial.  
Edición en alemán de su novela *Sin novedad en el frente*.

Se ha considerado importante admitir como fuente de documentación para la investigación la literatura bélica escrita por excombatientes y testigos de las grandes guerras mundiales del siglo XX. Milan Kundera considera que la novela es una fuente de conocimiento sobre la historia, más fiable y cierta que los estudios históricos, normalmente sesgados por la visión de aquellos que las escriben o de los que demandan escribirlos. Así pues, desde ese lugar, se han

revisado algunas de las novelas más importantes sobre testimonios de guerra: *El miedo* (1930) de Gabriel Chevallier; *Sin novedad en el frente* (1929) de Erich María Remarque; *Tempestades de acero* (1920-1934) de Ernst Jünger; *Adiós a las armas* (1929) de Ernest Hemingway; *Viaje al fin de la noche* (1932) de Louise-Ferdinand Céline; *Senderos de gloria* (1934) de Humphrey Cobb; *Johnny cogió su fusil* (1939) de Dalton Trumbo o *Los Panzers de la muerte* (1958) de Sven Hassel. Se han considerado relevantes las historias gráficas de Jacques Tardi, *La guerra de las trincheras* (1993) y *¡Putá guerra!* (2008) por la documentación histórica a la que son fieles, realizada por el historiador francés Jean-Pierre Verney. Aun no siendo una novela del siglo XX, se ha querido incluir también la obra de Luis Gonzalo Segura de Oro-Pulido *Un paso al frente* (2014) por la descripción que hace de los sentimientos de los soldados españoles en la guerra de Afganistán.

Una vez estudiado cómo se llega a ser un soldado y qué atributos le adornan, el capítulo seis se ocupa del cuerpo del soldado porque es el lugar en el que todo sucede, en la línea de la obra plástica de Bárbara Kruger «*Tu cuerpo es un campo de batalla*»; que, aunque centrado en el cuerpo de la mujer, bien se puede extrapolar al del soldado en el marco de la presente investigación. Qué pasa en su cuerpo, cómo lo vive el soldado, cómo lo construye, qué pasa con el cuerpo mutilado; la relación que se establece con la muerte a través del éste, cómo es y cómo se expresa su sexualidad. Todas estas cuestiones se estudian en este capítulo.

Se ha prestado especial atención a la experiencia de la *Muscular Christianity*, referente fundamental de la idea actual sobre el deporte y la concepción del cuerpo, que desde mediados del siglo XIX, constituyó el paradigma de trabajo sobre la pedagogía en las escuelas y ejércitos del mundo anglosajón al principio, y posteriormente de todo el mundo occidental a través de las ideas del Barón de Coubertain y el olimpismo moderno. Se han vuelto a revisar los estudios de Elaine Scarry sobre la tortura y el dolor y de Joanna Bourke respecto a los cuerpos mutilados.

El siguiente paso que se da en la investigación consiste en profundizar en las relaciones existentes entre el deseo sexual y la violencia. Se considera importante prestarles atención pues abrochan las cuestiones abiertas y repasadas separadamente. En el capítulo siete se estudia la sexualidad ligada a la violencia y al crimen; la violación como expresión de la relación sexo-violencia-masculinidad.

También se revisan las dificultades de los soldados para reconocer el placer sentido al matar y la imposibilidad de decirlo públicamente. Se han repasado los textos de Judith Butler *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2009) y el de María Eriksson Baaz y María Stern *Why Do Soldiers Rape?* (2009) en los que se analizan las razones de la violencia y la tortura en tiempos de guerra. Este capítulo cierra el estudio de los soldados poniendo en relación, como se pretendía, por un lado, la masculinidad hegemónica con el modelo ideal del soldado y por otro, esa misma masculinidad con la violencia y la destrucción.



Sepulturas individuales en el Cementerio Rossoschkaen Volgograd, Rusia.  
Donde están enterrados 11.618 militares soviéticos muertos en la Segunda Guerra Mundial, en 182 tumbas individuales y 15 fosas comunes.

El último capítulo de la segunda parte es un estudio de la contradicción entre la imagen ideal del soldado y su realidad, bajo la hipótesis de que al soldado nada le pertenece, ni su cuerpo, ni su vida, ni su nombre, ni su memoria ya que únicamente es recordado con nombres y apellidos si está muerto y por tanto, convertido en héroe.

### **Tercera parte. Estudio de la representación de la masculinidad hegemónica en el arte del siglo XXI.**

La tercera parte está dedicada al estudio y análisis de las prácticas artísticas que reflexionan sobre la representación de la masculinidad heterosexual hegemónica y sus consecuencias. En el primer capítulo de esta tercera parte —el noveno de la investigación—, se estudian aquellos artistas que, en el siglo XX, impugnaron las formas patriarcales de la masculinidad, criticando plásticamente los pilares sobre los que se construye el varón, los comportamientos, las actitudes, el lenguaje y la política. Se hace un breve recorrido por la obra de estos artistas para señalar los antecedentes más importantes de los trabajos que forman el cuerpo central de la tesis, sin detenerse demasiado, puesto que no es el objetivo de este estudio.

Los artistas seleccionados en este apartado se han dividido en tres bloques. El primero, titulado *La imagen del hombre hegemónico*, incluye las propuestas de Richard Prince y Clegg & Guttman, que trabajan con la imagen del hombre patriarcal como reflejo del orden establecido. En el segundo apartado titulado *La parodia de la masculinidad*, se han incluido los trabajos críticos con el varón dominante de Paul McCarthy y de Mike Kelley. Por último, en el tercero, *Masculinidades diversas*, se han recogido trabajos que plantean nuevas miradas de la masculinidad hegemónica, DV8 Physical Theatre y Matthew Barney. Para apoyar conceptualmente esta tercera parte de la investigación se han revisado, entre otros, los trabajos de los teóricos españoles José Miguel García Cortés, Juan Vicente Aliaga, Jesús Martínez Oliva y Juan Antonio Ramírez.

El soldado, utilizado como modelo de masculinidad para el cuestionamiento de la categoría de género, no es un tema que ocupe exclusivamente la labor de ningún artista. Se ha optado, por tanto, por estudiar aquellas expresiones plásticas de determinados artistas que reflexionan sobre los soldados, la masculinidad, el militarismo y la guerra en alguna de sus variantes. En el décimo capítulo de este estudio se abordará el análisis de la obra de artistas considerados pioneros en la representación del soldado y la masculinidad.

Se ha seleccionado a Jean-Baptiste Tournassoud, no por ser un artista sino por ser un pionero en la fotografía documental de la guerra. El trabajo de Tournassoud tiene una alta calidad artística y una mirada sincera sobre la vida cotidiana en el frente de batalla. Inaugura un modo de afrontar el trabajo plástico a través de la fotografía como medio de expresión, técnica que se ha comprobado a lo largo de esta investigación que es una de las preferidas por los artistas que abordan la problemática del soldado. También se han seleccionado los trabajos de Antoni Miralda y Mary Kelly que trabajaron en el siglo XX con soldados, emblemas, poder y cuestionamientos de género.



*Jean-Baptiste Tournassoud. "Sujets de Guerre. 1914-1919".*

El capítulo once, último del presente trabajo de investigación, aborda el análisis de las prácticas artísticas realizadas en el siglo XXI sobre el objeto principal de este estudio: el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica a través de la representación plástica de la figura del soldado. Como se ha señalado anteriormente no existe ningún artista que dedique toda su obra a la masculinidad y al soldado, por lo que se ha centrado la investigación en las obras más que en los artistas.

Como también son pocos los artistas que ligan masculinidad y soldado, y desde este lugar hacen un cuestionamiento de género en el sentido que ha interesado a este estudio, se han revisado muchos trabajos que reflexionan sobre derivadas del tema, como por ejemplo, las relaciones entre masculinidad y poder, cuestiones que tienen que ver con la pedagogía militar, tanto en soldados como en civiles. Otros artistas fijan su atención en las consecuencias de la guerra y la acción militar. Así pues, y teniendo en cuenta estos factores, se ha estructurado el capítulo por temáticas y no por autores.

El primer bloque titulado *Soldados y hombres* agrupa los trabajos más cercanos a la hipótesis de esta investigación. Se revisan las obras de Chad States, Anderson & Low, Collier Schorr, Adi Nes, Rachel Papo, Jason Hanasik, Nicholas Gride y Rineke Dijkstra. A pesar de la heterogeneidad de estas propuestas plásticas, se han seleccionado por su cuestionamiento de la masculinidad hegemónica representada en la figura del soldado y por la calidad de sus soluciones artísticas.

Durante la investigación se ha hecho hincapié en la importancia del proceso de adiestramiento y formación de combatientes, de acuerdo con esta preocupación se han seleccionado los artistas del segundo bloque, dado que en alguna de sus obras reflexionan sobre este particular. Se estudian aquellas prácticas artísticas que ponen el énfasis en el proceso de formación y de predisposición al militarismo. Bajo el título *Pedagogía militar para civiles* se analiza la obra de Cristina Lucas, Bayeté Ross Smith, Harun Farocki, David Gregory Wallace y Fernando Sánchez Castillo.

El último bloque de obras seleccionadas tiene que ver con las consecuencias de la acción de los soldados. Consecuencias que permiten reflexionar y elevar a una categoría superior el efecto del comportamiento del varón patriarcal, dominado por la violencia y la pulsión de destrucción. Se analizan las obras de Emily Prince, Rania Matar, Shai Kremer y Santiago Sierra, dentro del epígrafe *Consecuencias de la guerra*. Se cierra esta última parte de la investigación citando al dibujante francés Jacques Tardí, quien ha ilustrado con sus cómics sobre la Primera Guerra Mundial una visión crítica y bien documentada de las razones y efectos de la guerra. Para los análisis realizados en este último capítulo se han revisado catálogos de exposiciones, páginas webs de artistas, galerías y centros de arte, así como textos críticos de revistas de arte y publicaciones.



## Antecedentes.

El presente trabajo arranca de los primeros estudios de género realizados durante la segunda mitad del siglo XX. La mayoría de ellos comenzaron a desarrollarse desde el feminismo, en concreto desde la publicación en 1949 de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. El pensamiento feminista expuso todo un corpus de conocimiento que cambió radicalmente las viejas ideas sobre las concepciones de género. Sin entrar a detallar todas las variables y las diferentes posturas dentro del feminismo, pues no es objeto de este estudio, los trabajos de Judith Butler y la teoría *queer* suponen un importante antecedente que ha ampliado y explicado las categorías de género desde la *performatividad* de las mismas y que han supuesto el establecimiento de un nuevo modo de plantear esta temática.

Junto a las mujeres, los movimientos gais, lesbianas, transexuales y bisexuales se fueron haciendo cada vez más visibles como consecuencia de los acontecimientos ocurridos en el *Stonewall* de Nueva York en el año 1969<sup>10</sup>.

Antecedentes culturales son también la fundación de los *Men's Studies* en Estados Unidos, que desarrollaron un corpus de conocimiento y reflexión en torno a la masculinidad desde la perspectiva masculina. Se estudiaron todas las variables implicadas en ella y se repensó la masculinidad con el objetivo de cambiar el

---

<sup>10</sup> El *Stonewall* era un local alternativo y arruinado, sin agua corriente, del *Greenwich Village* donde se reunían homosexuales y lesbianas. El 27 de junio de 1969 la sección de la lucha contra el vicio de la policía de Nueva York empezó una redada en aquel bar, mientras la policía sacaba a la gente del local y la metía en furgones, una multitud se congregó en los alrededores. Uno de los dueños del bar y una lesbiana comenzaron a luchar con los policías mientras la muchedumbre se les echaba encima. Ante el cariz que tomaban los acontecimientos la policía se encerró en el bar al que el gentío prendió fuego. Fueron rescatados con vida de las llamas pero los disturbios continuaron durante toda la noche. A la noche siguiente se volvieron a concentrar alrededor del *Stonewall* unos dos mil homosexuales, convirtiéndose el suceso en la primera revolución social por los derechos de los homosexuales. A raíz de la revuelta de *Stonewall* nació el Frente de Liberación Gay de Nueva York y el comienzo de la reivindicación gay. Desde entonces se celebra el día del orgullo gay para conmemorar la revuelta de *Stonewall*.

modelo patriarcal por masculinidades alternativas mejor adaptadas a la sociedad actual y futura. Una crítica a la mayoría de estas concepciones la plantea Judith Halberstam cuando expone que casi todos los estudios sobre masculinidad se han hecho desde la premisa que vincula el concepto de masculinidad al hombre. Halberstam considera que ese planteamiento no se corresponde con la realidad debido a que la masculinidad no es algo exclusivo de los varones.



El *Stonewall* en 1969.



Disturbios del 27 de julio de 1969.

Todas las representaciones del soldado en la historia del arte lo han mostrado como héroe, como un modelo de la masculinidad dominante. Desde el principio de la historia del arte se ha representado al soldado como el contenedor de los valores exigidos al hombre: fortaleza, valentía, orgullo y determinación. Ha

cumplido una función política y simbólica del arquetipo del héroe. La imagen del héroe es la exaltación del imaginario del poder. En cada época y cultura se ha idealizado una masculinidad y se ha seguido un canon de representación: la armonía y belleza griega, la solemnidad romana o los soldados cruzados medievales que representan la defensa de la fe. El Renacimiento utilizaba estas figuras para simbolizar el poder y la riqueza de las grandes familias, pasando por el Barroco y Neoclasicismo hasta llegar a nuestros días. La estatuaria de los héroes ha llenado desde siempre los espacios públicos.



Estatua a Francisco Pizarro en la Plaza Mayor de Trujillo. España.

Esa imagen del héroe, impresa en el imaginario colectivo, es la que las instituciones de los estados y los ejércitos tratan de conservar e inculcar en los soldados. El héroe siempre ha representado lo que el hombre tiene que ser y eso se encarna tanto en el soldado real, que va a la guerra, como en el imaginario de la población civil.

Como antecedentes artísticos hay que señalar a los pioneros en el cuestionamiento de la masculinidad: el francés Pierre Molinier a mediados del siglo XX, Vito

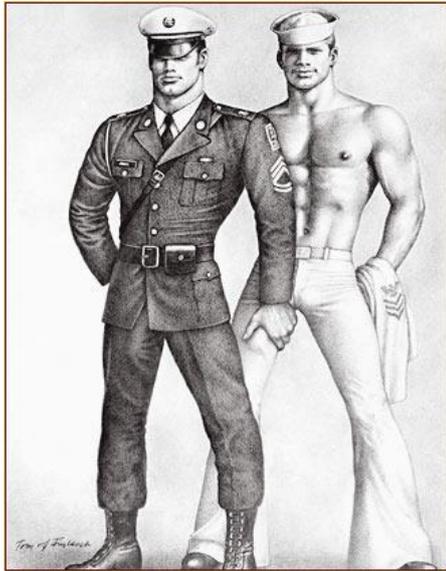
Acconci, Bruce Nauman o Dennis Oppenheim, que en los años setenta realizan acciones y *performances* con sus cuerpos en las que inician una reflexión y un cuestionamiento de la masculinidad, abriendo el territorio del arte a las cuestiones de género.



*Pierre Molinier. Años 60.*

El trabajo específico centrado en la reflexión sobre la masculinidad, sus implicaciones y límites, entra en una etapa vigorosa después de la publicación en 1990 de los trabajos de Judith Butler y la enunciación de la teoría *queer*. Desde entonces y durante unos quince años el interés por las reivindicaciones de género ocupó buena parte del quehacer de artistas, críticos, galeristas y pensadores. Los veinte últimos años del siglo XX supusieron un estallido de actividad artística e intelectual centrada conscientemente en la crítica del modelo hegemónico de masculinidad patriarcal que tuvo como consecuencia aportar nuevas estructuras de pensamiento, nuevas claves de análisis y nuevos esquemas de representación para las cuestiones de género; también en el campo de las artes plásticas. La inmensa mayoría de estos trabajos de deconstrucción de la masculinidad están realizados desde la óptica de las categorías no normativas como reivindicación de las masculinidades periféricas. Tom of Finland, Robert Mapplethorpe, Robert Gober,

Félix González Torres, Gilbert & George, Bob Flanagan y Ron Athey; son algunos de los nombres más destacados que trabajan en este sentido.



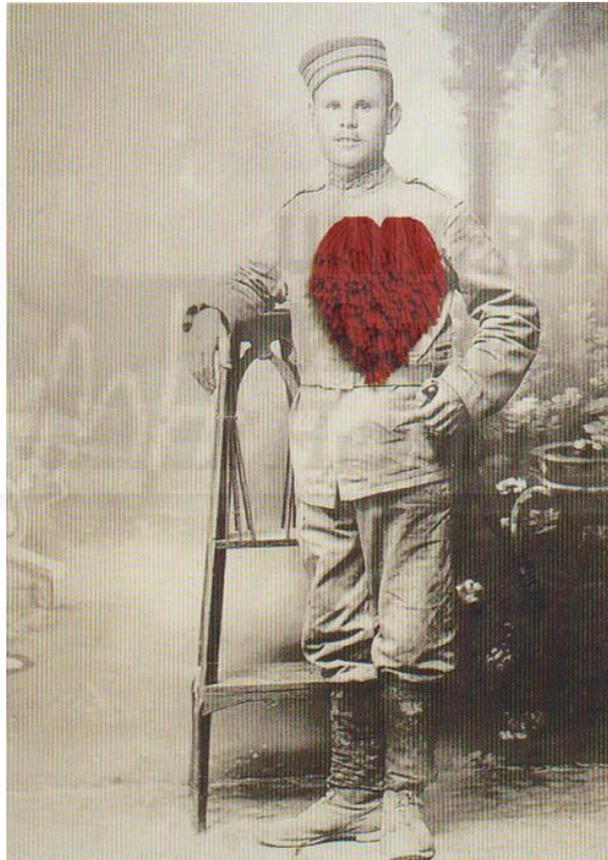
*Tom of Finland. Años 60-70.*

A partir de ahí se abren las puertas para considerar la masculinidad como algo más que una única manera de ser hombre y se empieza a hablar de *masculinidades* en plural. Los trabajos de Del LaGrace Volcano, Sarah Lucas, Catherine Opie, Wolfgang Tillmans, Collier Schorr o Matthew Barney ubican la masculinidad en lugares distintos. Desde estas prácticas el discurso de la representación masculina deja de ser único y homogéneo.

Salvo en el caso de Matthew Barney, John Coplans y Paul McCarthy, que son heterosexuales, son muy pocos los trabajos de crítica de la masculinidad hegemónica desde la propia masculinidad dominante.

El propósito de esta investigación es contribuir a la reflexión sobre la masculinidad hegemónica desde el punto de vista del hombre heterosexual. En España hay algunos grupos y colectivos —HAIGE, Colectivo del Lazo Blanco— que trabajan sobre la problemática de la masculinidad patriarcal, y también algunos teóricos que reflexionan sobre la misma. El interés de la actividad de los

*estudios de hombres*, se centra, sobre todo, en cuestiones sociales, violencia de género, problemas de comportamiento, relaciones con las mujeres y con los hijos, problemas de salud, alcoholismo... En definitiva, las consecuencias sociales, médicas y jurídicas derivadas de los comportamientos machistas y patriarcales de los varones. Es muy escasa en España la reflexión artística que cuestione la masculinidad como entidad que requiere un cambio desde dentro y que, además, lo ejemplifique en la figura del soldado. Entre otras artistas pueden nombrarse a Pilar Lara, Esther Ferrer, Rosalía Banet, Ángeles Agrela o Elena Blasco.



*Pilar Lara. El héroe. 2000.*

**PRIMERA PARTE: SER HOMBRE.**





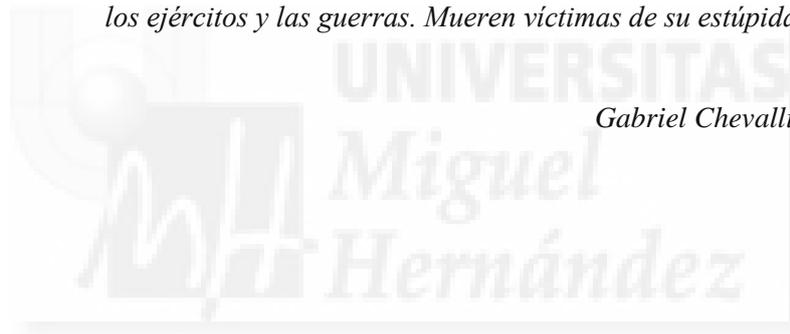
## CAPÍTULO 1.

### CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL MODELO DE HOMBRE HETEROSEXUAL HEGEMÓNICO.

*“Los hombres son imbéciles e ignorantes. De ahí les viene su miseria. En lugar de reflexionar, se creen lo que les cuentan, lo que les enseñan. Eligen jefes y amos sin juzgarlos, con un gusto funesto por la esclavitud.*

*Los hombres son unos mansos corderos. Es lo que hace posible los ejércitos y las guerras. Mueren víctimas de su estúpida docilidad”.*

*Gabriel Chevallier. “El miedo”.*



#### 1.1.- Buscando una definición de hombre hegemónico

Esta investigación se pregunta por la situación actual de la masculinidad hegemónica, enfrentada a la necesidad de modificar su modelo de identidad para adaptarlo a la nueva realidad marcada por los cambios habidos en las últimas décadas. Ante esta exigencia de cambio, debida al posicionamiento de todas las demás categorías de género no dominantes, la masculinidad hegemónica opone una fuerte resistencia. El presente estudio aborda la cuestión desde el ámbito de la creación artística, planteándola como una alternativa válida para la reflexión crítica sobre la masculinidad patriarcal.

En este primer capítulo, se intentará definir qué es la *masculinidad hegemónica*. Para ello se ha dividido en dos partes: en la primera se busca una definición general de la masculinidad hegemónica; en la segunda, se estudia el proceso de legitimación de la masculinidad en la posición de dominio social.

No hace mucho, Christopher Clark publicó *Sonámbulos*<sup>11</sup>, una novela histórica sobre las causas de la Primera Guerra Mundial. En ella el autor defiende la tesis de que una de las razones por las que no se pudo detener el estallido de la guerra fue por el comportamiento masculino de aquellos que tenían la responsabilidad de impedirlo. Dice Clark refiriéndose a los individuos responsables del estallido de la Gran Guerra que asoló Europa desde 1914 a 1919 que: “Todos los hombres que «hacen referencias constantes a su masculinidad en su lenguaje»” decidieron empezar una guerra devastadora.

Podría servir esta cita para ilustrar la preocupación de la que nace el interés por esta investigación: conocer los mecanismos del comportamiento de la mayoría de los varones en la cultura occidental.

La masculinidad patriarcal ha quedado desbordada por el avance del resto de identidades surgidas de la reivindicación y la lucha durante muchos años del feminismo y los movimientos LGBT en pos de su visualización y reconocimiento dentro de esta sociedad todavía patriarcal. La identidad masculina hegemónica ha quedado vaciada de su contenido esencial y ha reducido su espacio de acción debido a esa toma de posición de las identidades no masculinas normativas, por lo que urge por parte de los propios hombres heteronormativos tomar conciencia de la nueva realidad para emprender el cambio necesario.

---

<sup>11</sup>Clark, Christopher. 2014. *Sonámbulos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



Robert Longo. *Sin título. (Frank y Glenn luchando)*. 1981.

Las resistencias son enormes debido a que el orden patriarcal detenta el poder y los mecanismos generadores del discurso dominante, por tanto, es la misma concepción de esa realidad la que impide el cambio. Si los hombres heteronormativos detentan los privilegios, crean el relato universal y no se consideran a sí mismos género, ¿por qué cambiar si a los hombres les va bien dentro del discurso hegemónico? Así pues, esta primera parte empieza abordando el estudio de los fundamentos de la masculinidad hegemónica.

### **Ser hombre.**

En el imaginario colectivo *ser hombre* se confunde con *masculinidad*. Desde el discurso dominante no hay hombre si no es masculino, y la masculinidad es una cualidad exclusiva de los hombres. De esa confusión nace el primer obstáculo para cambiar el diseño de la identidad masculina, porque cuando se habla de los problemas de los hombres; por ejemplo, respecto a sus comportamientos violentos

contra las mujeres, se piensa en el modelo de hombre propuesto por la cultura. Es decir, un hombre que cumpla con algunas condiciones esenciales que le identifican como tal ante la sociedad, ante las mujeres y ante los otros hombres; según han señalado autores como Herb Goldberg en los años 70, o más recientemente, en los 90, Michael Kimmel.

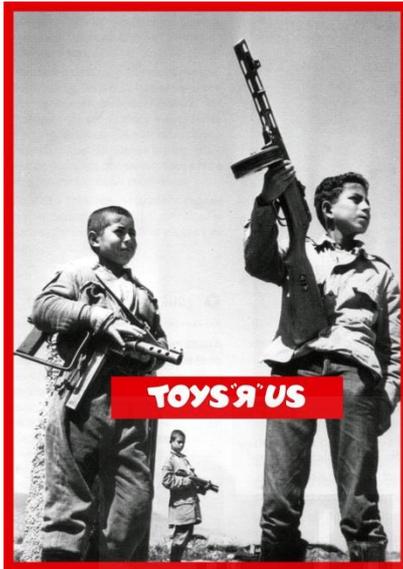
Las expectativas que el rol masculino impone al hombre podrían resumirse en las cuatro que indica Kimmel<sup>12</sup>: la principal es no parecer nunca una mujer, no mostrar ningún rasgo de debilidad ni afeminamiento, lo que en el lenguaje burdo de los varones se llama: «no hacer mariconadas». Es el peor insulto para un hombre. El segundo rasgo determinante es tener éxito y poder, ser más que los demás, donde sea, contra quien sea. La vida de los hombres está dirigida al mundo del trabajo y a la competencia continua, deben ser siempre los mejores. La siguiente cualidad del hombre es ser el más fuerte, ser indestructible. El hombre ha de sentirse capaz de realizar cualquier cosa que se proponga y no desfallecer nunca, lo que implica ser frío y olvidar las emociones. Los hombres se convierten en seres insensibles, considerando además, que tener sentimientos es un síntoma de debilidad que los acerca a lo femenino. Emocionarse es cosa de mujeres. El cuarto, muy importante, es mostrarse agresivo, usar la violencia si es necesario para defender su estatus, su familia o a sí mismo. Utilizar la violencia contra los demás pero también contra sí mismo; un hombre «como debe de ser» pone en riesgo su vida, conduce rápido y agresivamente, practica actividades de riesgo, vive al límite; un eslogan recurrente en la publicidad. Se puede mencionar un quinto mandato del rol social masculino que compete a la sexualidad, aunque estaría asociado a la cuarta condición de la violencia: el hombre siempre debe estar dispuesto para el sexo, siempre le apetece y siempre «cumple».

De la lectura de estos imperativos del rol masculino se podría concluir que el hombre tiene un grave problema, pero “el problema no son los hombres, es la

---

<sup>12</sup>Kimmel, Michael. “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”. En: Valdes, Teresa y José Olavarría (edc.). *Masculinidad/es: poder y crisis*, Cap. 3, ISIS-FLACSO: Ediciones de las Mujeres N° 24, pp 49-62.

masculinidad”<sup>13</sup>. Es decir, no es un problema del sujeto, sino que es un problema de género. Cuando se habla de masculinidad se está hablando siempre de cuestiones de género, de estructuras socioculturales que organizan la identidad del sujeto.



Barbara Kruger. *TOYS "R" US.*

Para el orden patriarcal el género es obviado como categoría separada del sexo y ambas, como unidad, son el resultado de una herencia biológica que marca su destino. En relación a cómo se construyen esas estructuras de género, Kimmel pone un ejemplo muy ilustrativo cuando invita al lector a imaginarse paseando por una tienda de la conocida marca de venta de juguetes *Toys "R" Us* y tomar conciencia de la distribución, los colores, y las características de los juguetes, según estén dirigidos a niños o a niñas. Todo está codificado. ¿Cómo escapar a esa carga de mensaje ideológico tan poderoso? En el caso de un niño varón, sería imperdonable elegir un juguete con connotaciones emocionales de cuidado y cariño. En la sociedad está dramáticamente penalizado desviarse de la norma<sup>14</sup>. Y

<sup>13</sup> Kimmel, Michael. 2012. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: Oxford University Press.

<sup>14</sup> Kimmel, Michael. 2004. *About a Boy*. <http://vq.vassar.edu/issues/2004/01/last-page/>

el problema de la masculinidad normativa es que es, como señala Lynne Segal<sup>15</sup>, exclusivamente heterosexual.

Lo anterior es un pequeño acercamiento al hombre y la masculinidad, pero como el empeño de esta investigación es la preponderancia de la masculinidad, hay que acercarse a ver qué implica el adjetivo *hegemónica* aplicado a la masculinidad. Siguiendo a R.W. Connell, que es quien primero utilizó y definió el concepto *masculinidad hegemónica*<sup>16</sup>, este tiene que ver con el poder real que es detentado sobre grupos y comunidades.

En general, la masculinidad hegemónica es aquella que se refiere a los grupos de poder más que a los sujetos individuales. La masculinidad hegemónica marca la pauta del modelo a seguir por los hombres individuales, pero ejerce su dominio como concepto y como grupo de poder. Cuando se habla de masculinidad hegemónica, se está hablando de la masculinidad más respetada y admirada, porque es la que está establecida como modelo, la que ocupa el lugar de privilegio y ejerce el liderazgo cultural en la sociedad patriarcal.

En determinadas circunstancias la masculinidad hegemónica se manifiesta mediante la violencia. Las acciones violentas comprometen a toda la sociedad, como las guerras y los muchos modos de abuso de poder. El poder implica abuso de poder que se ejerce mediante la violencia para perpetuarse. Así pues, el uso del término *masculinidad hegemónica* implica relaciones de poder y violencia.

“Hablar de las masculinidades es hablar de relaciones de género. Las masculinidades no son equivalentes a los hombres; se refieren a la posición de los hombres en un orden de género. Ellos pueden ser definidos como los patrones de la práctica por la que las personas (tanto hombres como mujeres, aunque predominan los hombres) se comprometen en esa situación”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Segal, L. 2006. *Slow Motion. Changing Men*. London: Palgrave McMillian.

<sup>16</sup> R.W. Connell desarrolla el concepto *masculinidad hegemónica* a lo largo de su obra; sobre todo en *Masculinities*, publicado en 1995. Connell, R.W. 2014. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

<sup>17</sup> Connell, R.W. 2014. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

Se ha considerado la masculinidad como una construcción ideológica que sustenta la cultura patriarcal y la conforma como una estructura universal que organiza el discurso dominante y la sociedad. Dicha construcción ideológica tiende a la confusión, impidiendo ver la dimensión de género que contiene, debido a que esta es asimilada a lo universal. Este estatuto de *universal* permite a la categoría *masculino-patriarcal* organizar el imaginario colectivo y junto con él, la expresión de la acción humana: ciencia, conocimiento, política, economía y religión.

No se puede hablar de un único tipo de masculinidad, pero ya se han señalado los límites de este trabajo y cómo se circunscribe solamente al modelo de masculinidad dominante, no solo por ser el más extendido en la mayoría de las culturas del mundo, sino por ser el referente del poder y del relato universal. En cualquier expresión política, social o cultural está presente la imagen de un hombre seguro de sí mismo, capaz de aniquilar a su enemigo y de proveer de seguridad a su mujer. Es un prototipo de varón asumido de un modo acrítico por la inmensa mayoría de la sociedad. Es “la cultura patriarcal que se basa en el sacrificio, el crimen y la guerra”<sup>18</sup>.

El hombre, por tanto, está ubicado en una posición de privilegio, que tiene unas implicaciones conflictivas respecto a la necesidad de cambio. Esa posición hegemónica impide la transformación, dice Kimmel, refiriéndose a la necesidad de cambiar los comportamientos de los varones en el terreno de la sexualidad, pero que sería extensivo a todo. Hay que hacer la masculinidad visible para los propios hombres y ser conscientes de que la invisibilidad es consecuencia del poder y del privilegio que ostentan. La masculinidad como estructura de género es invisible para los varones y para la masculinidad hegemónica, porque se asume como universal y eso tiene consecuencias políticas y violentas para todo el que no se ajusta a la norma. Confundir masculinidad hegemónica con el orden universal tiene implicaciones que se intentaran desvelar en los siguientes apartados.

---

<sup>18</sup> Irigaray, Luce. Citada por Badinter, E. (1992). *XY La identidad masculina*. Madrid. Alianza.



Nicholas Grider. *The Masculinity Project*. 2011.

### **El hombre en relación con los otros.**

Desde el comienzo del pensamiento occidental, en la cultura griega, el mundo se articula en torno al conflicto entre contrarios, de los que la separación principal estaría señalada por la oposición de lo “Uno” y lo “Otro”. Lo *Uno* crea el espacio del orden, de lo bueno, de lo ordenado y la ley; lo *Otro* es lo que queda fuera, lo externo, lo deforme, lo malo y el desequilibrio.

Lo masculino pertenece al lugar de lo *Uno* en cuanto que es el principio que organiza el mundo. Lo que no es masculino, en cambio, queda fuera de lo válido y es una amenaza para el orden. La lógica de la dualidad es la que soporta el pensamiento de la cultura occidental y la que genera el orden patriarcal, basado en la dominación del hombre sobre la mujer. “Este orden ha sido denominado *patriarcal* porque es el resultado de toda una trayectoria histórica definida por la dominación de los hombres y la subordinación de las mujeres, relación de poder que, en cuanto norma social, sigue manteniéndose en la actualidad”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Hernando, Almudena, *La fantasía de la individualidad*. (Madrid: Katz Editores, 2012), 17.

Esta lógica sigue dejando en el exterior a las mujeres, a los extranjeros, a los que se desvían del modelo oficial de diseño de la identidad hegemónica; es decir, a todos aquellos que no sean varones heterosexuales, blancos y exitosos. Al ubicar el discurso masculino patriarcal en el espacio de lo universal, este se convierte por asimilación en la norma, en lo natural y en el patrón de medida de todas las cosas, quedando, por este motivo, excluido de la mirada y del escrutinio.

Se mantendrá fuera de cualquier clasificación y crítica, puesto que son los valores masculinos los que se arrojan la capacidad de juzgar, decir, actuar y ejecutar. Lo masculino nombra el mundo y lo define. En la tradición judeocristiana, el padre-patriarca masculino –creador del discurso- concede al varón la potestad de poner nombre a los animales,

“2:19 Y Yavé Dios trajo ante el hombre todos cuantos animales del campo, y cuantas aves del cielo formó de la tierra, para que viese cómo los llamaría, y fuese nombre de todos los vivientes el que él les diera.

2:20 Y dio el hombre nombre a todos los ganados, y a todas las aves del cielo, y a todas las bestias del campo; pero entre todos ellos no había para el hombre ayuda semejante a él”<sup>20</sup>.



Adán nombrando a los animales. *Physiologus*. Cambrai. 1270-1275.

<sup>20</sup> “Génesis”. *Sagrada Biblia*. (Madrid: La Editorial Católica. Biblioteca de Autores Cristianos, 1984), 5. Versión directa de las lenguas originales por Nacar Fuster, Elonio y Colunga Cueto, Alberto.

Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* también desarrolla esta idea de la dualidad fundacional de la cultura. Explica que todas las culturas y todas las comunidades humanas se definen a sí mismas como *Una* en contraposición con *Otro* externo. Es necesaria la existencia del *Otro* para poder construir una identidad propia y diferenciadora.

La comunidad que se define siempre se considera el centro del universo, pero sin la existencia de un enemigo, de un antagonista, de un agente externo que ponga unos límites, no es posible ordenar el mundo. El *Otro* actúa como un actor ausente que mantiene a los individuos de la comunidad dentro de las normas sociales, posibilitando el orden necesario para la supervivencia del grupo. En el *Otro* se ubican los tabúes, los miedos y las prohibiciones. Se articula como un espacio en el que depositar lo negativo y las amenazas.

Todas las religiones y sistemas políticos se organizan en torno a esa dualidad bien-mal. Al dios bondadoso se le opone siempre una entidad malvada que quiere destruir el orden del mundo. Dice Simone de Beauvoir: “La categoría de lo Otro es tan original como la conciencia misma. En las sociedades más primitivas, en las mitologías más antiguas, siempre se encuentra un dualismo que es el de lo Mismo y lo Otro; [...] la alteridad es una categoría fundamental del pensamiento humano”<sup>21</sup>.

Lo singular en la obra de Simone de Beauvoir es que hace visible la «otredad» de la mujer en la cultura patriarcal. En el orden falocéntrico occidental la mujer ha sido desplazada al lugar del *Otro* y se le han adjudicado todas las connotaciones negativas de la categoría. A pesar de los esfuerzos del feminismo por reordenar este estado de cosas, la permanencia del dominio de la masculinidad hegemónica sigue manteniendo el discurso de que la mujer es inferior, débil, más incapaz que los varones y toda una serie de atributos negativos para la identidad femenina.

---

<sup>21</sup> Beauvoir, Simone de, *El Segundo sexo*. (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1962), 4-5.

El hombre sigue arrogándose el lugar del *Uno*, apropiándose de los privilegios y contaminando el pensamiento dominante con la dicotomía tradicional que excluye a todos los individuos que no pertenezcan a la categoría varón heterosexual, blanco, occidental, joven y poderoso socialmente.

De este modo se puede comprender el profundo rastro dejado en la conformación de la identidad masculina. Esta marca de totalidad que lo identifica con lo universal y, en consecuencia, le impide mirarse a sí mismo como una categoría más. El varón no es una categoría dentro de todas las categorías: es la unidad y el patrón de medida. Desde ese lugar es imposible la relación democrática con los otros, pues el varón genera siempre un vínculo de poder y una desigualdad original.

Esta estructura dual gobernada por la masculinidad hegemónica permite explicar muchas de las cuestiones implicadas en esta investigación. Una vez ubicado el hombre como centro y explicación del mundo y ocupando el lugar de privilegio de la dualidad funcional y universal de la cultura grecolatina, se repasará, en el siguiente apartado, uno de los pilares en los que se sujeta el hombre hegemónico, que no es otro que la única posibilidad de definirse como varón por oposición y negación de lo femenino.

### **El hombre no es una mujer.**

Dado que la tarea propuesta es conocer cómo se ha definido la condición masculina, se podría estar de acuerdo en que una de las formas más sólidas que el propio hombre ha encontrado para definirse a sí mismo es mediante una negación: la negación de ser mujer. El hombre para el hombre es un “no-mujer”<sup>22</sup> tal y como señala Elisabeth Badinter.

---

<sup>22</sup> Badinter, Elisabeth. 1992. *XY La identidad masculina*. Madrid: Alianza.

Se ha de retroceder al punto anterior para prestar atención a una derivada paradójica de la dualidad consustancial a la cultura. En ese primer momento de fijación del relato fundacional, mitificado en la Biblia, aparece inmediatamente el *Otro-Mujer*, que va a dar cuenta de la existencia del hombre. Del mismo modo que lo *Otro* propicia y es imprescindible para la construcción de lo *Uno*, de la identidad de las comunidades humanas será la mujer la referencia que defina al varón hasta el punto de que este no será él, sino por no «ser ella». “A diferencia de «la mujer que *es*, el hombre ha de *hacerse*»” (Badinter 1992). Siguiendo la argumentación de Badinter, ser mujer no requiere de ningún esfuerzo añadido a la realidad que se impone; a una mujer nada ni nadie le discute su identidad, puesto que su cuerpo indica su sexo y su género. Ella menstrúa y pare, y esa realidad excluye cualquier confusión. En cambio, para el hombre todo son sospechas, el hombre no es hombre por su biología; ser hombre es una construcción cultural que depende de sus acciones y de sus posesiones.

La masculinidad, a partir de los grandes cambios sociales y económicos nacidos a partir de la Revolución Industrial, se ha visto enfrentada a profundos cambios que llevaron a los hombres a una desorientación sustancial. Uno tiene que ver con su posición de sustentador y eje central del grupo familiar y otro con la censura masculina por mostrar su feminidad, impresa desde siempre en el pensamiento masculino. Además aparece el reproche social hacia el hombre, que lo identifica con lo malvado y que coloca a buena parte de los varones en una situación de depresión de identidad, puesto que, si nada de lo que sujetaba su estatuto de varón se mantiene firme, él siente que “es imposible ser hombre”<sup>23</sup>.

Antes de la Revolución Industrial el varón era el eje central y el detentador único del poder en su hogar, su familia y su trabajo. La mayoría de los hombres eran agricultores y ganaderos, vivían y trabajaban en la casa familiar, donde siempre estaban presentes, organizaban la vida, atendían a la educación de los hijos y eran el sustento económico y moral de la familia. Cuando estas familias se desplazan a las ciudades para trabajar en las fábricas, el varón deja de estar presente en el

---

<sup>23</sup> Camon, F., citado por Elisabeth Badinter. Badinter, Elisabeth, XY. *La identidad masculina*. Madrid: Alianza, 1992), 155.

hogar y se ve desplazado de las tareas de control y liderazgo de la familia, pierde su función dominante y con ella también algo de *masculinidad*. Mantiene todavía la de sustentador económico, que también perderá cuando la producción industrial deje de necesitarlo y sea enviado al paro. En ese momento el varón se verá despojado de todos sus atributos sociales masculinos y pasará a ser considerado negativamente, socialmente repudiado por no ser un «hombre completo». De estas circunstancias surge el reproche hacia el varón, citado anteriormente, que es una situación nunca antes vivida y que implica un sentimiento de inseguridad y depresión de identidad desconocido hasta entonces en los hombres que viven la obligación de «ser hombre» como una imposibilidad.

Pero no siempre fue así. La cultura concedió tradicionalmente al hombre todo el espacio del poder y convirtió el resto de la realidad en una posesión de aquel, especialmente a la mujer. En el uso del lenguaje y los mitos se refleja esa posición del hombre como dominador de la mujer. En la Biblia se lee el origen mítico de la sumisión femenina:

“2.21: Hizo, pues, Yavé Dios caer sobre el hombre un profundo sopor; y dormido, tomó una de sus costillas, cerrando en su lugar con carne,

2.22: y de la costilla que del hombre tomara, formó Yavé Dios a la mujer, y se la presentó al hombre.

2.23: El hombre exclamó:

«Esto sí que es ya hueso de mis huesos y carne de mi carne.

Esta se llamará varona, porque del varón ha sido tomada»<sup>24</sup>.

Y más adelante, cuando Adán y Eva habían comido del árbol prohibido:

“3.16: A la mujer le dijo:

«Multiplicaré los trabajos de tus preñeces.

Parirás con dolor los hijos.

Y buscarás con ardor a tu marido.

Que te dominará»<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> (*Génesis*. Sagrada Biblia 1984, 5)



Miguel Ángel. *La creación de Eva*. 1509-1510.

Esta mujer a la que el hombre nombra y que ha sido marcada para ser dominada por él será la referencia para organizar su identidad masculina que solamente existirá como negación de aquella y no por sí misma. Es la contradicción en la que vive el hombre. Se le ha entregado un legado inconsciente que le ubica en un espacio del que realmente no dispone y se le ha dotado de una identidad construida sobre pilares de barro que no se sujeta por sí misma, sino apuntalada en su antagonista: la condición femenina.

El hombre solo será hombre si demuestra no ser mujer, lo que le lleva irremediabilmente a una relación de dependencia con respecto a ella que lo coloca en una situación ficticia, en un engaño sobre sí mismo. Como señala Judith Butler: “La dependencia radical del sujeto masculino respecto del «Otro» femenino revela de pronto que su autonomía es irreal”<sup>26</sup>. Ese hombre que alardea de su independencia y capacidad deja al descubierto un personaje incapaz, oculto tras una máscara. Elisabeth Badinter considera que el trabajo de construcción de la

---

<sup>25</sup> (Génesis. Sagrada Biblia 1984, 6)

<sup>26</sup> Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (Barcelona: Paidós, 2007), 36.

identidad masculina es una tarea realmente difícil y compleja que se elabora colocando ladrillos sobre una negación, de tal manera que “el niño macho, al contrario de lo que le sucede a la hembra, se ve condenado a marcar diferencias durante la mayor parte de su vida” (51), diferencias que marca respecto a lo femenino. Los hombres aprenden antes que nada lo que no deben ser. Para ser varones, machos y masculinos sus referencias están centradas en una oposición, mediante un mecanismo que responde a la premisa de Spinoza, que cita Badinter, según la cual “toda determinación es una negación”.

Se ha de señalar la importancia de que todo deriva de un proceso de aprendizaje y no de una determinación biológica. Los comportamientos masculinos no están fijados irremediamente en la herencia genética: se aprende a ser hombre socializándose lentamente en las instituciones de la cultura occidental, la familia, la escuela, los grupos de iguales y todo el entramado social.

Como señala Octavio Salazar: “Se nos ha educado para el ejercicio del poder, el éxito profesional y la individualidad competitiva, lo cual ha implicado a su vez el desarrollo de unas capacidades y la renuncia a otras. Es decir, se nos ha socializado en el marco de unos valores y habilidades que contribuían a alcanzar y mantener nuestro papel de héroes, al tiempo que negábamos las capacidades consideradas femeninas. La masculinidad patriarcal, por tanto, se ha construido sobre una afirmación –la que la vincula con el ejercicio del poder y, en consecuencia también, con el uso, en su caso, de la violencia– y sobre una negación –ser hombre es ante todo «no ser una mujer»<sup>27</sup>.”

---

<sup>27</sup> Salazar Benítez, O. (2013). *Masculinidades y ciudadanía. Los hombres también tenemos género*. Madrid. Dykinson.

## **1.2. La legitimación del dominio patriarcal.**

Una de las consecuencias de la configuración de la identidad masculina heterosexual hegemónica es su posición dominante en la sociedad y la cultura. Este dominio lo impregna y lo penetra todo, influyendo en todos los ámbitos de la vida. Muchas veces se manifiesta de un modo evidente que provoca violencia inmediata, pero en la mayoría de las ocasiones, la más poderosa influencia del dominio patriarcal sucede veladamente, cubriendo con el manto de la normalidad y de las costumbres la vida de todos los seres humanos, incluidos los propios varones.

Como ya se ha visto, las razones masculinas dan testimonio y organizan el universo entero. Pero, ¿por qué son así las cosas? ¿Se puede encontrar un origen desde el que poder explicar cómo se ha llegado a esta situación? ¿Cuáles son las causas que hicieron posible el dominio de lo masculino sobre lo femenino? ¿Existen razones cognoscibles que expliquen el dominio absoluto de la narración patriarcal sobre el mundo? En este apartado se intentará dar respuesta a estas preguntas. Primero se indagará en los orígenes y las causas que hicieron posible que el varón se erigiera dominador. En el siguiente punto se estudiará la necesidad del varón por ser reconocido y nombrado hombre, y finalmente, se analizará la relación que establece la dominación patriarcal con la posesión.

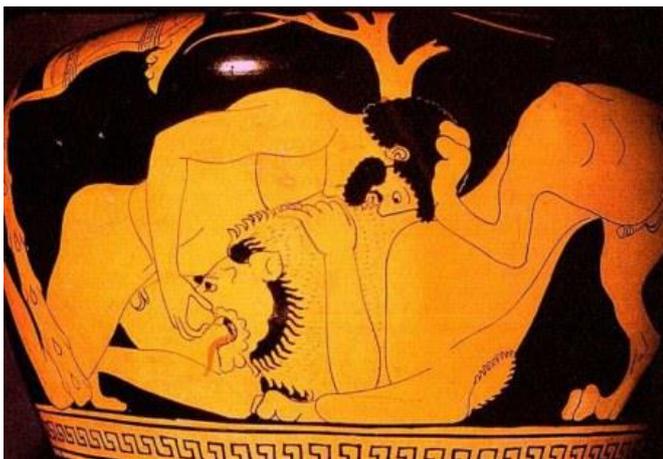
### **El origen de la legitimación del orden patriarcal.**

Si se da por sentado que el orden social actual se basa en el dominio del discurso patriarcal, las primeras preguntas que surgen son las de saber cuándo y cómo se llegó a constituir como orden dominante. Para contestar a estas cuestiones, se han revisado, principalmente, los trabajos de Almudena Hernando y de Celia Amorós, porque su análisis se centra específicamente en el origen del orden patriarcal, aportando soluciones desde la arqueología y la filosofía. También se ha

recuperado el ensayo de José Ortega y Gasset titulado *El origen deportivo del Estado*<sup>28</sup>, en el que defiende la teoría de que, en la época en la que la humanidad se organizaba en tribus, fueron los primeros grupos de hombres jóvenes los que hicieron posible el dominio de lo masculino.

El orden patriarcal está fundado en la lógica de la dominación del hombre sobre la mujer. La dominación masculina se establece siempre como una relación de poder en la que el hombre desempeña el papel de sujeto y la mujer de objeto. Esta situación se ha naturalizado con tanta fuerza en el discurso del poder que ha quedado asumida como *verdad*. Pero, ¿cómo se conforma esa verdad? ¿Mediante qué proceso se ha instaurado como universal el discurso patriarcal?

Lo primero es distinguir entre mito e historia. Siguiendo a Almudena Hernando, el momento más importante en la instauración del modelo patriarcal se produce cuando el pensamiento occidental abandona el mito como explicación de su propio devenir y lo sustituye por la historia. Los mitos son formas de narrar el origen de las culturas fundadas en las emociones y no en la razón; tienen que ver más con la fe que con la razón.



Hércules luchando con el león de Nemea. Cerámica. Siglo VI, a.C.

<sup>28</sup> Ortega y Gasset, José, (*El origen deportivo del Estado*. Obras Completas. Volumen II. (Madrid: Revista de occidente, 1966), 607-624.

El mito construye un discurso basado en la idea de la permanencia y la continuidad. La idea de cambio produce un desorden que amenaza a la comunidad. Su referencia principal es el espacio porque, para las sociedades míticas, el espacio se corresponde con el territorio que se puede abarcar mediante la tecnología, lo que implica que los límites espaciales son los límites de la realidad cognoscible.

La identidad de los sujetos en este tipo de comunidades, la mayoría ya desaparecidas, responde a lo que Almudena Hernando llama *identidad relacional*<sup>29</sup>; un tipo de identidad en la que el individuo no tiene desarrollado un *yo* individual, sino que cada uno es en función de sus relaciones dentro del grupo. Por ejemplo, un individuo sería «el hijo de X», «el tío de Y», etc. Ese mismo individuo, alejado de su grupo, se encontraría totalmente perdido sin saber quién es. Este tipo de identidad es la que todavía se aplica en el orden patriarcal a las mujeres en demasiadas ocasiones sociales y es una constante en el imaginario colectivo. El sujeto mujer sigue siendo «la mujer de...», «la madre de...»; pierde su apellido en muchas comunidades, etc. El mito explica el origen del grupo y ordena la vida procurando la seguridad necesaria para la supervivencia de la comunidad.

Cuando las sociedades empiezan a pensarse a sí mismas en términos de individualidad gracias a los avances tecnológicos que permiten controlar y conocer un universo cada vez más extenso y complejo, se coloca la historia como explicación del origen y el tiempo como parámetro de medida. Los sucesos que explican el linaje suceden ahora secuencialmente; es posible ordenarlos y medirlos. Esto sucedió a partir del Renacimiento y se consolidó en el siglo XIX.

Un cambio más profundo e influyente va asociado a esta transformación: el abandono de la emoción en favor de la razón como principio rector del pensamiento. Desde que en el siglo XVII René Descartes colocó en el centro del

---

<sup>29</sup> Respecto a todas estas cuestiones del origen de las diferencias entre hombres y mujeres, y los tipos de individualidad; ver: Hernando, Almudena. 2012. *La fantasía de la individualidad*. Madrid: Katz Editores.

conocimiento al sujeto con su *cogito ergo sum*, el individuo pasó a ser el protagonista activo del desarrollo del pensamiento humano y la razón el único motor de la sabiduría. El cambio de paradigma es una revolución en la conciencia de la sociedad occidental que sigue gobernando el momento actual y que el discurso patriarcal ha hecho suyo.

El paradigma racionalista y cartesiano dio origen a la ciencia positiva y al mecanicismo y fue configurándose sólidamente hasta llegar a la Ilustración en el siglo XVIII, en la que los enunciados racionalistas quedaron fijados casi con carácter mítico. Se podría considerar que los principios ilustrados certifican que la ciencia y la razón son los fundamentos del universo, articulando ambos como nuevos mitos. De hecho, la ciencia positivista y el método científico se presentan en el imaginario colectivo como una religión incuestionable con aura de *verdad*.

Es la nueva *verdad* que sujeta el discurso dominante y el orden patriarcal. Almudena Hernando lo explica así: “Nuestra sociedad está caracterizada por la convicción de que nuestro grupo es más fuerte que los demás porque hemos desarrollado la *razón* y reprimido la *emoción* más que ningún otro. Esto se refleja no sólo en el discurso social que nos modela, elevado a categoría de *verdad* al llegar a la Ilustración, sino también en el tipo de ciencia que sigue constituyendo el modelo de explicación más divulgado (el *positivista*) y en la identidad de los hombres que ocupan las posiciones más elevadas de poder, desde donde siguen reproduciendo ese discurso, en una realimentación interminable entre orden social y subjetividad. Se trata de diferentes escalas de una misma dinámica de relación con el mundo” (23). Es ciertamente la verdad de la cultura occidental, pero es una verdad incompleta que deja fuera a la emoción y al desorden, a los vínculos entre individuos y a la diversidad.

El pensamiento occidental dual, positivo y mecanicista, que organiza el mundo desde contrarios en lucha, y que estructura la realidad desde la fantasía del control y la medida no sirve para explicar el mundo en su complejidad. Del miedo de las sociedades míticas al cambio, se ha pasado a la exaltación del cambio como

principio, siempre que sea un cambio controlado, medido y organizado. Pese a esta concepción positiva basada en el progreso y en el cambio, resulta paradójico que se mantenga el temor al caos y al desorden que introducen en el sistema la emoción y las variables desordenadas.

Las teorías de la complejidad abogan por estos tipos de enfrentamientos con el conocimiento, que incluyen y contemplan todas las variables. La estructura dicotómica del orden patriarcal piensa las relaciones masculino/femenino como un enfrentamiento entre contrarios. Es un error que implica la sumisión de la mujer, pues ambos son las dos caras de una misma moneda, dos expresiones de un mismo proceso: el de identificación como grupo y pertenencia al mismo.

Son importantes estas consideraciones en la medida en que explican el porqué y el cómo de la estructura y origen del dominio del orden patriarcal. Se ha apuntado al principio de este apartado que la dominación masculina está basada en la lógica del dominio del hombre sobre la mujer. El hombre se coloca como agente y sujeto y la mujer queda relegada a objeto.

La consideración del varón en una posición superior a la de la mujer es una de las características esenciales del discurso patriarcal. En el proceso de acceso a la cultura mediante el crecimiento y racionalización de la sociedad, naturaleza y cultura quedan separadas. La mujer, que siempre había estado asociada a la naturaleza, queda fuera, excluida, instaurando una desigualdad fundacional que se instala en el imaginario colectivo. Immanuel Kant en el siglo XVIII fundamentaba la relación de dominio entre hombres y mujeres en la “superioridad natural de las facultades del hombre sobre las de la mujer”<sup>30</sup>.

El origen de la desigualdad se explicaría, según Almudena Hernando, debido al complejo proceso de individualización y organización social seguido por las primitivas sociedades de cazadores-recolectores. Dos serían las variables principales que contribuyeron a configurar el dominio masculino sobre la mujer:

---

<sup>30</sup> Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. (Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, 1985), 114.

la diversificación de funciones dentro del grupo y la movilidad de sus miembros de acuerdo con esas funciones. Estas variables derivarían en dos consecuencias fundamentales: el crecimiento de la individualidad y la representación simbólica de la realidad. Según Hernando, todo habría comenzado evolutivamente hace unos 2.8 millones de años, con el grupo *Homo*<sup>31</sup>, que empezó a tener crías más inteligentes, pero menos desarrolladas en el momento del parto, lo que crearía una necesidad de estrecha cooperación entre todos los miembros del grupo para protegerlas, ya que nacían muy frágiles y requerían muchos cuidados durante casi todo el primer año de vida.

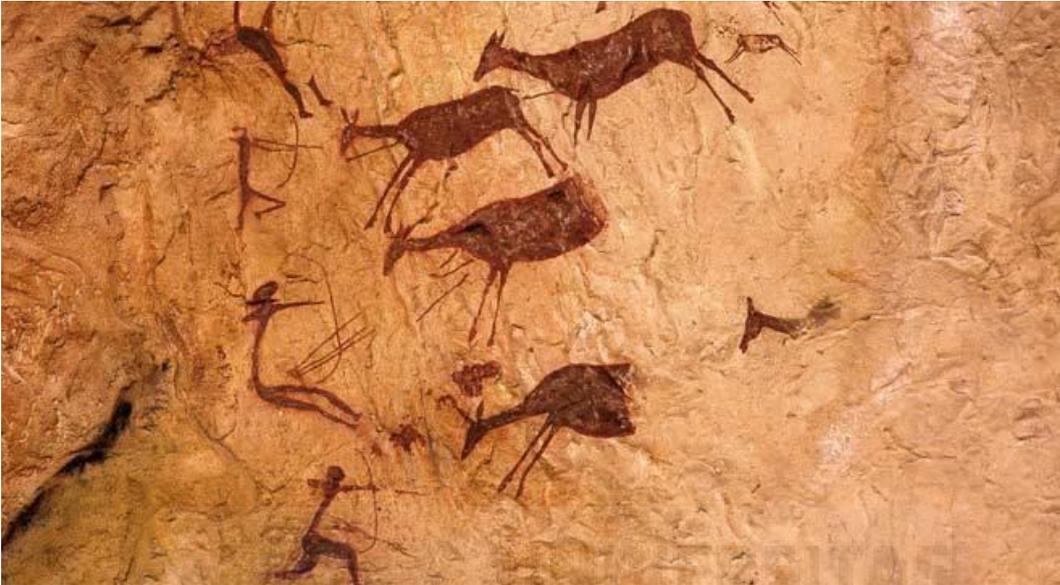
Las dinámicas de cooperación dividieron las funciones de los géneros —aunque no se puede utilizar *género* en el sentido actual del término—, dedicándose las mujeres al cuidado de las crías y los hombres a las funciones que implicaban más riesgos y más movilidad, seguramente la caza mayor y con el tiempo, las relaciones con otros grupos. A lo largo de un dilatado periodo de tiempo, esta organización, junto con el desarrollo paulatino de la tecnología, permitió a los hombres cada vez mayor control sobre un territorio que, a su vez, iba siendo más extenso.

Las mujeres, que permanecían en el núcleo del grupo, desarrollarían habilidades en relación con los vínculos entre sus miembros, proporcionando la cohesión de la comunidad. Por su parte, los hombres, que habían participado en un principio de las mismas habilidades relacionadas con las emociones y los vínculos, fueron desarrollando una individualización progresiva debido a su movilidad. Hay que tener en cuenta que la realidad se construye a través de la cantidad de mundo

---

<sup>31</sup> “Aunque los primeros *Homo* tenían una media de capacidad craneal menor que la del posterior *sapiens*, la información disponible permite pensar que todo el género *Homo* se habría caracterizado por desarrollar parte de la gestación extrauterinamente, y es precisamente el conjunto de implicaciones de este hecho lo que definió el comportamiento del *Homo*. Esto quiere decir que nuestro género tiene las crías más inteligentes —pues su cerebro crece durante mucho más tiempo—, pero también más frágiles y más dependientes de todo el reino animal, pues al ser tan prematuras, presentan un estado extremadamente pasivo y frágil durante el primer año de vida, muy similar al que presentarían dentro del útero, lo que debió obligar a toda una reestructuración de las dinámicas de cooperación dentro del grupo para que pudieran sobrevivir. (Hernando 2012, 51-52).

conocido, que es todo lo que se es capaz de representar mentalmente a través del lenguaje.



Barranco de Valltorta. *Cova dels Cavalls*. Castellón. 10.000 a 6.500 años a.C:

Los hombres, al extender los límites del mundo conocido cada vez más lejos, pudieron construir una idea de la realidad más rica que las mujeres y desarrollar una conciencia individual mayor al irse separando de las funciones del cuidado y vínculos grupales. Esta puede ser una de las razones de la desigualdad entre géneros que derivaría en el dominio de los hombres sobre las mujeres. La posibilidad de representar simbólicamente una realidad más compleja les otorgaba un plus de conocimiento que llegó a convertirse en poder.

Se ha sabido por los enterramientos de épocas más cercanas a la prehistoria que se crearon otras diferencias entre los miembros de los grupos, además de entre hombres y mujeres: las diferencias que marcaba el poder. La mayoría de los hombres poderosos de las tribus de Europa vestían y se adornaban de un modo semejante, lo que indica que el estatus marcaba más diferencias entre los jefes y los miembros de sus tribus que entre los jefes entre ellos, por distantes que vivieran sus comunidades.

Mientras que las mujeres de las comunidades primitivas se mantenían en un modo de identidad que Almudena Hernando ha llamado *identidad relacional*, los hombres empezaron a desarrollar la *identidad individual*<sup>32</sup>. Mientras que en la identidad relacional se mantiene un vínculo con la naturaleza, en la individual se pierde, porque se empieza a desarrollar una relación más abstracta con ella, separando al sujeto del objeto y posibilitando la emergencia del *yo* individual. La progresiva separación de la naturaleza, unida al desarrollo de la tecnología de la caza, vestido, utensilios, etc., provocó una sensación de dominio sobre los fenómenos naturales que cambió la percepción del origen de la seguridad y supervivencia del grupo.

En los primeros estadios de *identidad relacional*, la naturaleza era incontrolable y la supervivencia de la comunidad dependía de fuerzas incontrolables que se habían asumido al mito. Cuando se empezó a controlar la naturaleza, la protección del grupo pasó a depender de los hombres y su tecnología. Todos estos rasgos conjugados (movilidad, especialización de funciones dentro del grupo, desarrollo de la tecnología, control del territorio, separación de la naturaleza, nacimiento del *yo*) produjeron un grado creciente de subjetivación que, consecuentemente, colocó en posición de objeto todo aquello susceptible de ser dominado. Uno de los elementos convertidos en *objeto* fue la mujer, que pasó de estar en una relación de igualdad en las comunidades con *identidad relacional* a una posición de sumisión al hombre en las comunidades con *identidad individual*.

Este es el origen del dominio del hombre sobre la mujer, de la dominación masculina y del desarrollo del orden patriarcal. Por estas razones a la mujer se la identifica con la naturaleza, se la cosifica, se la convierte en objeto y, en definitiva, se la niega. La «negación» de la mujer y de todo lo asociado a lo femenino es otro de los componentes de la *verdad* de la sociedad occidental junto con la consideración de la razón como único soporte del conocimiento.

---

<sup>32</sup> Para profundizar en los diversos tipos de identidad, consultar el texto citado de Almudena Hernando. (Hernando, Almudena 2012).

El mito moderno nacido de la Ilustración se apoya en una negación fundamental: la negación de la emoción y de la mujer, que no es más que la ocultación de una gran parte de la realidad con el propósito de consolidar el discurso patriarcal. Almudena Hernando cita a Mary Midgley y Edgar Morin como algunos de los principales críticos del actual estado de cosas, que argumentan que la negación de la dimensión emocional es una de las claves del problema del orden patriarcal, único generador del discurso hegemónico.

Para Mary Midgley “la idea ilustrada de que el individuo es esencialmente «una voluntad usando un intelecto», capaz de generar un pensamiento «imparcial, desapegado, racional e impersonal», es uno de los tantos mitos con los que opera nuestra cultura, ya que razón y emoción no pueden deslindarse entre sí” (Hernando, 2012: 25). El exceso de racionalidad instaurado desde el programa ilustrado, que se ha heredado en la cultura patriarcal actual, implica la ceguera que condena a la masculinidad hegemónica consecuente a la imposibilidad de cambio y regeneración. El sistema racionalista, basado en la negación de la emoción, es una estructura miope y fracasada. “Como Edgar Morin señalaba en relación con los sistemas sociales, la racionalidad se mueve en esos últimos casos en «un sistema lógico cerrado, aislado, incapaz de ver lo real»” (25).

La organización institucional surgida de esta evolución se concretó en los Estados entendidos como espacios de afirmación en contraposición beligerante contra los otros Estados. El nacimiento del Estado es explicado por José Ortega y Gasset como el resultado de la actividad de grupos de hombres jóvenes en el estadio tribal de la humanidad. Esos jóvenes crearon las primeras asociaciones entre ellos, que Ortega llama *clubes*, con el fin de atacar a otras tribus para raptar a sus mujeres y llevarlas con ellos a su tribu. Los raptos supondrían el enfrentamiento cruento con los hombres de la tribu atacada y el nacimiento de la guerra.

El mito del rapto está muy presente en la mitología de la cultura occidental. La mitología griega es un buen ejemplo. Para Ortega aquí se situaría el origen de muchas de las características que ordenan el orden social actual. Lo enumera

como sigue: “Tenemos, pues, que el «club» de los jóvenes inicia en la Historia las cosas siguientes: La exogamia. La guerra. La organización autoritaria. La disciplina de entrenamiento o ascética. La Ley. La asociación cultural. El festival de danzas enmascaradas o Carnaval. La sociedad secreta. Y todo ello, junto e indiferenciado, la génesis histórica e irracional, del Estado” (Ortega y Gasset 1966, 618).



*Pedro Pablo Rubens. El rapto de Europa. 1628-29.*

Las razones que expone Ortega podrían, por un lado, ayudar a explicar esta cuestión del origen del dominio y la subordinación, pero también a esclarecer el significado de los grupos varoniles, de la máscara masculina, de la guerra, el juego, la orgía y la violación. Esto último, junto con todo lo visto en este apartado, permite conformar un panorama preciso del origen del dominio del discurso hegemónico de la masculinidad.

## La necesidad de ser reconocido como hombre.

En este apartado se intentará entender el comportamiento compulsivo masculino de reafirmarse continuamente, esa necesidad que tienen los varones de demostrar permanentemente que son hombres. Por ejemplo en el lenguaje, o imponiéndose retos imposibles y repetitivos como si fueran una condena. ¿Qué necesidad tienen los hombres de ser reconocidos por sus hazañas? Esta cuestión tiene que ver con la relación que el varón tiene con el conocimiento y con el saber. Conocer/reconocer explican dos modos del *logos*: conocer supone una actitud activa. Por el contrario, el reconocimiento implica una actitud pasiva frente al saber, como desarrolla Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*<sup>33</sup>. De este modo se pone en relación la identidad masculina con el saber. Y si, como se ha visto cuando se hablaba del reconocimiento como sujeto del hombre únicamente a través de la negación de su feminidad, esta identidad de género depende por entero del reconocimiento por parte del *Otro-mujer*, es decir, es establecida en términos de pasividad. Se puede inferir de ello que la relación del hombre con el saber depende de una actitud pasiva que lo coloca en el lugar del no-saber, o mejor, del lado de la imposibilidad de producir saber. El conocer no le pertenece como identidad; está fuera de él y más allá, en el *Otro*.

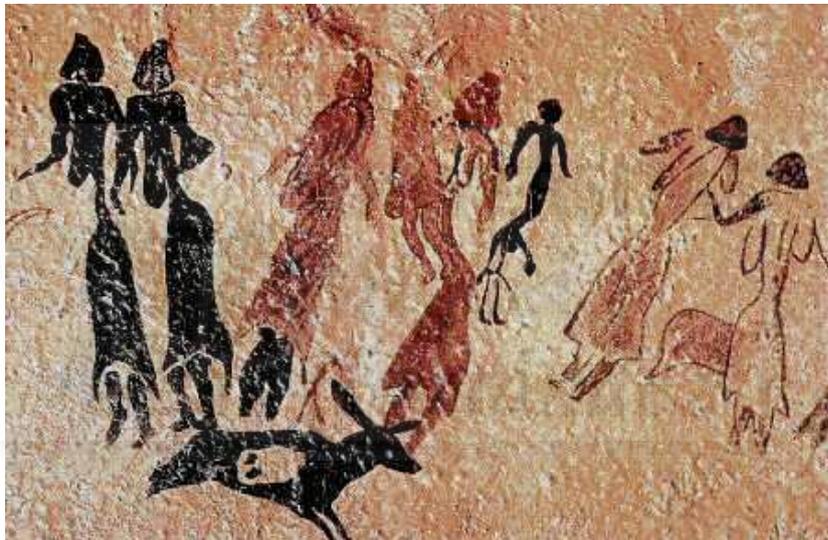
El reconocimiento como hombre tiene sus raíces en los antiguos ritos de iniciación a los que los varones púberes debían someterse para poder ser integrados en el grupo social de la tribu y ser vistos (reconocidos) por la comunidad como miembros masculinos de esta. Estos ritos eran, en la mayoría de las ocasiones, duras pruebas de resistencia o valor en las que se arriesgaba la vida. Estas hazañas heroicas están en la base de los comportamientos arriesgados de los varones de hoy mismo y tienen un valor psicológico contradictorio.

A pesar de mostrar una exagerada actitud activa y agresiva, demuestran y ocultan una actitud pasiva y sumisa que tiene profundas consecuencias en el varón, puesto que su integridad como sujeto depende de la aprobación del grupo. En los ritos de

---

<sup>33</sup> Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

iniciación primitivos, una vez cumplido el paso a la edad adulta, el joven era aceptado para siempre como guerrero y no tenía que volver a demostrar su valor. Está muy bien ilustrado en las pinturas rupestres de la Cueva de los Moros en la escena de *La Danza del Cogul*, en la que se ve un varón con un enorme falo en erección rodeado de varias mujeres que bailan a su alrededor. La escena representa un rito de iniciación en el que el joven está sometido a la aceptación de su condición de identidad por parte de las mujeres del grupo. La actitud del hombre, a pesar de su «demostración viril», es pasiva, de espera al reconocimiento social.



*Danza del Cogul*. Aprox. 8º milenio A.C. Cueva de los Moros. Cogul, Lleida.

En la actualidad al varón se le impone y se autoimpone la necesidad psíquica de convertir en un rito de paso la totalidad de sus acciones; está obsesivamente dominado por demostrar su valor continuamente: en el trabajo, en su tiempo de ocio, con la práctica de deportes de riesgo, conducción temeraria, proezas de resistencia alcohólica, de conquista de mujeres, de resistencia sexual. El efecto sobre el sujeto es demoledor, pues dicha necesidad es vivida como un bucle de repetición compulsiva que se convierte en una permanente sensación de fracaso.

Esta contradicción dramática transformada en fracaso vital configura una de las facetas de la identidad masculina objeto de esta investigación y que permite reafirmar la hipótesis de que se puede entender el dibujo de la identidad masculina como un acto fallido, como un fracaso consustancial a la masculinidad.

Ya se vio en el apartado anterior que todo el discurso racionalista que sujeta el patriarcado está cojo y es inválido, porque está construido sobre la negación de la emoción y de la mujer. Conviene recordar que para Edgar Morin, es “un sistema lógico cerrado, aislado, incapaz de ver lo real”, es decir, incapaz de conocer, de saber, puesto que se sabe que el conocimiento de la realidad depende de la capacidad de simbolizar la cantidad y complejidad de la realidad que se controla. Pero, si se parte de negar la mitad, como mínimo, de la realidad negando las emociones y las mujeres, ¿cómo se puede afirmar que se conoce la realidad? ¿Cómo se puede pretender universalizar solo una parte del todo? Elevar a categoría de *universal* únicamente la categoría *masculino* es un error de origen que solo puede llevar al fracaso. Se trata de una contradicción esencial, si se tiene en cuenta que la ciencia positiva se arroga el privilegio de ser el único vehículo del conocimiento. En definitiva, puede concluirse, en este punto, que el orden patriarcal es un fracaso como sistema de organización y explicación de la realidad.

Como se acaba de apuntar, se puede considerar verdadera la afirmación que relaciona masculinidad con fracaso, pero es necesario buscar otras superficies sólidas en las que apoyar la hipótesis de la investigación. En el Diccionario de la lengua española la entrada *fracaso* dice:

- “1.m. Malogro, resultado adverso de una empresa o negocio.
- 2.m. Suceso lastimoso, inopinado y funesto.
- 3.m. Caída o ruina de algo con estrépito y rompimiento”.

Y la entrada *fracasar*:

- 1.intr. Dicho de una pretensión o de un proyecto: frustrarse (malograrse).
- 2.intr. Dicho de una persona: Tener resultado adverso en un negocio.

3.intr. Dicho especialmente de una embarcación cuando ha tropezado con un escollo: Romperse, hacerse pedazos y desmenuzarse.

4.tr.desus. destrozar (hacer trozos algo).

El concepto de fracaso ha sido abordado por algunos filósofos existencialistas entre los que destacan Karl Jaspers y José Ortega y Gasset. Para Ortega, el fracaso existencial de Jaspers toma la forma de una metáfora, concepto que Ortega denomina *metáfora del naufragio*. La importancia de esta idea es capital en toda la obra de Ortega y Gasset y nos ayuda a explicar el significado de *fracaso* en el contexto en que se está trabajando. La voz *fracaso* en el Diccionario de filosofía de José Ferrater Mora<sup>34</sup> expone varias consideraciones. La primera referencia la hace al concepto de Ortega, para el que la idea de la vida como naufragio es algo que hace el hombre para sostenerse a flote, y en la que el movimiento, el esfuerzo por mantenerse a flote en la vida y no ahogarse es la cultura. La cultura es para Ortega la tabla de salvación contra la angustia del ahogamiento, pero que requiere la voluntad del hombre para cumplirse con éxito. La segunda consideración es relativa a Karl Jaspers. Para este, el naufragio tiene sentido de fracaso y frustración. Para Jaspers, el mundo naufraga, fracasa en su intento de aclaración existencial, de «ser-en-sí-mismo».



*Théodore Géricault. La balsa de la Medusa. 1818-19.*

---

<sup>34</sup> Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*. Tomo II. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964), 259-260.

El náufrago del que habla Ortega sirve para transportar la metáfora a las cuestiones de género. El varón hegemónico es, igualmente, un náufrago a la deriva que nada sin rumbo. “La metáfora del naufragio se despliega narrativamente en forma de desorientación del hombre moderno”<sup>35</sup>, dice Ricardo Tejada, y da la clave del concepto *narración*, que es como se soluciona en Ortega la disyuntiva del naufragio; la vida del hombre es una narración, una biografía que es la que lo constituye como sujeto. Esa narración particular que sirve como tabla de salvación da sentido al personaje náufrago y permite considerar la identidad masculina como una *entidad en el fracaso*, un *sujeto náufrago*.

### **La relación de la masculinidad con la posesión.**

Como ha escrito Pierre Bourdieu: “La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya”<sup>36</sup>.

El hombre no *es*, el hombre *tiene*; y porque tiene *es*. Se intenta colocar al hombre en su lugar para poder conocer las causas del modelo de identidad masculina heterosexual y hegemónica. Ya se ha visto que culturalmente el varón llena el espacio del *Uno* griego. Al aceptar esta idea, es preciso pensar en el cambio que para la posición del hombre supuso la Revolución Industrial de mediados del siglo XIX.

Como ya se apuntó anteriormente, la enorme industrialización que supuso esa segunda revolución industrial, la mayoría de los hombres, sobre todo británicos, se quedaron sin trabajo, perdiendo así la condición de sustentadores de la familia

---

<sup>35</sup> Tejada, Ricardo. 2000. *La metáfora del naufragio en Ortega y su pregnancia en algunos orteguianos*.

<sup>36</sup> Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Madrid: Anagrama.

que siempre habían ostentado. Hasta ese momento el hombre y la mujer compartían en mayor o menor medida espacio y tiempo y la vida en el campo exigía la participación de toda la familia en las labores. En este estado de cosas el hombre-padre podía participar de la educación de los hijos e imponer las normas. Cuando se vio obligado a salir de la casa durante toda la jornada laboral, el varón perdió su posición dentro del núcleo familiar y pasó de ser el soporte familiar a convertirse en un ausente. Las consecuencias sobre el hombre fueron devastadoras; debía obedecer el mandato social y cultural transmitido por generaciones que le obligaba a ser el referente absoluto para la organización de la vida.



*William Turner. Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste. 1844.*

Sin ese papel de soporte, el varón se queda sin su función de género y sin identidad. Dada la imposibilidad de cumplir el mandato social de ser hombre, este queda excluido de los privilegios que sentía como propios y arrastrado a la vida de

náufrago que enunció Ortega y Gasset<sup>37</sup>. Expulsado al exterior de la sociedad, pasó de ocupar la posición de *Uno* a ser el *Otro*. Según este razonamiento, el varón, desde la revolución industrial, vive sumido en una profunda contradicción que lo coloca a la vez como *Uno* y como *Otro*. Pertenece y no pertenece.



---

<sup>37</sup> Ortega y Gasset, José. *El origen deportivo del estado*. En. Obras Completas. Volumen II. (Madrid: Revista de occidente, 1966), 607-624.

## CAPÍTULO 2.

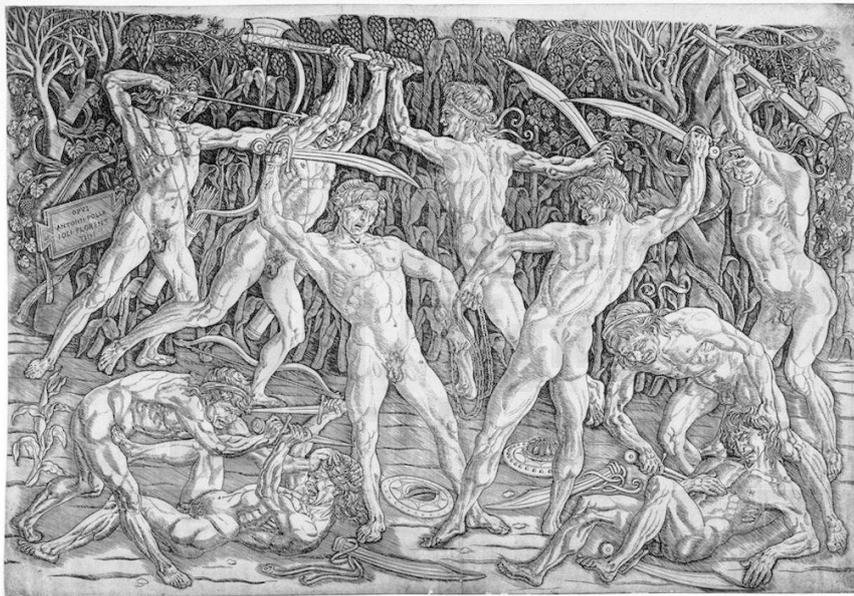
### TEORÍAS DE GÉNERO Y ESTUDIOS DE MASCULINIDAD.

Se han repasado hasta ahora conceptos generales asociados a la masculinidad. También se ha estudiado la posición dominante del varón, su origen y evolución. En este capítulo se intentará definir el contenido de la denominación *masculinidad hegemónica*, el significado y definición de los términos *varón*, *masculino*, *heterosexual*, *hegemónico* y *patriarcal*. Ya se ha señalado en la introducción a este trabajo de investigación que su objeto es el *varón masculino heterosexual hegemónico y patriarcal*. Se abordarán primero las aportaciones del pensamiento de Judith Butler para conocer las implicaciones y contenidos de las categorías de género.

Se estudiará también el pensamiento de Monique Wittig para profundizar en el conocimiento de la identidad heterosexual, su relación con el lenguaje y la importancia de las categorías de género. En el siguiente apartado se examinarán los estudios masculinos, sobre todo los realizados en España, para conocer desde qué presupuestos son abordadas estas cuestiones por hombres para hombres, punto de vista esencial en esta investigación. Se estudiará principalmente aquello asociado a las dificultades de ser un *varón masculino*, sus patologías y su encaje social.

Debido a que la pregunta fundamental es ¿qué es la masculinidad?, la primera idea es asociar *masculinidad* con la imagen de esos hombres heterosexuales, fuertes, vigorosos, en los que los rasgos biológicos masculinos son más evidentes.

Pero la objeción de Judith Halberstam<sup>38</sup> de que la masculinidad no es solo cosa de hombres abre la cuestión a una reflexión más amplia y profunda del concepto y obliga a considerar todas las derivadas de lo masculino. La masculinidad hoy no es un universo cerrado y una única explicación del mundo. La masculinidad hoy son las masculinidades en plural. Por este motivo se hace imprescindible delimitar con claridad qué masculinidad es de la que se ocupa esta investigación. Por eso, también, se repasarán los conceptos implicados en la estructuración de las identidades, sexo, género y sexualidad.



Antonio Pollaiuolo. *El combate de los hombres desnudos*. 1470-80.

---

<sup>38</sup> Ver, Halberstam, Judith. 2008. *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.

## 2.1.- Las categorías de género.

Fue Simone de Beauvoir quien, por primera vez, en su obra *El segundo sexo*<sup>39</sup>, publicado en 1949, diferenció género de sexo como construcciones independientes, en contra de ideas deterministas y esencialistas en las que ambos conceptos se confundían. Beauvoir considera que la categoría *género* es una construcción sociocultural que marca a los sujetos y que nada tiene que ver con la biología, a menos que sea desde la visión falocéntrica y como justificación de un estado de cosas que privilegia al varón sobre la mujer. Desde que Simone de Beauvoir desafiara el determinismo biológico con la afirmación “no se nace mujer: llega una a serlo”, la distinción sexo/género implica que el concepto *sexo* estaría definido por las diferencias biológicas, mientras que el *género* incluiría una serie de comportamientos socialmente contruidos. Desde entonces hasta la enunciación de las teorías *queer* en los años noventa, se adoptó el término *género* para diferenciar la construcción social de la identidad de su constitución biológica.



Barbara Kruger. *Gender is irrelevant.*

<sup>39</sup> Beauvoir, Simone de. 2005. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

La atención de la presente investigación se centrará en los siguientes puntos: primero se hará un repaso por los conceptos *sexo*, *género* y *sexualidad*. Después se explorarán las relaciones entre género y lenguaje para conocer cómo el lenguaje determina la realidad que nombramos. Más adelante se analizará la relación que se establece entre género y poder, y posteriormente el mecanismo de la normalización de la hegemonía patriarcal. Seguidamente, se abordará la importancia y el significado de la marca de la masculinidad en el cuerpo y, por último, el peso que pudiera tener la abolición de las categorías en vistas a la construcción de nuevas masculinidades basadas en otras relaciones humanas. Dice Butler que “cuando la construcción construida se teoriza como algo radicalmente independiente del sexo, el género mismo se convierte en un artificio” (Butler 2005).

### **Sexo, género, sexualidad.**

Desde la visión heterocentrista, la categoría *sexo* clasifica a los seres humanos, atendiendo a su diferencia biológica desde los genitales, en varones y hembras. Para el poder institucional el sexo es una cuestión inapelable, pues está revestida de objetividad y neutralidad. La categoría *género* estaba confundida con la de *sexo* hasta los trabajos de Simone de Beauvoir y las teorías sociales feministas, que enunciaron el *género* como una construcción social basada en el sexo biológico que otorga un determinado papel social que cumplir al individuo según los órganos sexuales que le adornan.

El género, aunque también se organiza en torno a la biología, adquiere una dimensión cultural al crear una expectativa de comportamiento social diferente para cada sexo. Con respecto al *género*, en español existe una dificultad añadida, debido a que la palabra *género* es polisémica, a diferencia de lo que ocurre en inglés —idioma en el que se ha elaborado el pensamiento *queer*—, que cuenta con el vocablo *gender*, que únicamente se refiere a las relaciones entre sexos. La

categoría *sexualidad* remite a las prácticas y al deseo sexuales. En los años 90 las categorías de género fueron reelaboradas, sobre todo de la mano de Judith Butler en su obra *El género en disputa*, publicado en 1994<sup>40</sup>. Para Butler todas las categorías tienen un fuerte componente *performativo* y todas ellas son construcciones sociales susceptibles de ser adaptadas y modificadas.

La masculinidad, como categoría de género, siempre se construye en la relación con los otros. Concebirla desde los presupuestos esencialistas como algo dado, fijo y natural es una equivocación deliberada para mantener un estado de dominación del varón sobre las demás categorías. El género siempre está relacionado con el sexo y la sexualidad; no se puede concebir como una estancia separada y desconectada de las otras categorías que se construyen en y desde la interrelación.

Gayle Rubin enunció en *El tráfico de mujeres* que no solo el género es una construcción social, también el sexo lo es. “El sexo tal como lo conocemos — identidad de géneros, deseo y fantasías sexuales, conceptos de la infancia— es en sí un producto social”<sup>41</sup>. Así pues, llegados a este punto, se puede decir que tanto sexo como género y sexualidad son configuraciones sociales que nada tienen que ver con atribuciones ligadas ni a lo biológico ni a ningún otro criterio esencialista predeterminado. Haciendo un recorrido por las tres categorías, se podrá tener una visión clara de la cuestión.

La categoría *sexo*, como ya se ha dicho, está ligada, desde los presupuestos del orden patriarcal, a la biología y diferencia a los sujetos en función de sus órganos sexuales externos. Se organiza desde el binomio varón/hembra o macho/hembra, que articula unas estrictas relaciones de poder en las que se restringe la libertad de acción a los rígidos límites del modelo patriarcal, según el cual tanto al varón como a la hembra, le corresponden unos determinados patrones que se han de

---

<sup>40</sup> Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

<sup>41</sup> Rubin, Gayle. 1986. “*El tráfico de mujeres. Notas sobre la “Economía Política” del sexo*”. *Nueva antropología*, Vol. VIII, n°30, México. 1986.

cumplir en cualquier situación. Para Foucault la estructura binaria del sexo no es más que un mecanismo del poder que se organiza como una división inamovible entre las dos partes del binomio varón/hembra para el mantenimiento del orden patriarcal hegemónico.



Marcel Duchamp. *Rose Sélavy*. 1920.

Desde este lugar heterocentrista, el pene corresponde al varón y la vagina a la hembra, puesto que así lo indica la biología y la medicina. Todo lo que se aparte de ahí será considerado una anomalía. A cada sexo le correspondería un género determinado: al varón, el masculino; a la hembra, el femenino. Estas atribuciones asignarían al sujeto un determinado comportamiento y una consecuente posición social: al varón le corresponde una disposición activa y el lugar dominante de privilegio. A la hembra le atañe la sumisión y la pasividad. El binomio masculino/femenino funciona en este caso respecto al género del mismo modo que lo hace el binomio varón/hembra en cuanto al sexo. Ambos, de acuerdo con el pensamiento de Foucault, se conciben para la consolidación y la permanencia del sistema falocéntrico del poder.

A estas dos estructuras duales en las que el varón dominante no puede ser sin la mujer sumisa, en las que un término no puede existir sin el otro y que, por lo tanto, se articulan a la vez como unidad y como pareja de contrarios les corresponden unas sexualidades prefijadas e inflexibles. Unas sexualidades que no son dos, sino una sola opción: la heterosexualidad. El deseo de cualquiera de las partes solo puede ir dirigido a la otra parte, que comparte el mismo deseo heterosexual. El varón heterosexual debe desear a la hembra heterosexual y viceversa. De este modo se cierra el círculo de organización de la estructura social occidental patriarcal. Cada sujeto está marcado por un esquema de comportamiento que implica la totalidad de subjetividad, limitando su capacidad de elección y de acción.

Esta postura tradicional fue puesta en cuestión por Gayle Rubin en sus textos *El tráfico de mujeres* (1975) y *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad* (1984), cuando escribió que también el sexo era una construcción social, siguiendo la línea de lo apuntado por Foucault y ampliando la idea de Simone de Beauvoir, que ya lo había indicado respecto al género. Por su parte, Monique Wittig<sup>42</sup> extendió aún más la categoría *sexo* al incorporar el lenguaje como otro de los mecanismos del poder.

El poder, al nombrar las categorías, las separa y las organiza según un determinado esquema al que todas han de someterse, no solamente la heteronormativas, sino que todas las demás categorías no-normativas se convierten en periféricas por el hecho de ser nombradas. A cada una de ellas se la revestirá de unas pautas de comportamiento y de una imagen en la estructura sociocultural, de tal manera que se pone en funcionamiento el mismo mecanismo de privilegiar las categorías heteronormativas sobre las demás, que corren el riesgo de asumirse al discurso del poder ubicándose en el lugar del *Otro* y del enemigo. Wittig critica las posiciones gais y lesbianas que aceptan la trampa del poder y propone una salida radical mediante la abolición de las categorías, ya que el discurso y el pensamiento dominante heterosexual solo admite un relato como

---

<sup>42</sup> Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

verdadero que funda toda la cultura y sociedad occidental: el de la heterosexualidad obligatoria.



*Sarah Lucas. Autorretrato. 1996.*

La categoría *género* vista desde la perspectiva patriarcal es una estructura ligada al sexo formada por los comportamientos, actitudes y valores que le son atribuidos de acuerdo al sexo biológico. Al sexo varón le corresponde el género masculino y al sexo hembra el género femenino. Este segundo binomio masculino/femenino genera otra unidad con dos polos inseparables en los que cada parte cumple su función social organizadora del orden falocéntrico.

El proceso de construcción de identidades dentro del universo patriarcal, según Michel Foucault, sigue un mecanismo que desarrolla sistemas de control, administración y sujeción al poder, mediante el cual el sujeto se va diluyendo a través de la naturalización del sistema, de tal manera que las identidades devienen naturales e imperceptibles y, por consiguiente, incapacitadas para pensarse a sí mismas, hasta llegar a fundirse con la esencia del sujeto. Este mecanismo es el que se activa en el caso de la categoría de género, como señala Jesús Martínez Oliva: “Eso es justo lo que sucede con el género, factor clave para la

configuración de la identidad; un individuo sólo tiene una identidad cuando responde con claridad a un género en conformidad con los patrones de género existentes, es decir el masculino y el femenino”<sup>43</sup>.

Esta estructura esencialista es a la que opuso Simone de Beauvoir su concepción de la categoría de género como construcción social separada del sexo y a la que interpeló Luce Irigaray<sup>44</sup> cuando consideró que el pensamiento falocéntrico solo engendraba la exclusión de la mujer al colocarla en el lugar del *Otro* y de la diferencia. Para Irigaray la consolidación de lo masculino como discurso dominante se genera mediante un dispositivo por el cual el hombre construye su identidad como antagonista de la mujer apoyado en la visión especular de esta como una ausencia.

El hombre no ve a la mujer sino como el reflejo de su falta. Desde ese lugar es desde el que el hombre construye su lógica falocéntrica. La única posibilidad de construir su identidad masculina es afirmándola en la negación de la femenina. Esto explicaría la posición subordinada de la mujer y el dominio del patriarcado excluyente. La conclusión de esta argumentación de Irigaray es que el único sexo y el único género existente es el masculino, porque no permite otro pensamiento nada más que el propio.

El paso que supuso un avance incuestionable en el establecimiento de las categorías de género, tal y como son concebidas en la actualidad, es la aportación de Judith Butler a las teorías de género con la enunciación de la teoría de la *performatividad*, dentro del pensamiento *queer*. Se trata de una contribución que ha permitido repensar el sexo, el género y la sexualidad desde un lugar de libertad. Para Butler todas las categorías tienen un estatuto de *performatividad*. Son producciones sociales que tratan de adaptarse a la norma impuesta por el orden falocéntrico. Sin embargo, mucho se escapa al control del precepto patriarcal y las

---

<sup>43</sup> Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. (Murcia: CENDEAC, 2005), 96.

<sup>44</sup> Luce Irigaray, autora de textos fundamentales de las teorías feministas como *Espéculo de la otra mujer*. Barcelona: Akal. 2007; *Ese sexo que no es uno*. Barcelona: Akal. 2009; o *Ética de la diferencia sexual*. Castellón: Ellago. 2010.

vivencias particulares del sexo, el género y la sexualidad. No implican necesariamente la sumisión a la norma, ni el sexo varón se corresponde necesariamente con el género masculino y menos con las prácticas heterosexuales, ni ninguna de las múltiples variables posibles. Butler considera las categorías como algo elástico, susceptible de ser vivido por el sujeto según su deseo particular, que enlaza con la categoría *sexualidad*, que hace referencia precisamente al deseo y a las prácticas sexuales del sujeto. Volviendo a las concepciones falocéntricas del discurso del poder, a ambos géneros y sexos, a ambos binomios varón/hembra, masculino/femenino, les corresponde una sexualidad heterosexual. Es decir, un comportamiento, una actitud y unas prácticas sexuales prefijadas por la norma en las que el hombre toma la iniciativa y la mujer se muestra pasiva. El deseo va siempre en la misma dirección. Son prácticas que no admiten más que un modo de actuar, puesto que todo lo que se desvíe del papel asignado será considerado abyecto, sucio e incluso ilegal.

A pesar de las enormes aportaciones del feminismo, los estudios de género, los estudios culturales, la teoría crítica y la teoría *queer*, el discurso dominante y la estructura de la cultura occidental siguen resistiéndose al cambio, y persiste en sus presupuestos más tradicionales. La razón de esta inmovilidad la apunta Eve Kosofsky Sedgwick en su libro *Epistemología del armario* (1990)<sup>45</sup> cuando escribe: “Prácticamente cualquier aspecto de la actual cultura occidental, tiene que ser, no solamente incompleto, sino dañado en su sustancia fundamental en la medida en que no incorpora un análisis crítico de la definición actual de homo/heterosexualidad”.

Esta incapacidad de la estructura cultural dominante para mirarse y analizarse a sí misma le impide activar los cambios necesarios para construir nuevas categorías de género y nuevas identidades que posibiliten una sociedad más igualitaria y democrática en la que ninguna categoría ocupe una posición dominante sobre las demás. Definitivamente, y de acuerdo con las ideas de Michael Kimmel, el género no es el sexo biológico, sino la construcción de la masculinidad o la femineidad,

---

<sup>45</sup> Kosofsky Sedgwick, Eve. 1998. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

cuyos significados varían de unas culturas a otras, e incluso dentro de una misma cultura, con el tiempo y otras categorías como raza, clase, etnia, religión, sexualidad y edad.

### **Género y lenguaje.**

Butler se pregunta, en relación a su idea de *performatividad* en cuanto al género, si aquella no se produce precisamente por la anticipación de su enunciación: “La anticipación de una revelación fidedigna del significado es el medio a través del cual esa autoridad se instala: la anticipación conjura su objeto. Es posible que tengamos una expectativa similar en lo concerniente al género, de que actúe una esencia interior que pueda ponerse al descubierto, una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa” (Butler 2005, 17).

Se puede pensar así que las manifestaciones de género están inscritas en el subconsciente, en el lenguaje, previo a su expresión. ¿Se estaría ante una premisa del tipo: la realidad existe en cuanto puedo nombrarla y no su contrario? ¿Puedo nombrar la realidad porque existe? Esta postura de Judith Butler coloca el problema de las relaciones existentes entre género y lenguaje como un asunto fundamental en tanto en cuanto “el género mismo se naturaliza mediante las normas gramaticales, como sostiene Monique Wittig, entonces la alteración del género en el nivel epistémico más fundamental estará dirigida, en parte, por la negación de la gramática en la que se produce el género” (23). De ello se derivaría que el género sucede en un espacio gramatical de negación que obliga a los individuos a afirmarse en su identidad desde la negación.

Algo que es especialmente claro y fundacional para el varón heterosexual hegemónico, dado que, como ya se ha visto en apartados anteriores, la masculinidad se nombra a sí misma a través de negaciones: no ser débil, no llorar, no sentir, en definitiva no ser mujer. Esta estructura gramatical excluyente afecta a

los dos géneros porque, así entendido, el lenguaje esencial que anticipa la *performatividad* de género no permite al individuo la elasticidad en su diseño de identidad, quedando esta predestinada y obligando a cada una de ellas a cumplir con su papel, bien de dominio o de sumisión. Es, en definitiva, una instancia de lenguaje normativo que ha de ser superado para producir cambios en el género, de tal modo que este no quede fijado socialmente.



Wolfgang Tillmans. *Christian. Hamburg.* 1991.

El lenguaje es una anticipación que señala la imagen de género y este será visto a través de aquel. En palabras de Monique Wittig: “El lenguaje proyecta haces de realidad sobre el cuerpo social, lo marca y le da forma violentamente”<sup>46</sup>. Y “los efectos de la opresión sobre el cuerpo —dándole su forma, sus gestos, su movimiento, su motricidad e incluso sus músculos— tienen su origen en el campo abstracto de los conceptos, por las palabras que los formalizan” (Wittig 2006,17).

El camino de esta argumentación deriva necesariamente en una pregunta que pone en relación la categoría *sexo* con la opresión que cita Wittig en el párrafo anterior.

---

<sup>46</sup> Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos.* (Madrid: Egales, 2006), 17.

Una y otra vez se está enfrentado a cuestiones asociadas al poder, la opresión y la dominación. Si el lenguaje determina de antemano una disociación hombre/mujer, varón/hembra, ¿qué consecuencias tiene esta escisión en la realidad y en las relaciones entre individuos? ¿Nacen estas diferencias de sexo y género realmente de una esencia biológica? Según Wittig, no hay ningún sexo:

“Porque no hay ningún sexo. Solo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime. Es la opresión la que crea el sexo, y no al revés. Lo contrario vendría a decir que es el sexo lo que crea la opresión, o decir que la causa (el origen) de la opresión debe encontrarse en el sexo mismo, en una división natural de los sexos que preexistiría a (o que existiría fuera de) la sociedad.

La primacía de la diferencia es tan constitutiva de nuestro pensamiento que le impide realizar ese giro sobre sí mismo que sería necesario para su puesta en cuestión, para captar precisamente el fundamento constitutivo”(22).

El establecimiento como normalidad de la diferencia de sexos impide del mismo modo al varón tomar conciencia de su necesidad de cambio, no solo por las razones expuestas por Wittig, sino también porque es él quien está en el lugar de privilegio, de amo, de opresor. Al hilo de las diferencias de clase, Monique Wittig desarrolla una idea válida para explicar, del mismo modo, lo que sucede entre sexos y la práctica imposibilidad de la masculinidad para tomar conciencia de sí misma, porque el lenguaje ha “naturalizado” esta situación de opresión. “Mientras las oposiciones (las diferencias) sigan pareciendo datos, algo que está ya ahí, «naturales», precediendo a cualquier pensamiento —sin conflicto ni lucha— no habrá dialéctica, ni cambio, ni movimiento. El pensamiento dominante se niega a analizarse a sí mismo para comprender aquello que lo pone en cuestión”(23).

Sustitúyase «pensamiento dominante» por «masculinidad hegemónica» y se comprenderá el alcance de estas consideraciones para la fundamentación del presente estudio. En este momento la «normalización» de las categorías y conceptos aparece como un pilar importante derivado del lenguaje a la hora de explicar el estado de la cuestión. Para Judith Butler la desnaturalización del

género fue el principal acicate para empezar su investigación sobre las categorías de género y escribir *El género en disputa*.

Así pues, el género está naturalizado por el lenguaje y este marca el género. Y es de tal naturaleza esta interrelación, que Wittig considera que: “El género es el indicador lingüístico de la oposición política entre los sexos. Género es aquí utilizado en singular porque, en efecto, no hay dos géneros, sino uno: el femenino, el «masculino» no es un género. Porque lo masculino no es lo masculino, sino lo general” (86). Esta afirmación concluye necesariamente con una idea que ya ha sido descrita: la del carácter universal de la masculinidad (entendiendo por *universal* la referencia a la cultura occidental).



John Coplans. *Autorretrato. (Mural n° 2)*. 1994.

Cuando en el lenguaje se utiliza el término neutro *hombre*, sucede que no tiene el mismo valor de neutralidad que cualquier otro nombre neutro, sino que de lo que se habla es de género masculino. La operación tramposa llevada a cabo consiste en convertir *hombre* en un universal y confundir un género en particular, el masculino, con el universal y colocarlo así en el espacio del *Uno*, es decir, del *Sujeto*. Mediante este subterfugio lo particular deviene general y el pensamiento parcial masculino (y heterosexual) se convierte en pensamiento hegemónico y único. Es un mecanismo político para transformar ideología en norma natural. Esta maniobra del lenguaje está desarrollada como sigue por Monique Wittig:

“Esta cuestión incidental del neutro es en realidad muy interesante, porque incluso cuando se trata de términos como *l’homme*, como *el hombre*, los lingüistas no hablan de neutro en el mismo sentido que lo hacen para *Bien* o *Mal*, sino que hablan de género masculino. Ello es porque se han apropiado de *l’homme*, *el hombre*, *homo*, cuyo primer sentido no es *varón* sino *humanidad*. Como en *homo sum*. El hombre como varón es solo un significado secundario y derivado” (110).

Se demuestra de esta manera cómo el pensamiento heterosexual ha ocupado el espacio simbólico de la totalidad mediante el lenguaje. Pero el lenguaje también crea realidad y, consecuentemente, lo que pertenece a la realidad *es* y lo que no pertenece queda excluido. En el caso presente, el hombre *es*, *existe*, y el resto no *es* porque no es real, es un fantasma, algo externo, el campo de los *Otros* en el que está incluido el otro sexo, el femenino. Esta estructura de realidad organizada desde la norma masculina heterosexual que marca, lo hace como anticipación con el lenguaje, pero también queda señalado en los cuerpos. Así pues, la realidad queda señalada con el prejuicio de la expectativa conocida de lo que será el encuentro con un cuerpo-sexo varón, un cuerpo-sexo mujer, o un cuerpo-sexualidad-heterosexual, cuerpo-sexualidad-homosexual. Se puede entender cómo operan todos estos factores que venimos analizando leyendo este párrafo de Judith Butler:

“El conocimiento naturalizado del género actúa como una circunscripción con derecho preferente y violenta de la realidad. En la medida en que las normas de género (dimorfismo ideal, complementariedad heterosexual de los cuerpos, ideales y dominio de la masculinidad y la feminidad adecuadas e inadecuadas, muchos de los cuales están respaldados por códigos raciales de pureza y tabúes en contra del mestizaje) determinan lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se considerará «real» y o que no, establecen el campo ontológico en el que se puede atribuir a los cuerpos expresión legítima” (Butler 2005, 28-29).

De aquí deriva otro tema importante para esta investigación, las relaciones género-poder, que se abordan en el siguiente punto. Se ha podido constatar que a

través del lenguaje, el género establece una disposición para crear realidades y espacios simbólicos de significación en donde ubicar el pensamiento heterosexual como único generador de discurso, porque los otros géneros, los otros sexos, las otras sexualidades, las otras razas y diferencias, ni tienen voz ni posibilidad de hablar. Se han conocido las causas y las herramientas utilizadas para que el estado de cosas sea este y no otro, cómo influye en la conformación de los cuerpos y el pensamiento, y cómo este *hombre* excluyente, cargado de privilegios, se encuentra solo como único dominador de la realidad.

### **Género y poder.**

Uno de los objetivos principales de esta investigación es conocer la estructura de la masculinidad y más concretamente lo que Jesús Martínez Oliva ha llamado “las formas opresivas de lo masculino”<sup>47</sup>.

El presente estudio se centrará ahora en analizar las relaciones que se establecen entre género y poder. Cuando se estudiaron las cuestiones relativas a la dominación masculina, sus orígenes, causas, estructura y consecuencias en el apartado *La legitimación del dominio patriarcal*, se comprobó que esta posición hegemónica del varón implicaba a toda la realidad y se hizo con el apoyo en teorías históricas, filosóficas y antropológicas. Ahora se quiere conocer cómo se articula esta misma cuestión desde los presupuestos de las teorías de género.

La dimensión política y social está totalmente implicada en esta derivada de género. El punto de vista adoptado por Monique Wittig en su ensayo *A propósito del contrato social*<sup>48</sup>, publicado en 1989, y escrito a partir del análisis de las condiciones sociales y políticas de los cambios revolucionarios, establece paralelismos con los conflictos de género y permite comprender cómo opera el género en las relaciones de poder.

<sup>47</sup> Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero*. (Murcia: CENDEAC, 2005). 27.

<sup>48</sup> Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, (Madrid: Egales, 2006), 59-84.

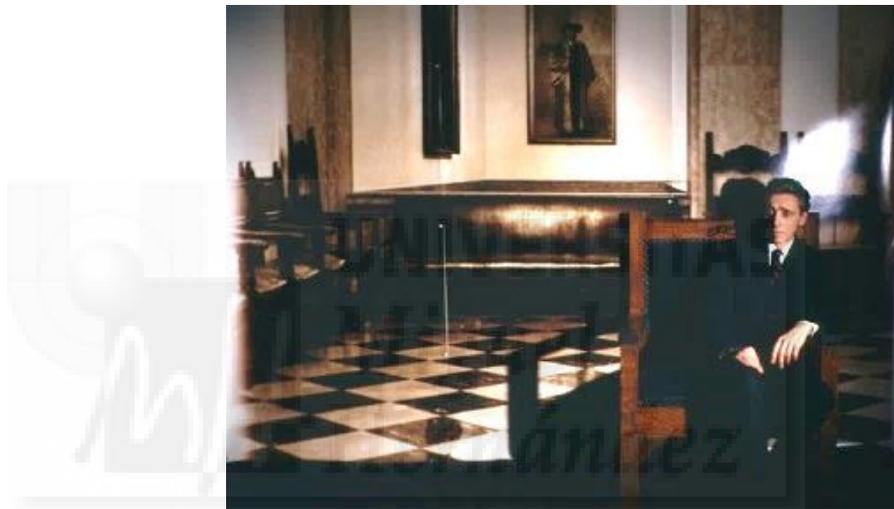
El concepto de *contrato social* sirve para visualizar estas operaciones al establecerse desde el origen únicamente sobre presupuestos de género masculinos heterosexuales. Dicho contrato social sería el pacto, tanto tácito como explícito, por el cual se rige la comunidad para alcanzar el bienestar de sus miembros y evitar conflictos. Pero el pacto tiene una trampa de partida: se organiza en torno a la ideología excluyente, de raíz grecolatina, que divide el mundo entre lo *Uno*, el *Bien* y lo *Otro*, el *Mal*. Así pues, otra vez se está frente a la constatación de la contaminación del discurso completo por la masculinidad heterosexual que se adjudica el papel de juez y parte.

El contrato social posibilita la vida en comunidad y, consecuentemente, genera la ley, que se inscribe en el lugar del *Uno* y que deja «fuera de la ley» a los que están en el lugar del *Otro*.

El lenguaje crea realidad y ese *lenguaje* es la palabra del masculino heterosexual. Se puede colegir que el contrato social está igualmente marcado por el mismo discurso hegemónico y de ahí las consecuencias que expresa Wittig: “Las convenciones y el lenguaje muestran mediante una línea de puntos el cuerpo del contrato social, que consiste en vivir en heterosexualidad. Porque vivir en sociedad es vivir en heterosexualidad. De hecho, para mí contrato social y heterosexualidad son dos nociones que se superponen” (Wittig 2006, 66).

Esta confusión de nociones provoca que en la dialéctica del discurso masculino — que es el discurso en su totalidad y la ley—el sujeto sea siempre masculino y queden excluidos como objetos todos los demás. Esta cuestión del sujeto es importante para comprender las complejidades de las relaciones de poder, pues está asociada a las ideas de representación, lenguaje y política. Así considerado, ese sujeto masculino es el único representado con un estatus suficiente como para ocupar el espacio político y social. Michel Foucault puso el foco en las instituciones del poder como generadoras de la condición de *sujeto*, siendo que, es a través de ellas que los sujetos son representados, legalizados y hechos visibles.

Dentro de esta lógica del pensamiento heterosexual, la dinámica de creación de la categoría de sexo implica necesariamente generar la dualidad *sexo varón / sexo hembra*, y como consecuencia, que el deseo sexual se canalice obligatoriamente hacia el otro sexo. De acuerdo con esta concepción, habría una única opción de comportamiento: el varón masculino heterosexual solo puede dirigir su deseo sexual a su antagonista mujer femenina heterosexual y al contrario, la mujer heterosexual hacia el varón heterosexual.



Clegg & Guttmann. *Grand Master*. 1985.

Es una estructura política de dominación que actúa sobre el pensamiento y el cuerpo y anticipa los sucesos incluidos en la ley (del Padre). Pero además, no solo las relaciones de poder entre categorías marcan el posicionamiento dominante de la masculinidad hegemónica desde el discurso paternalista, también hay que tener en cuenta, de acuerdo con José Miguel G. Cortés, que “la masculinidad no se tiene sino que se ejerce y el poder es el eje central de su constitución y ejercicio” (Cortés 2002, 35). Así pues, se concluye que las relaciones que se establecen entre categorías son relaciones de poder en las que la posición dominante siempre es detentada por la masculinidad, debido a que esta, no solo se ubica en ese lugar de privilegio, sino que es parte constitutiva de su esencia, el ejercicio del poder. Estas

cuestiones son fundamentales para el desarrollo de esta investigación, pues ayudan a conocer la dimensión e importancia que el poder tiene en la identidad masculina hegemónica.

La sexualidad normativa heterosexual no es una opción, es una obligación patriarcal que se manifiesta en el terreno de la violencia y que coloca a los amantes en un campo de batalla. Hay que tener en cuenta que el punto de vista dominante siempre es el del sujeto. Como en las relaciones entre géneros el sujeto es siempre el varón, el enemigo será siempre la mujer, ya que es impensable desde la lógica masculina otro objeto de deseo diferente a la mujer heterosexual. El subtítulo de *“El género en disputa”* de Butler es *“El feminismo y la subversión de la identidad”* (Butler 2005), en el discurso masculino no hay posibilidad de subversión, en la sexualidad heterosexual no hay posibilidad de subvertir la ley. Las reglas están normalizadas y son universales, para todos. Estas condiciones estrictas y cerradas hacen casi imposible el cambio en cualquier categoría, la acción de los marginados está prácticamente dirigida al fracaso porque no pertenecen al discurso dominante. Se podría concluir que desde las teorías de género el proceso y legitimación de la dominación masculina es una realidad confirmada.

Una solución para la superación de las barreras impuestas por las restricciones de las categorías de género podría consistir en su abolición. Llevando la idea *queer* de la elasticidad de los comportamientos individuales dentro de las diversas categorías a la totalidad e invalidando las definiciones cerradas, se abogaría, de acuerdo con Almudena Hernando, por “que dejen de existir estereotipos normativos a los que ambos deban ajustarse por tener un cuerpo diferente” (176).

## **2.2.- Las dificultades de ser varón.**

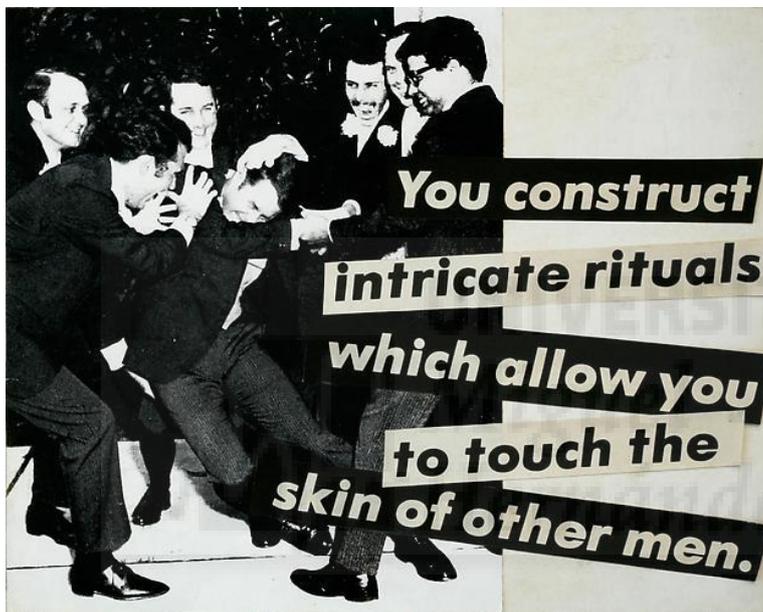
En el recorrido por conocer el significado de la masculinidad que esta investigación realiza, se aborda en el presente apartado el análisis de la masculinidad desde los estudios sobre hombres heterosexuales hechos por hombres. Se ha dividido este punto en seis partes. En la primera se traza una panorámica de la estructura del imaginario masculino y sus características. En la segunda se estudian los mecanismos y prácticas educativas que convierten al niño en hombre. Se considera la dimensión pedagógica y el proceso de aprendizaje de la identidad un elemento clave en la conformación final de la masculinidad normativa. En la tercera se repasa la sexualidad del varón. La cuarta parte está dedicada a indagar un aspecto menos evidente y, en cierta medida oculto, del varón: los miedos y temores de los hombres. La quinta parte está dedicada a dos cuestiones principales: a la relación que los hombres tienen consigo mismos, que les llevan demasiado a menudo a la autodestrucción. Se cierra este apartado repasando las cuestiones relacionadas con la violencia y el poder, uno de los ejes principales de la masculinidad hegemónica.

### **El imaginario masculino.**

Existen dos espacios en los que se proyecta el imaginario masculino: uno interno, constituido, a su vez, por dos estancias; la psique del individuo y el legado inconsciente con los deberes de género. Otro externo, que de igual modo, es doble: el comportamiento y el cuerpo.

En primer lugar, se han de considerar los ideales masculinos que aparecen como una herencia inscrita en lo más profundo de los machos heterosexuales. Esos ideales son una expectativa de género ficticia que se interpone permanentemente entre el hombre y la realidad y que provoca conflictos en el individuo. De los varones se espera que sean “los héroes, los sementales, los proveedores, los

guerreros, los constructores de imperios, los intrépidos”<sup>49</sup>. Además el hombre tiene “su visión de sí mismo como alguien siempre fuerte, independiente y malvado” (Goldberg 2005, 40). Octavio Salazar, en su reciente trabajo titulado *Masculinidades y ciudadanía: los hombres también tenemos género*<sup>50</sup>, habla de la masculinidad como “imperativo categórico” y señala que unas de las características que mejor la definen son “la violencia, la acción permanente, la negación de lo femenino” (Salazar 2013, 177).



Barbara Kruger. *You construct intricate rituals which allow you to touch the skin of other men.* 1981.

Se puede ver que el varón está cargado de mandatos que debe cumplir y de obligaciones que le dibujan con un trazo grueso, pero hay algo general que pesa todavía más: la masculinidad se considera algo inmutable y perenne que se articula como un reglamento que le impide al hombre cambiar, crecer y aprender y que lo condena a un destino sin esperanza.

<sup>49</sup> Goldberg, Herb, *Los peligros de ser varón. Sobreviviendo al mito de la supremacía masculina.* (Madrid: Solingraf. Ediciones Letra Clara, 2005), 25. 1ª ed. 1975.

<sup>50</sup> Salazar Benítez, Octavio. 2013. *Masculinidades y ciudadanía. Los hombres también tenemos género.* Madrid: Dykinson.

Este legado cultural obliga al varón a una conducta casi instintiva, y así le vemos desenvolverse por el mundo con unos comportamientos no reflexivos, compulsivos y contradictorios. Se les dice constructores de imperios y a la vez, malvados y violentos; la contradicción emerge como una de sus principales señas de identidad. Goldberg expresa muy bien este hecho particularizando en los hombres casados la característica general, cuando dice:

“La sociedad ha puesto expectativas contradictorias en el hombre casado, del que se espera que lo sea todo para todo el mundo: el proveedor competente, el competidor agresivo, el padre prudente, el amante sensible y amable, el valiente protector, el hombre frío y controlado que soporta todas las presiones y la persona capaz de expresar sus emociones en el hogar. Al no ser consciente de las contradicciones inherentes a estas expectativas y no estar en contacto con sus auténticas capacidades y necesidades, ha aceptado la imagen idealizada que se espera de él y queda destruido en el proceso de satisfacer estas exigencias imposibles” (Goldberg 2005, 178).

Podrían señalarse más cualidades varoniles aderezadas con una medida de cantidad; él siempre debe ser el mejor, el que más tiene, el más seductor, el más fuerte, el más listo, el más gracioso, el que mejor desprecie al débil, el más rico, el más astuto... La lista podría ser interminable, pero la esencia es solo una: la necesidad de cumplir con el mandato cultural. Todo este modelo masculino conforma una visión del mundo, una forma de vivir e interpretar la realidad que tendría la importancia justa si se ciñera exclusivamente a los varones heterosexuales. El problema es que esta visión subjetiva del mundo se convierte en el “mundo objetivo” debido a la posición hegemónica de lo que Wittig llamó el *pensamiento heterosexual*.

Este diseño masculino daña el psiquismo del varón convirtiéndolo en un ser vulnerable. Dicha vulnerabilidad, leída por el propio individuo como debilidad, debe ocultarse. De tal manera aprende el varón a esconderse, que se verá arrastrado a soportar otra obligación: la de mostrarse ante el mundo con una

máscara. Esta consecuencia de la masculinidad es llamada por Enrique Gil Calvo *mascarada masculina*.<sup>51</sup>

La máscara masculina actúa como un sustituto del falo porque el varón, en su proceso de crecimiento y construcción de su identidad, confunde su *yo* con su pene y su virilidad con su potencia sexual. Ante la imposibilidad de cumplir con la obligación de género de estar siempre dispuesto sexualmente, el hombre se pliega sobre sí mismo y se despliega ante los demás a través de un personaje, de una máscara defensiva que le proteja de la amenaza de castración, castración que implica la pérdida del *yo*.<sup>52</sup>

Este concepto de máscara aplicado al comportamiento y a la identidad de género se coloca en el espacio exterior de la masculinidad. El hombre decide mostrarse ante el mundo detrás de una máscara. A partir de ese momento será su imagen pública, y se deberá a ella con tanto entusiasmo que llegará a confundir su auténtico *yo* con el personaje enmascarado. Defenderá a su doble con ardor porque nunca va a permitir que se atisbe al hombre real, vulnerable, débil, inseguro, desorientado y necesitado de afecto. “Su exterior es realmente una fachada, una defensa contra lo que hay realmente en su interior. Se controla a sí mismo negándose” (Goldberg 2005, 81).

La máscara le protege, le permite vivir públicamente sin riesgos para su integridad emocional, mediante un artilugio ilusorio que solo tiene apariencia de realidad para él mismo. La máscara responde a lo que Herb Goldberg llama “posturas defensivas” que, como se verá más adelante, tiene consecuencias destructivas para el varón.

---

<sup>51</sup> Gil Calvo, Enrique. 2006. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.

<sup>52</sup>“Hacerse hombre consiste en enmascararse, pues la masculinidad siempre es una máscara: una prótesis extracorpórea de naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude. De esta forma, revestirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente. Y por eso desenmascarar a un hombre equivale a desarmarle, a castrarle, a emascularle. Pero además, hacerse hombre también exige escoger unas máscaras y rechazar otras, eligiendo entre ellas libremente: tragicamente.” (Gil Calvo 2006, 25).

Hay una máscara para cada tipo de varón según el modelo al que responda. Gil Calvo desarrolla estos conceptos en torno a la idea de lo que él llama *ejes viriles* o *ejes de competencia masculina*<sup>53</sup>. Ciñéndose siempre a la masculinidad heterosexual, los ejes son: el *Eje del Patriarca*, el *Eje del Héroe* y el *Eje del Monstruo*. A cada uno de ellos le corresponde culturalmente una máscara, es decir, una imagen ideal a la que acercarse para cumplir el papel elegido en cada caso y para ser identificado por la sociedad con certeza. A estos modelos les corresponden unos comportamientos sociales predeterminados, unos rituales que se han de cumplir para adaptarse a las normas de las expectativas individuales y sociales. Esta *performatividad* de género es algo rígido en el caso del varón heterosexual, que está lejos de la elasticidad enunciada en el marco de las propuestas *queer*.

La rigidez es algo propio de la masculinidad hegemónica. Le da carácter a esa vieja concepción de género objeto de esta investigación. La única elasticidad que el varón se permite dentro de este esquema de los ejes viriles es cambiar de eje y de máscara según las circunstancias, e interpretar el personaje más conveniente en cada momento. Según Gil Calvo, esos ejes se corresponden con lo que él denomina *Esferas públicas*, que serían los espacios donde se articulan las prácticas y estructuras sociales.

Los ejes funcionan como vectores que se dirigen cada uno de ellos a una esfera determinada que, influidas por conflictos de género, organizan cada espacio social. El *Eje del Héroe* se dirige a la *Esfera del Poder*, el *Eje del Patriarca* hacia la *Esfera del Capital* y el *Eje del Monstruo* a la *Esfera del Deseo* (Gil Calvo 2006, 61). El eje del héroe es el que más interesa a este estudio, pues es el que representa al guerrero, al soldado y su espacio de acción es la lucha por el poder y la competencia.

La máscara atrapa al hombre y lo convierte en un esclavo de sí mismo. El varón pensaba ser un predador, pero a menudo es la víctima. Los hombres “han

---

<sup>53</sup> Para ampliar esta cuestión de los «ejes viriles». Gil Calvo, Enrique. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. (Barcelona: Anagrama, 2006), Cap. 2, 57-62.

confundido sus máscaras sociales con la esencia de su ser y se destruyen a sí mismos cumpliendo con las definiciones tradicionales de lo que constituye un comportamiento masculino apropiado” (Goldberg 2005, 25). La máscara es una de las señales públicas de presentación del varón frente a la sociedad, la otra es el cuerpo.



Simone Martini. *Guido Riccio da Fogliano en el asedio de Montemassi*. 1328

El cuerpo del varón está fuertemente connotado de género y se ha convertido en símbolo de la propia masculinidad. Es un organismo y una imagen que se ha ido construyendo en y para representar los ideales viriles. Si para el pensamiento heterosexual la imagen del mundo masculino es a la vez el mundo entero, y si lo universal está ocupado por lo masculino, la representación del cuerpo ideal masculino representaría, por extensión, la totalidad. El cuerpo masculino es la representación que fija el modelo ideal a seguir: la ley, la norma, el orden, el pensamiento y el discurso regulador de la cultura y la sociedad<sup>54</sup>.

El cuerpo del varón, por tanto, representa algo más que la virilidad y es la marca pública y visible de la cantidad de «hombría». En sus contornos, proporciones,

---

<sup>54</sup> “Un símbolo fundamental de esa idea fue Gustav Stührk, modelo principal del escultor alemán Arno Breker, que simbolizaba el paradigma de un mundo saludable, el ejemplo vivo del nuevo hombre que buscaba el régimen nazi. Unas proporciones perfectas de inspiración griega con una piel suave, carente de vello y de apariencia férrea. Un cuerpo así se convirtió en el símbolo, no sólo de la belleza aria, sino también, y lo que es todavía mucho más grave, en el ideal de los iconos de belleza de gran parte del mundo occidental.” En, Cortés, José Miguel G. (2004). *Hombres de mármol*. (Madrid: Egales, 2004), 51. Cortés, J. M. G., citando a Dutton, K. Y Mosse, G.

músculos, rigidez y demás atributos externos, se reflejan las características masculinas. La imagen del cuerpo es la imagen del varón. “La imagen masculina narcisista es una imagen que proyecta autoridad y omnipotencia, que conlleva fantasías muy relacionadas con la agresividad, el poder, la dominación y el control” (Cortés 2004, 51), atributos todos ellos relacionados con ese ideal impenetrable y permanentemente estable al que los varones se sienten ciegamente esposados.



Donatello. *San Jorge*. 1415.

Responder a ese mandato es una tarea imposible. La lucha de muchos hombres por construirse un cuerpo de piedra les mantiene toda la vida en una acción destinada al fracaso, pues hay una escisión absoluta entre el *yo* real y el ideal. Ese culto al cuerpo, como si fuera el único vehículo para alcanzar la masculinidad, es un reflejo de la concepción fálica de la masculinidad heterosexual hegemónica. Los cuerpos atléticos masculinos ideales son una imagen del falo erecto, una proyección de la idea de la potencia indestructible y de los valores masculinos en los “que se desecha todo atisbo de fragilidad, vulnerabilidad, castración, pérdida o división” (52). Así pues, la imagen del cuerpo masculino junto con la máscara con la que se presenta el macho en sociedad forman una especie de *zombi* que

deambula por un mundo fantasmático sin ningún contacto con la realidad, pero devorándolo todo a su paso con la ceguera propia de un cretino.

El cuerpo se muestra como un recipiente del imaginario masculino que se planteaba al principio; en él se resumen el espacio interior y la coraza exterior. El rostro-máscara dramatiza el rol asignado por la cultura y asumido por el individuo varón. El cuerpo-coraza se presenta ante los otros y representa el edificio patriarcal de la ideología y el pensamiento masculino heterosexual. Se trata de un cuerpo que es monumento y cárcel de la masculinidad, tan estático como el ideal masculino.

Se puede utilizar un fragmento de José Miguel Cortés que resume el significado del cuerpo del varón: “El cuerpo funciona como un signo económico y cultural, es un vehículo que ayuda a fijar el vocabulario de los roles de los géneros. El cuerpo no es sólo creado social y culturalmente, sino también psíquicamente; en este sentido, más que un punto de partida, o una fuente de reconocimiento, la imagen del cuerpo es el efecto, el resultado, la construcción que se produce a través de la subjetivización de las estructuras que preceden a nuestra entrada en el mundo” (54).



*Policleto. Doríforo. 440 a.C.*

## **Educando hombres.**

Una vez establecidas las características principales que dan forma al varón, la cuestión a estudiar ahora es saber cómo se imprimen aquellas en los niños y en los jóvenes y cómo se construye la identidad masculina heterosexual. Octavio Salazar cita a John Stuart Mill cuando este dice: “Hemos sido educados en la «pedagogía del privilegio» y, por tanto, nos hemos limitado a ejercer el poder en unas estructuras binarias basadas en la supremacía de lo masculino sobre lo femenino. Todo ello además con el respaldo garantista de los ordenamientos jurídicos y desde la identificación de lo universal con lo masculino (Salazar 2013, 2).

Parece que esta idea está mayoritariamente consensuada. El varón está educado en esos principios de desigualdad y de dominio, pero lo que no parece tan evidente son dos cuestiones: una, ¿por qué, si efectivamente se les ha formado en los privilegios, disfrutan de ellos y dominan y tienen el poder respaldado por las instituciones, hay tantos varones perdidos, neuróticos, emocionalmente impotentes, alcohólicos e incapaces de ser autónomos? Dos, si las mujeres están sometidas al yugo del varón heterosexual y, supuestamente, son las primeras educadoras de sus hijos varones, ¿por qué transmiten esos mismos valores contrarios a su situación como mujeres y permiten la consolidación de la herencia masculina?

Hay que tener en cuenta previamente una importante cuestión: el patriarcado no es sinónimo de masculino, ni de masculinidad. Es una estructura sociocultural y económica que organiza la realidad. Hay, por tanto, dentro de este esquema, hombres y mujeres patriarcales. La educación, independientemente del sexo del individuo, participa de los mismos valores. Es decir, los comportamientos patriarcales y hegemónicos no son privativos de los varones y la versión «femenina» del patriarcado sigue reproduciendo los principios estructurales de la sociedad patriarcal. Teniendo en cuenta esta aclaración, deben entenderse algunas de las cuestiones que se desarrollarán en este apartado.

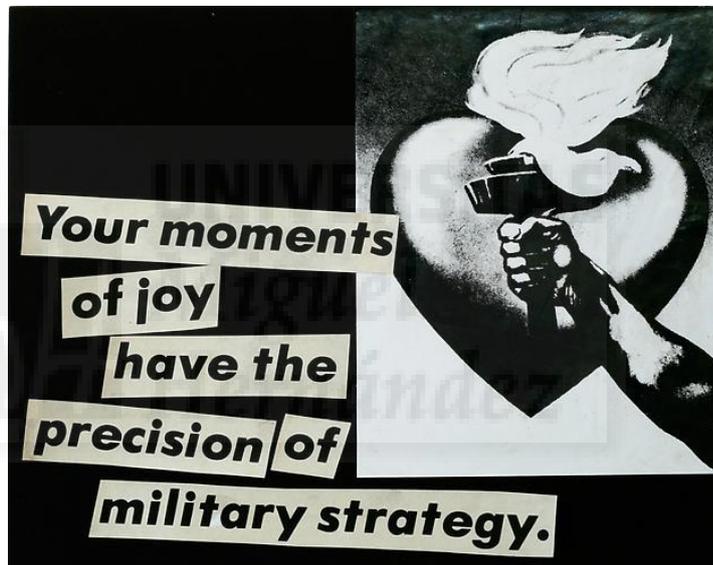
Uno de los pioneros de lo que se ha llamado la *liberación masculina*, Herb Goldberg, considera que es en los primeros momentos de la educación del niño cuando se fijan los mecanismos que darán lugar en la edad adulta a lo que él llama *dilema emocional masculino*.

“Muchos hombres que acuden al psicoterapeuta cuando están en el centro de una dolorosa crisis son, en realidad, individuos que se han derrumbado bajo la presión de lo que creo es, básicamente, un dilema emocional masculino. No es que sean neuróticos, sino más bien que están experimentando el avance de sentimientos, impulsos, necesidades y conflictos que fueron eliminados y reprimidos en el transcurso de su precoz condicionamiento como hombres. Estos sentimientos estaban encapsulados detrás de poderosas defensas que ahora se están desmoronando. Su percepción emocional de ellos mismos, y de los demás, fue abortada tempranamente, creando puntos ciegos críticos y haciéndoles vulnerables al derrumbe durante una crisis” (Goldberg 2005, 85).

Todo el proceso de formación del hombre es fundamental. Es en los primeros años de vida del niño donde se construyen las estructuras de relación e interpretación del mundo y del propio yo, que darán lugar a la posterior identidad masculina adulta y que dejarán sellado el comportamiento masculino heterosexual y hegemónico. Pensamiento heterosexual que reproduce en cada generación la genealogía patriarcal heredada. Esta herencia masculina conlleva en sí los conflictos masculinos, las contradicciones e incoherencias que se han ido apuntando durante esta investigación. Se vuelve sobre ellas en este punto, porque podrían explicar buena parte de la dinámica interna de la identidad de género masculina y porque son, además, la parte visible, la punta del iceberg del sustrato oculto del andamiaje masculino.

Sustrato que se engendra en una aparente contradicción de partida, el niño nace en un entorno femenino. Su primer contacto con el mundo es a través de la madre; cuando ese niño toma conciencia de la existencia del padre ya está en disposición de andar. El padre es siempre un tercero que solo aparece si la madre le da paso.

La solución social heredada, transmitida por la madre y ejecutada por el padre, que aparece para instaurar la ley, consiste en reprimir todo comportamiento femenino y ocultar toda huella de feminidad del niño. Este mandato será refrendado socialmente cuando el varón no sea capaz de cumplirlo; será señalado cruelmente, castigado o humillado. La sociedad lo considerará enfermo, desviado o anormal. La estabilidad psíquica del varón, sea dócil con el mandato o no, está amenazada. Hay una trampa en toda la contradicción del modelo patriarcal: reserva un rol diferente a cada sexo en la educación del niño, pero un único mandato respecto a las relaciones de género: la hegemonía es masculina.



Barbara Kruger. *Your moments of joy have the precision of military strategy*.1980.

Goldberg describe lo que llama *conflictos sin salida*, según los cuales, el varón se ve aprisionado en una serie de dilemas que le obligan continuamente a decidir entre opciones opuestas, entre la acción y la inacción. Porque en determinadas circunstancias, actuar implicaría equivocarse, pero no hacerlo podría ser peor<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> “El hombre de nuestra cultura se encuentra atrapado en numerosos dilemas irresolubles, del tipo de «malo si lo haces y peor si no». Se ve continuamente afectado por tremendas incoherencias entre lo que ha aprendido de niño sobre el comportamiento «masculino» y lo que se espera de él de adulto. Entre necesidades internas y presiones sociales y entre expectativas contradictorias en las numerosas funciones que tiene que llevar a cabo. Está psicológicamente dividido por esas numerosas exigencias contradictorias.” (Goldberg 2005, 111).

La continua exposición al dilema convierte al hombre en un ser dividido e inseguro y a su existencia en una especie de competición por la supervivencia. “Por tanto, para sobrevivir en esta cultura el hombre debe repudiar y negar una parte fundamental de su identificación más profunda. Esto lo consigue mediante una defensa que los psicólogos denominan formación reactiva, una forma de hacer pasando al extremo opuesto. El resultado es una forma de relación muy machista, la postura del superhombre. El precio es un rígido y excesivo control de las emociones y la negación de una parte de sí mismo” (112).

Hay una cuestión más. El varón es formado, efectivamente, en un espacio femenino y recoge de él todos esos valores y atributos que supuestamente pertenecen a la mujer. Pero también recibe de su propia madre los valores que han de hacerle hombre en un juego ambivalente de dobles mensajes. En la familia se educará diferente a las hijas y a los hijos, se les vestirá diferente, se les adornará el cuerpo diferente, se les inculcarán proyectos de vida y expectativas adecuados a su género heterosexual. El niño, por ejemplo, no colaborará en las tareas domésticas ni llorará ante las adversidades. Tendrá el modelo en su padre y se comportará de acuerdo con ese modelo. Así es que se le instalará, dentro de su propia familia, en un lugar de privilegio que con el tiempo considerará legítimamente suyo. ¿Cómo se puede esperar que ante este estado de cosas, el varón heterosexual hegemónico quiera abandonar un trono que es legítimamente suyo por genealogía y condición? Y otra pregunta más importante para el objetivo de este apartado de la educación de los niños, ¿por qué las madres educan así a sus hijos varones?

La categoría de género entendida desde la óptica patriarcal es un binomio que se articula como una dualidad inseparable y no se da el uno sin el otro. No podemos hablar de varón heterosexual sin hablar de mujer heterosexual. Es un todo que configura la norma social y cultural. Cada uno tiene su papel, y su carácter dual crea las contradicciones, como se ha podido constatar repasando la educación de los niños. Esto explicaría las aparentes contradicciones en el comportamiento de las madres respecto a la educación de sus hijos varones.

A los niños se les educa en la cultura del éxito y en la competición con sus iguales. De esta manera se consigue que el *Otro* sea siempre un enemigo y no un igual, un enemigo y no un adversario. “Al estar constantemente comparado con otros niños por sus logros, aprende que los otros varones son sus competidores y, por tanto, sus enemigos potenciales. «Se trata de él o yo». «No podemos los dos ganar y estar arriba», puede que se diga” (75). Este principio como modelo, invoca unas relaciones violentas con los demás y aísla a cada varón en su pequeño trono, obligado a defenderlo en cualquier circunstancia. Este modelo de educación masculina coloca un pilar fundamental para esta investigación, que apoyará y explicará los comportamientos violentos de los varones. Las consecuencias de este modelo de educación masculina están muy bien expresadas por Luis Bonino:

“En consecuencia, muchos de los malestares sufridos por los hombres tienen que ver con esta «búsqueda imperativa del éxito y control». Así nos encontramos con «las obsesiones-compulsiones por la sexualidad propia o ajena o por mantener el control, las adicciones al trabajo o la carrera profesional, al poder, al deporte competitivo, así como los trastornos provocados por el sentimiento de fracaso viril, derivados de la percepción del no cumplimiento de algunos de los mandatos de la normativa hegemónica de género o de la pérdida de valores masculinos que se suponía poseer»<sup>56</sup>.

Los principios de la educación en el éxito están ligados al concepto de liderazgo, que es concebido por los varones como un enfrentamiento obsesivo con un enemigo. Influye en la concepción de la política y afecta a todos los ciudadanos, ya que la inmensa mayoría de los cargos públicos y políticos con capacidad de decisión y de gestión de recursos son varones. Los principios de la confrontación con el enemigo, la violencia y la guerra se muestran como la manera en que los varones se relacionan con el mundo. Aquellos hombres que ambicionen el poder han de cargarse con esos valores, estar dispuestos a entrar en el juego de la violencia y poner en peligro la propia vida. “Quien entrara en la esfera política

---

<sup>56</sup> Luis Bonino, citado por Octavio Salazar. Salazar Benítez, Octavio, *Masculinidades y ciudadanía. Los hombres también tenemos género*. (Madrid: Dykinson, 2013), 189.

había de estar preparado para arriesgar su vida, y el excesivo afecto hacia la propia existencia impedía la libertad, era una clara señal de servidumbre”<sup>57</sup>.

### **La sexualidad del macho.**

En este apartado se estudia el modo en que se desarrolla la sexualidad masculina. Influidos por el modelo patriarcal, que oculta el carácter sexual de la identidad masculina como si esta no fuera una categoría de género, los machos se enfrentan a un conflicto que los mantiene en un comportamiento obsesivo tratando de seducir y cubrir a todas las hembras. Muchas veces se justifica el comportamiento hipersexuado de los hombres apelando a los genes y a un apetito sexual biológico y natural, pero, más bien, la explicación estaría en la necesidad de mantener una posición de dominio de género sobre las mujeres, en las que a estas se les otorga el estatuto de «objeto», mientras que se reserva el privilegiado papel de «sujeto» al varón. Desde este lugar la sexualidad del varón es compulsiva y superficial y está despojada de sentimientos. Se la convierte en una especie de competición deportiva en la que el papel protagonista, como objeto escindido del cuerpo, lo tiene el pene y su capacidad sexual.

Se ha de tener en cuenta que es tan importante en la sexualidad del varón hegemónico convertir a la mujer en objeto como la obligación de que el deseo se dirija siempre y exclusivamente a las mujeres. A la mujer también se le exige la heterosexualidad; la mujer-heterosexual es la continuación complementaria del modelo heterosexual hegemónico patriarcal. Dentro del binomio hombre-mujer, el modelo ha previsto unos comportamientos determinados que cada parte cumple disciplinadamente. Se podría entender aquí *disciplinadamente* también en términos de prácticas sexuales, porque las relaciones sexuales hombre heterosexual-mujer heterosexual se establecen en términos de dominio-sumisión,

---

<sup>57</sup>Arendt, Hannah, *La condición humana*. (Barcelona: Paidós, 1993), 47. Citada por Octavio Salazar. Salazar Benítez, Octavio, *Masculinidades y ciudadanía. Los hombres también tenemos género*. (Madrid: Dykinson, 2013), 189.

en donde el hombre ocupa el papel del amo y la mujer el del esclavo. Ella siempre será sumisa, él dominador; ella pasiva, él activo. Otra vez el varón exigido a cumplir un papel determinado y a ocultar las zonas pasivas de su deseo.

Es impensable y totalmente censurable desde la óptica patriarcal que el deseo del varón esté dirigido hacia otro hombre. Esta exigencia de una atención exclusiva hacia la mujer heterosexual está bien descrita por Jesús Martínez Oliva: “En la sociedad patriarcal heterosexual (en el ámbito hegemónico) un cuerpo masculino no puede ser marcado explícitamente como un objeto de deseo para otra mirada masculina. Para ello se activan una serie de mecanismos de represión que son por un lado una excusa de la identificación y por otro lado la inclusión de elementos de sadismo que colapsan la mirada voyeurística”<sup>58</sup>. Estos comportamientos represivos, productos de un mandato rígido, colocan al hombre ante un conflicto más que no puede resolver.



Alfred Kubin. *Lubricidad*. 1901

Hay una derivada, respecto de estas cuestiones de sexualidad, especialmente importante para esta investigación. Es todo lo que tiene que ver con el tipo de asociaciones permitidas a los varones: las asociaciones deportivas y, sobre todo, el ejército. Los grupos deportivos funcionan como un todo, crean ritos y

---

<sup>58</sup> Martínez Oliva, Jesús. 2005. *El desaliento del guerrero*. Murcia: CENDEAC.

comportamientos que permiten a sus miembros identificarse entre ellos inmediatamente: himnos, banderas, gritos y consignas, escudos, vestimentas, colores y toda la gama de simbología de origen militar. Se organizan como grupo y asisten a representaciones de batallas, luchan en el campo junto a sus equipos; ellos mismos luchan contra otros hinchas llegando en ocasiones a matar.

El macho está bien en el grupo, con la individualidad diluida, porque fuera del grupo es un ser indefenso y vulnerable en que siente toda la presión de sus carencias y contradicciones. Dentro no se pondrá en duda que *es* un macho y que «no le gustan los tíos». Estos comportamientos y sensaciones son extrapolables al ejército, que es la institucionalización del miedo masculino, de la violencia, de la batalla y de la muerte. Los hombres, en todas estas asociaciones «masculinas», están protegidos del mayor terror del varón: el deseo homosexual.

Esta cuestión del miedo a la homosexualidad permite enlazar con el siguiente apartado, en el que se hará una aproximación a los miedos que dominan al varón con el objetivo de conocer los fantasmas a los que se enfrentan los hombres y las consecuencias que tienen en su comportamiento.

### **Los miedos del varón.**

Se han visto algunos de los mandatos y obligaciones que le son exigidos al varón: cómo el hombre se define en negativo y tiene que demostrar que para «ser hombre» no es ni mujer, ni homosexual. Ante la perspectiva de que algún gesto o algún comportamiento no controlado pudieran delatar una posible homosexualidad o una debilidad, lo que hace el varón es llenarse de temores y adoptar una postura rígida e impenetrable que lo defienda de los demás. Es el miedo a no poder cumplir con las expectativas sociales.

Los hombres tienen miedo a la impotencia (falta de poder, poder económico, posición social, reconocimiento, pero sobre todo, falta de potencia sexual). Los hombres tienen miedo a la pasividad; su posición es la activa, de dominio. El mayor temor del varón es ser dominado, ser pasivo, penetrado, ser un gay. “Las formidables defensas masculinas contra los impulsos homosexuales agotan sus recursos vitales, creando un miedo a la pasividad que puede conducirle a una interminable y agotadora actividad diaria destinada a defenderse de esos impulsos” (Goldberg 2005, 63).



Egon Schiele. *Autorretrato*. 1916.

Los hombres, por un lado, huyen de cualquier atisbo de expresión de homosexualidad que pudiera hacer poner en duda su virilidad frente a los otros hombres. Por otro lado, ejecutan lo que podrían llamarse manifestaciones de «hipermasculinidad», que son un reflejo del pánico que el propio individuo tiene a sus sentimientos homosexuales. Se produce con mucha frecuencia que los comportamientos misóginos y agresivos contra mujeres y gays tienen su origen en el terror a los propios sentimientos íntimos al descubrir en sí mismos sentimientos supuestamente femeninos u homosexuales. Es lo que Goldberg llama *sublimación de la homosexualidad masculina*. “Estas actitudes implacables de los hombres pueden considerarse una reacción contra el impulso, culturalmente temible y amenazador, de buscar la intimidad con otros hombres. Estas actitudes le empujan a comportarse como un supermacho y producen en él el pánico a la intimidad con otros hombres” (Goldberg 2005, 90).

Los hombres tienen miedo a la feminización, el otro gran terror masculino. En el comportamiento masculino no puede haber un atisbo de feminidad, es decir, debilidad, fragilidad, pasividad, sometimiento, cualidades asociadas por el discurso dominante a la mujer. Igual que el miedo a la homosexualidad, el miedo a la feminidad se expresa con violencia. Parece obvio citar el enorme problema que es la violencia de género que tantas muertes produce entre las mujeres, asesinadas siempre por sus supuestos amantes. En estos casos parece ponerse en marcha el sentimiento de posesión, la dominación y la cosificación del «otro-mujer» que, como en las tribus de la Cabilia bereber, estudiada por Pierre Bourdieu, no son más que una propiedad del hombre.

Los hombres tienen miedo a mostrar sus sentimientos. Goldberg ilustra estos miedos relatando una investigación hecha con un grupo de universitarios a los que se les pidió que dijeran cuáles eran sus héroes preferidos. “En todos los casos prefirieron las historias de hombres que eran solitarios, fuertes, independientes y que luchaban activamente por superar algún obstáculo” (65), porque los modelos masculinos se muestran así. “Las imágenes de los héroes de nuestra cultura muestran personajes «intocables», fríos, autosuficientes y sin necesidad aparente de ese tipo de comportamientos” (76). «Intocables» porque a los niños no se les ha enseñado a demostrar sus sentimientos con caricias y abrazos. Los únicos hombres que se abrazan son los deportistas cuando triunfan. Los grupos de chicos son una representación de esa asociación varonil del equipo deportivo o militar. Se atisban dos conclusiones: que el héroe ha de estar siempre en acción y que los varones no sienten; tienen que ser tipos duros que están por encima de los sentimientos que pudieran acercarlos a lo femenino.

Esa represión tenaz de las emociones coloca a los varones en el peligroso borde del desequilibrio psíquico, puesto que están continuamente luchando contra sí mismos y contra la lógica de la naturaleza humana, en la que los sentimientos y su expresión son parte consustancial. Sin olvidar que, como ya se ha visto, los varones se educaron en un ambiente femenino cargado de emociones. Por tanto, el hombre se pasa la vida intentando tapar las emociones aprendidas en su infancia

para obedecer al orden patriarcal. Al vivir en ese estado de conflicto psíquico, corre el riesgo de derivar en un desorden. En palabras de Jeffrey Weeks:

“Muchos hombres conservan una fuerte inversión emocional y material en el orden establecido (el «dividendo patriarcal») a pesar de su resquebrajamiento; otros son cómplices de ese orden y otros, finalmente, encarnan opciones que son, de una u otra forma, contrarias a él. El precio que tienen que pagar todos ellos es, sin embargo, un potencial trastorno emocional y psíquico”<sup>59</sup>.

### **El fracaso y la autodestrucción.**

Puesto que al hombre se le ha exigido cumplir con todas esas expectativas propias de un género diseñado para la dominación y dado que él, frente a la ambivalencia del mensaje y las contradicciones del modelo ha desarrollado una colección de miedos y temores, parece lógico considerar que, dado que la tarea es imposible y las herramientas para enfrentarse a ella escasas, la sensación de impotencia y fracaso crezca dentro de él. La mayoría de los varones desarrollan adicciones y hábitos de vida que ponen en riesgo su salud. Muchos hombres mueren jóvenes en accidentes o debido a enfermedades derivadas de una vida insana llena de excesos. La esperanza de vida de los varones es sensiblemente menor que la de las mujeres en todos los países occidentales. En este punto se hará un repaso por algunos de los mecanismos de autodestrucción que asedian la integridad de los varones.

Volviendo al proceso de formación de los niños, en la mayoría de estos, se establece una base, útil para su propia identificación, anclada en sus madres. Esto provoca que en el momento de presentarse ante el mundo como hombres, aparezca el conflicto por la necesidad de reprimir y negar la feminidad interior heredada. A partir de esa dificultad para integrar la contradicción entre el mandato

---

<sup>59</sup> Weeks, Jeffrey, 2002. “Todo sobre los hombres”. VV.AA, *Héroes caídos: Masculinidad y representación*. (Castellón: EACC, 2002), 165.

patriarcal y las emociones durante la época de construcción de la identidad, el hombre desarrolla una relación conflictiva con su psiquismo y con su cuerpo, que le va a impulsar hacia comportamientos autodestructivos.

Aunque el varón debe tener un cuerpo heroico, fuerte y poderoso, muchos hombres tienen una relación descuidada con su cuerpo. Ya se ha visto que debido al conflicto masculino permanente, su psiquismo se vuelve inestable y, en consecuencia, desarrolla modos de vida autodestructivos. Como no puede mostrarse débil ante los demás, si tiene algún dolor, no acude al médico y cuando lo hace, la dolencia se ha vuelto grave. Bebe alcohol con la excusa de que son normas sociales, come alimentos fuertes y abusa de ellos; va castigando su cuerpo durante toda la vida. Participa en actividades y deportes de riesgo y conducción temeraria. Provoca conflictos que pueden derivar en peleas. Se mantiene agresivo y alerta, en una tensión y enfado casi continuo. Todo esto va destruyendo su salud física y equilibrio psíquico. Quizá la masculinidad heterosexual hegemónica occidental sea el mayor factor de riesgo de muerte en nuestra sociedad, la mayor amenaza para cada varón y para la colectividad<sup>60</sup>.

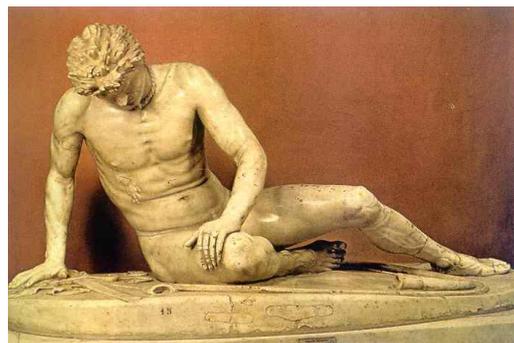
Ya se ha visto antes, al hablar del ideal masculino, del cuerpo y de los sentimientos, como “una de las definiciones culturales de un «hombre de verdad» o un héroe es que sigue adelante, ya sea en un partido de fútbol, una pelea o en sus actividades habituales, a pesar de sus heridas y síntomas” (Goldberg, 2005:129). Esta definición conlleva una despreocupación por el cuerpo que provoca una negación de los síntomas de enfermedad cuando aparecen. El macho considera su cuerpo como una máquina compuesta de piezas intercambiables que se reponen, separada de las emociones —que también niega— y de su propia acción sobre él.

---

<sup>60</sup> Goldberg lo expresa así: “...la identificación negada de sí mismos era más femenina que masculina. Esto se manifestaba entonces en los jóvenes varones, y continúa haciéndolo hoy en día, en posicionamientos autodestructivamente defensivos y rígidos, que les conducen a comportamientos irracionales, autodestructivos e, incluso, a la muerte prematura. Son empujados por un apremio defensivo a negar su núcleo interior demostrando lo opuesto, disociándose, por tanto, de todo lo que signifique "no ser hombre". Esto incluye la expresión del miedo, dependencia, necesidad, debilidad, fracaso e incluso cuidarse a sí mismos. Los hombres beben, luchan, actúan de manera impulsiva, cosifican a la mujer y se aíslan de los demás cuando sienten dolor, están perdidos o tienen problemas, antes que reconocer su debilidad, o fracaso, y acercarse a otros pidiendo ayuda.” (Goldberg 2005, 14).

El hombre nunca es responsable de lo que le pasa a su cuerpo. Para él, siempre son causas externas las que provocan la enfermedad o el accidente. La razón de este comportamiento que impide a los hombres reconocer las señales de colapso en sus cuerpos está, de nuevo, en el miedo a la pasividad, a la feminidad y la homosexualidad y a considerar su cuerpo indestructible como el del héroe.

En el imaginario masculino, ese cuerpo indestructible puede ser sometido a cualquier prueba porque siempre saldrá airoso: comidas copiosas, tensiones emocionales, tareas imposibles, venenos y drogas. Respecto a las comidas “el «hombre de verdad» se da una palmadita en la tripa y se enorgullece de tener un «estómago de hierro». Eso quiere decir que cree que puede meter en él cualquier porquería sin que le afecte. Esta creencia es fruto de la miopía del macho, de su ignorancia y su rigidez” (Goldberg 2005, 133). En cuanto a las tensiones emocionales, “el hombre que compite en el mundo laboral e intenta escalar puestos y adueñarse de su pedazo de territorio debe aprender también a controlar férreamente sus emociones, a desempeñar la función del «buen tipo» y experimentar la tensión emocional de tener que tomar decisiones continuamente. A nivel psicosomático paga un alto precio por este «privilegio»” (133).



Anónimo. *Gálata moribundo*. Copia romana de la original helenística. 230 a.C.

El varón ha creado un personaje *enmascarado*, acosado por amenazas desintegradoras de su esencia, de su *yo* y de su existencia como sujeto. Se ha refugiado en negaciones abrumadoras: en un cuerpo al que ignora, pero que le

mata y en sentimientos que no reconoce, pero que le inquietan. Se enfrenta a contradicciones irresolubles a cada paso que da y que le mantienen perdido como un náufrago, ignorante de su circunstancia. Ante esta situación vital, la única conclusión que puede extraer es que ha fracasado. El fracaso se le impone como única esencia de su *yo*. El diseño de su prometida, indestructible y omnipotente masculinidad heterosexual hegemónica se ha convertido en un rastro de frustración y fracaso.

La manifestación de estas frustraciones internas se hace a través de la agresividad y la violencia, que no solamente se dirige contra los otros, sino que, en muchos casos y sobre todo en los jóvenes, se canaliza hacia ellos mismos. “Son empujados por un apremio defensivo a negar su núcleo interior demostrando lo opuesto, disociándose, por tanto, de todo lo que signifique «no ser un hombre». Esto incluye la expresión del miedo, dependencia, necesidad, debilidad, fracaso e incluso cuidarse a sí mismos. Los hombres beben, luchan, actúan de manera impulsiva, cosifican a la mujer y se aíslan de los demás cuando sienten dolor, están perdidos o tienen problemas, antes que reconocer su debilidad, o fracaso, y acercarse a otros pidiendo ayuda” (174).

“La «locura» que representa la masculinidad hegemónica entendida como un conjunto de imperativos que pesan sobre unos hombres que deben responder a un modelo y que viven en permanente tensión emocional. Unos hombres obsesionados por el éxito profesional, padres ausentes, conquistadores sexuales y miembros de una «fratría» en la que se reconocen y que les sirve de mecanismo de autoafirmación” (186).

Esta situación angustiosa a la que se ve sometido el varón también es expuesta por Elisabeth Badinter: “La competitividad y el *stress* consiguiente a su vida profesional y la obsesión por el éxito aumentan la fragilidad del macho. Los esfuerzos exigidos a los hombres para que sean conformes al ideal masculino provocan angustia, dificultades afectivas, miedo al fracaso y comportamientos compensatorios potencialmente peligrosos y destructores” (Badinter 1993, 174).

De todo lo anterior se puede concluir que una de las características principales que conforman la identidad masculina patriarcal es esa encrucijada en la que vive el hombre, al que se le exigen retos imposibles ligados a su masculinidad que limitan su espacio vital a las coordenadas marcadas por el poder y la violencia. Dichas cuestiones se estudian en el siguiente apartado con el objetivo de seguir avanzando en la investigación para poder trazar un perfil definido del varón masculino heterosexual hegemónico.

### **Masculinidad, violencia y poder.**

Sumido en contradicciones, asustado por la imposibilidad de cumplir con las expectativas de género y privado de herramientas que le permitan manejar y resolver sus encrucijadas, el hombre responde con violencia, se obsesiona con la búsqueda del éxito y del poder y se instala en la dialéctica de la dominación-sumisión.

Que existe una estrecha relación entre masculinidad, violencia y poder, es un hecho que parece estar ampliamente consensuado, de tal modo que podría considerarse la violencia como uno de los rasgos más característicos de la cultura occidental. Solo hay que pensar en las imágenes que la sociedad de consumo y los *mass-media* ponen en circulación. Mientras que el universo audiovisual está poblado de imágenes de violencia, muertes, accidentes, sadismo, cargas policiales, guerras, cadáveres, agresiones, noticias violentamente morbosas, las imágenes pacíficas apenas existen y las de sexo están directamente censuradas. El ejemplo de la oferta cinematográfica de Hollywood es exactamente igual y el negocio de los videojuegos, que actualmente es el más lucrativo del mundo, se basa fundamentalmente en juegos de guerra real, donde el jugador se convierte en un combatiente que lucha en tiempo real con otros jugadores.

Hasta tal punto la violencia construye discurso que algunos de estos juegos están disponibles gratuitamente. Volviendo a la relación entre masculinidad y violencia, es muy interesante el estudio que cita Octavio Salazar respecto a esta idea. Relata que los antropólogos Signe Powell y Roy Willis “encontraron que la definición de masculinidad tiene un impacto significativo en la propensión hacia la violencia. En aquellas sociedades en las cuales a los hombres se les permitía reconocer el miedo, los niveles de violencia eran bajos. Sin embargo, en las sociedades donde el machismo, la represión y la negación del miedo eran un rasgo definitorio de la masculinidad, la violencia era alta. Resulta que las sociedades donde se prescribe este tipo de machismo para los hombres, también son las que tienen definiciones muy diferenciadas entre masculinidad y feminidad”<sup>61</sup>. De aquí se desprende que la separación de roles influye negativamente tanto en cada rol particular como en la colectividad. Haber otorgado al género masculino los atributos racionales y la acción de dominio, negándole las emociones y la pasividad, y al género femenino lo opuesto, ha provocado una desigualdad esencial que establece unas relaciones de poder en las que no hay movilidad y en las que el varón siempre domina a la mujer. Bourdieu expone una explicación del origen de esta desigualdad:

"La virilidad, incluso en su aspecto ético, es decir, en cuanto que esencia del *vir*, *virtus*, pundonor (*nif*), principio de la conservación y del aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual —desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc. — que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre". (Bourdieu 2005, 24).

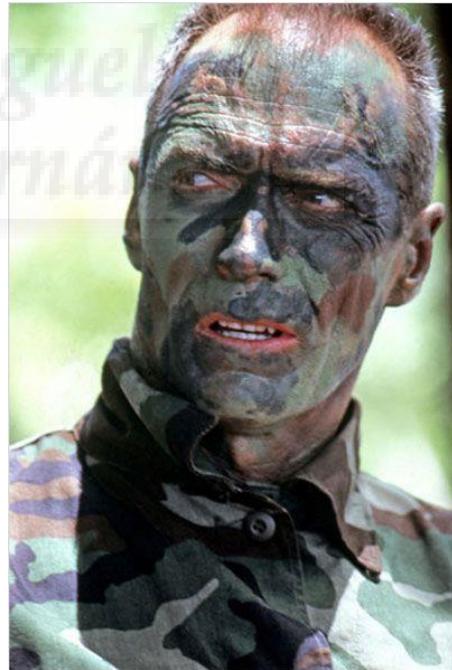
Esto ha generado una situación conflictiva y cerrada que solo se resuelve a través de la violencia, una violencia que es ejercida en una única dirección: del dominante al sometido. Además, en el ejercicio del poder, la parte activa de la relación, el dominador, ha sido cultural y socialmente cargado positivamente y convertido en un modelo a seguir, dejando al sometido, consecuentemente, marcado negativamente, considerándose una debilidad estar en la posición de

---

<sup>61</sup> Salazar Benítez, Octavio. *Masculinidades y ciudadanía. Los hombres también tenemos género*. (Madrid: Dykinson, 2013), 208.

dominado, un lugar adjudicado a lo femenino. Como consecuencia, el hombre ubicado en ese lugar pone en riesgo su masculinidad.

Hasta tal punto la violencia se considera un atributo viril positivo que prácticamente funciona como una unidad de medida social. Los hombres viriles son aquellos que saben ser agresivos y usar la violencia para alcanzar sus fines. Resulta muy ilustrativo el caso que cita Octavio Salazar de Suso de Toro en el que el escritor describe cómo su oficio está inconscientemente considerado una ocupación femenina porque, dice Suso de Toro: “El pequeño terrible secreto de los escritores es que somos escritoras, escribir no es «viril». Lo viril es vivir” y un poco más adelante certifica: “Escribir una muerte no es de machos; de machos es matar”<sup>62</sup>. Y también: “Los tipos duros no se acercan a otro hombre más que para clavar su cuchillo” (Salazar 2013, 191).



Clint Eastwood. *El sargento de hierro*. 1986.

---

<sup>62</sup> De Toro, S. Citado por Octavio Salazar. Salazar Benítez, Octavio, *Masculinidades y ciudadanía. Los hombres también tenemos género*. (Madrid: Dykinson, 2013), 181.



Nicholas Grider. *Welcome to Fake Irak*. 2008.

La idea de masculinidad que está instalada en el imaginario colectivo está positivamente adornada con una carga más o menos grande de violencia. El hombre ha de ser fuerte y saber defenderse a sí mismo y a los suyos y, si tenemos en cuenta que “en nuestra sociedad la vida de un hombre vale menos que la de una mujer (¡las mujeres y los niños primero!),<sup>63</sup> que sirve de carne de cañón en tiempo de guerra y que la representación de su muerte (en el cine y en la televisión) se ha convertido en simple rutina, cliché de virilidad, tenemos aún más razones para contemplar la masculinidad tradicional como una amenaza vital” (Badinter 1992, 174). Esta definición de masculinidad según Jeffrey Weeks lo resume:

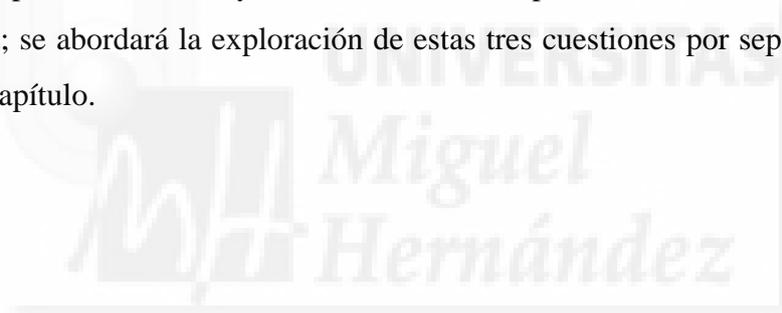
“La masculinidad es, por tanto, y en la medida en que podamos definirla con claridad, a la vez un lugar en las relaciones de género (definido por su posicionamiento en relación con la conformación paralela de la feminidad), el

---

<sup>63</sup> Se podría discutir esta afirmación. Últimamente apareció un informe en el que se aseguraba que, en contra de lo imaginado, son los hombres los que primero se ponen a salvo durante las tragedias, siendo precisamente las mujeres y los niños los que tienen mayor incidencia de mortalidad en catástrofes y accidentes. La última película del director sueco Robert Östlund, *Fuerza mayor*, nos pone delante de este dilema masculino y de esta realidad «contra pronóstico».

conjunto de prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres se sitúan a sí mismos en relación con el género, y los efectos de dichas prácticas en las experiencias corporales, en la personalidad y en la cultura” (Weeks 2002, 153).

Se ha pretendido en este apartado avanzar en el conocimiento de la relación existente entre masculinidad, violencia y poder. De su estudio se desprende que es un eje fundamental sobre el que gira la identidad masculina y que sigue articulándose, en buena medida, en la mayoría de los varones occidentales. Se cierra así el capítulo dos, que se ha dedicado a definir la masculinidad, a conocer qué significan los conceptos *hombre* y *varón*, *masculino* y *heterosexual* a través del repaso de las teorías de género más relevantes. Una vez contextualizados y aclarados estos términos con los que nombrar y reconocer el territorio de la presente investigación y remarcada la importancia que para la misma tienen los conceptos de poder, violencia y sexualidad, como aspectos fundamentales de la masculinidad; se abordará la exploración de estas tres cuestiones por separado en el siguiente capítulo.



## CAPÍTULO 3.

### LA LÓGICA DE LA MASCULINIDAD.

En el camino hacia la demostración de la hipótesis de partida, que considera la masculinidad normativa una estructura de género que requiere un cambio en su concepción para adaptarse a la nueva realidad de la diversidad de *masculinidades*, se han estudiado hasta ahora las categorías de género de acuerdo con las teorías de Judith Butler y Monique Wittig. Se ha incluido este trabajo dentro de esta corriente de pensamiento como metodología de análisis y como marco teórico de referencia. También se han estudiado algunos conceptos generales relacionados con la masculinidad para centrar y cincelar con claridad la cuestión objeto de la investigación. Se ha repasado qué se entiende en nuestra cultura occidental por *ser hombre*, cuál es la posición del varón en la sociedad y la cultura y qué significa la dominación masculina y su estatuto de privilegio. También se ha repasado cuándo y mediante qué mecanismos el hombre llegó a alcanzar esa posición hegemónica.

En este capítulo tres se intentará conocer qué se entiende en la sociedad occidental por violencia, poder y sexualidad, en líneas generales. No se pretende realizar un estudio exhaustivo de estas cuestiones, pues desbordan los límites de la presente investigación; tan solo se procura hacer una aproximación que ilumine estos conceptos desde otras perspectivas. En primer lugar, se abordarán las cuestiones del poder y, posteriormente, las que parecen, en principio, derivadas de ellas: la violencia, el miedo, la sexualidad masculina y el papel del cuerpo.

En los puntos anteriores se ha podido establecer que la identidad masculina heterosexual hegemónica se organiza en torno a tres ejes principales: *la sexualidad, el poder y la violencia*. Qué son cada uno de ellos, cómo se instalan, qué mecanismos de acción tienen, cuáles son sus significados y, finalmente, a

quién y a qué afectan es la tarea de este capítulo. Se repasarán principalmente los trabajos de Judith Butler y Michel Foucault ligados a las relaciones entre poder, violencia, sexualidad, los estudios de Hannah Arendt y Slavoj Žižek centrados en la naturaleza de la violencia y el trabajo de Íñigo Errejón sobre los mecanismos del poder.

### **3.1.- Poder.**

#### **La lógica del poder.**

En las concepciones más tradicionales el poder está ligado a la violencia. Parece haber un consenso entre la mayoría de los pensadores desde el siglo XVII, independientemente de su posición política según el cual, violencia y poder van unidos. Hannah Arendt defiende que esto no es así, pues son cosas distintas: el poder, que requiere apoyarse en un buen número de personas para legitimarse, y la violencia, que se apoya en determinados instrumentos para activarse. Hay una tecnología de la violencia, mientras que hay un discurso del poder.

Una de las razones por las que se confunden poder y violencia está en el uso del lenguaje, más concretamente, en el uso de las palabras asociadas al concepto de poder como si fueran sinónimas, sin atender a sus diferencias de significado. “Poder, potencia, fuerza, autoridad y violencia no serían más que palabras para indicar los medios por los que el hombre domina al hombre; se emplean como sinónimos, porque poseen la misma función”<sup>64</sup>. Lo que sí parece claro es que, a pesar de no ser lo mismo, poder y violencia están estrechamente ligados. Muchas veces la violencia se constituye como un instrumento del poder, sobre todo en términos políticos. Lo expresa bien esta frase extraída de un artículo de Íñigo

---

<sup>64</sup> Arendt, Hannah, *Sobre la violencia*. (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 59.

Errejón, donde se unen, en este sentido, poder y violencia: “En política lo que importa es acumular poder, y no hay poder en último grado superior al poder de decidir sobre la vida y la muerte: la capacidad de violencia”<sup>65</sup>.



Jacques-Louis David. *Napoleón cruzando los Alpes*. 1801.

En la frase anterior no solo se encuentran ligados poder y violencia, sino que también aparece la idea de *dominación*. Hannah Arendt cita a algunos pensadores respecto a la relación poder-dominación. Por ejemplo, Voltaire decía que “el poder consiste en hacer que otros actúen como yo decida” y Jouvenel incluía además la idea de *placer*. Decía Jouvenel que “un hombre se siente más hombre cuando se impone a sí mismo y convierte a los otros en instrumentos de su voluntad”, lo que le proporciona “incomparable placer” (Arendt 2012, 50). Jouvenel asocia aquí el poder y la dominación con la masculinidad patriarcal hegemónica cuando habla de que un hombre se siente más hombre, aunque hablando de poder, desliza la estructura inconsciente de una masculinidad

---

<sup>65</sup> Errejón, Íñigo. 2014. “Power is power. Política y guerra en Game of Thrones”. Iglesias, Pablo, Coord. (2014) *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos*. (Madrid: Akal, 2014), 13.

«normalizada» como agente del poder. De aquí se desprende que es el varón quien lo sustenta y ejerce.

Puede intuirse que las derivadas del poder se extienden en todas las direcciones. Se hace necesario considerarlas por partes. Sin embargo, antes se ha de repasar lo que se pone en marcha en la maquinaria de producción del poder. Judith Butler en su libro *Mecanismos psíquicos del poder* realiza un interesante estudio sobre lo que representa el poder para el sujeto siguiendo la estela de Michel Foucault, quien enunció que el poder conforma al sujeto. Es lo que Butler ha llamado la *sujeción*, concepto que tiene doble contenido semántico: de *sujeto*, *subjetivarse*, el proceso de devenir sujeto; y de *sujetar*, estar sujeto, sometido. De aquí se puede inferir que *poder* incluye en sí mismo el sometimiento y la cualidad de sujeto; sujeto que además, en el inglés original *subject* tiene también la acepción de *súbdito*, según la nota de la traductora. Sujeto igual a súbdito, alguien que se somete o es sometido a otro. Para Butler “la «sujeción» es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto”<sup>66</sup>. ¿Qué le pasa al sujeto en esa activación a través del poder?

El sujeto no subjetivado, el bebé que depende por entero de su madre, establece un vínculo emocional, un «vínculo de amor», según Butler, que le organizará la posibilidad de «ser sujeto» desde una ambivalencia en el lugar de emergencia de ese sujeto<sup>67</sup>.

Hay un concepto asociado a todo este proceso de devenir sujeto y es el deseo de supervivencia, el deseo de «ser» que someterá al sujeto a una permanente relación de poder. En palabras de Butler: “«Prefiero existir en la subordinación que no existir»: esta sería una de las formulaciones del dilema (donde también hay

---

<sup>66</sup> Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. (Madrid: Ediciones Cátedra, Univesitat de València, Instituto de la Mujer, 2001), 12.

<sup>67</sup> “Esta situación de dependencia primaria condiciona la formación y la regulación política de los sujetos y se convierte en el instrumento de su sometimiento. Si es imposible que el sujeto se forme sin un vínculo apasionado con aquéllos a quienes está subordinado, entonces la subordinación demuestra ser esencial para el devenir del sujeto” con lo que estamos delante de una paradoja según la cual la única posibilidad de llegar a ser un sujeto constituido se fundamenta necesariamente en la sumisión al poder. Esta subordinación no solo funda el sujeto sino que le proporciona una continuada “condición de posibilidad.” (Butler 2001, 18).

un riesgo de «muerte»)” (Butler 2001, 18). Repitiendo el axioma, devenir sujeto es devenir subordinado al poder, o se podría decir también que el sujeto se forma en la subordinación. Esa subordinación asume una forma psíquica, que es la constitutiva de la identidad del sujeto. “Aunque se trata de un poder que es ejercido sobre el sujeto, el sometimiento es al mismo tiempo un poder asumido por el sujeto, y esa asunción constituye el instrumento de su devenir”(22).

El sujeto tiene otra opción frente al poder y la subordinación: oponerse. En este caso, el significado de sujeto estaría más cercano al de sujeción; estar sujeto, no ser sujeto.

¿Cómo se puede comprender la paradoja a la que está sometido el sujeto según la cual su posibilidad de ser es a la vez condición y efecto de la subordinación? Solo se puede dar respuesta a esta pregunta si se considera que *sujeto* e *individuo* son intercambiables, pero no es así. El sujeto es una categoría lingüística, en la línea del pensamiento de Lacan, mientras que el individuo es sinónimo de persona, una entidad física. Este individuo puede o no puede ser sujeto en función de su posición respecto a las relaciones de poder. Un individuo puede devenir sujeto en cuanto es nombrado como tal a través del lenguaje. De ese modo, el sujeto concede a la persona la posibilidad de *ser*<sup>68</sup>.

Resumiendo, el estatuto *sujeto* es una estancia psíquica y una categoría lingüística, pero si se quiere que el sujeto se convierta en individuo, habrá de separarse del poder que lo ha fundado, lo que provoca una contradicción, en el sentido de que el sujeto sólo ha podido emerger de la subordinación al poder. Esta misma emergencia supone la ocultación del poder fundador, puesto que “se trata de una inversión metaléptica por la cual el sujeto producido por el poder es

---

<sup>68</sup> “«El sujeto» es presentado a menudo como si fuese intercambiable con «la persona» o «el individuo». Sin embargo, la genealogía de la categoría crítica del sujeto sugiere que, más que identificarse de manera estricta por el individuo, debe considerarse al sujeto como una categoría lingüística, un comodín, una estructura en formación. Los individuos llegan a ocupar el lugar del sujeto (el sujeto emerge simultáneamente como «lugar») y adquieren inteligibilidad solo en tanto que están, por así decir, previamente establecidos en el lenguaje. El sujeto ofrece la oportunidad lingüística para que el individuo alcance y reproduzca la inteligibilidad, la condición lingüística de su existencia y su potencia”. (Butler 2001, 21-22).

proclamado como sujeto que *funda* al poder” (26). Este ocultamiento del poder da por resultado la eficacia del discurso no hablado del mismo poder, al haber sido asumido como propio por el sujeto, tal y como decía Foucault.

Una vez conocido cómo se instala el poder en el individuo, se han de explorar las formas que toman las relaciones de poder en el ámbito político, entendiendo política en el sentido griego del término. Se quiere conocer cómo se relaciona el poder con el individuo como sujeto político formando parte de grupos sociales: “Lo que hace de un hombre un ser político es su facultad de acción”<sup>69</sup>. Se había visto que en este terreno se tiende a confundir violencia y poder y que Hannah Arendt argumentaba a favor de la separación de ambos términos. La concepción clásica del poder y la violencia considera que ambos son fenómenos naturales. Sin embargo, “ni la violencia ni el poder son un fenómeno natural, es decir, una manifestación del proceso de la vida; pertenecen al terreno político de los asuntos humanos cuya calidad esencialmente humana está garantizada por la facultad humana de la acción, la capacidad de comenzar algo nuevo” (Arendt 2012, 108).

Una derivada de considerar el poder y la violencia algo natural es creer que ambos conceptos son de tipo “biológico”, con el consiguiente peligro de justificar cualquier abuso. Arendt alerta de estos peligros cuando se miran estas cuestiones desde ópticas biológicas y no políticas, pues si se pone el énfasis en la lucha por la supervivencia que se produce en la naturaleza al transportar estos mecanismos a la acción política del poder, se está «naturalizando» la violencia y la destrucción, considerándola normal e inevitable (Arendt 2012, 99). Colocado el problema y la discusión en términos biológicos y de naturaleza, es muy sencillo glorificar la violencia basándose en que en la naturaleza impera la lucha por la supervivencia y que la muerte violenta es un requisito para la continuidad de la vida. Es fácil justificar desde esas posiciones el exterminio de grupos de individuos y comunidades que sean consideradas innecesarias o un estorbo.

---

<sup>69</sup> Arendt, Hannah, *Sobre la violencia*. (Madrid: Alianza, 2012), 107.

De acuerdo con el pensamiento de Hannah Arendt, se han de considerar todas aquellas cuestiones derivadas del poder una construcción política y cultural originada en el transcurso histórico de los conflictos políticos y sociales relacionados con el territorio y el discurso hegemónico. El fin fundamental del poder aparenta ser la consecución de más poder y el sometimiento de muchos a la opresión de unos pocos. La producción del poder se articula básicamente a través de dos funciones: la primera de carácter bélico, la segunda de creación de significados. Aquel que desee obtener el poder tendrá que poner en juego la fuerza y la generación de un imaginario social que movilice y junte a los sometidos. Esta estructura de poder es lo que Laclau y Mouffe han llamado *hegemonía*<sup>70</sup>. La producción de sentido como un trasvase de intereses particulares a los intereses generales es una tarea esencial del poder.

“Este poder es la hegemonía: la capacidad de un grupo de presentar su proyecto particular como encarnando el interés general (un particular que genera entorno a sí un universal), una relación contingente, siempre incompleta, contestada y temporal. No se trata sólo de liderazgo ni de mera alianza de fuerzas, sino de la construcción de un sentido nuevo que es más que la suma de las partes y que produce un orden moral, cultural y simbólico en el que los sectores subalternos e incluso los adversarios deben operar con los términos y sobre el terreno de quien detenta la hegemonía convertida ya en sentido común, que no puede quebrarse desde la absoluta exterioridad que condena a la irrelevancia”<sup>71</sup>.

En primer lugar hay que detenerse en algunos aspectos relacionados con el poder. Chantal Mouffe y Ernesto Laclau se ocupan de analizar los mecanismos del poder y el concepto de hegemonía que permite comprender el modo en que el hombre se ubica respecto a los «*otros*»<sup>72</sup>. En el planteamiento sobre las condiciones que deben darse para una acción colectiva en pos de liberarse de una situación de opresión, Laclau y Mouffe analizan los términos *subordinación*, *opresión* y

---

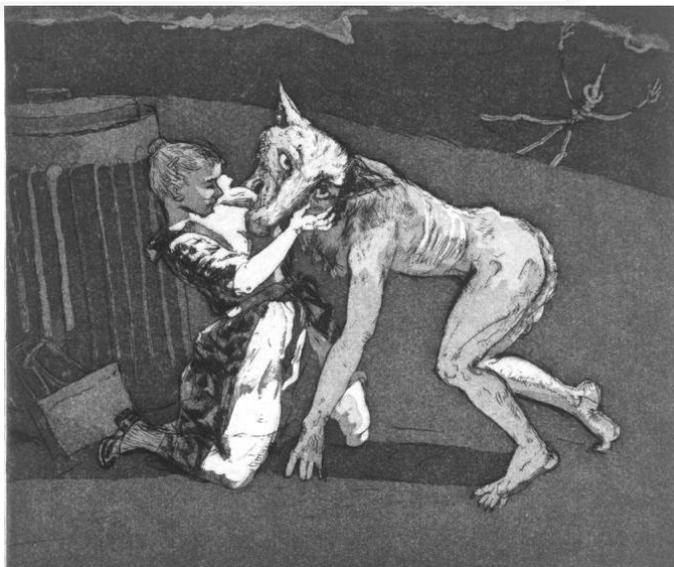
<sup>70</sup> Respecto al concepto de *hegemonía* desarrollado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, consultar: Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal. 1987. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.

<sup>71</sup> Errejón, Íñigo. 2014. “Obituario de Ernesto Laclau”. <http://www.publico.es/514300/muere-ernesto-laclau-teorico-de-la-hegemonia>

<sup>72</sup> (Laclau y Mouffe 1987).

*dominación*, que no consideran sinónimos en contra de la corriente general. Desde las posiciones esencialistas «subordinación» y «opresión» son intercambiables, porque se parte de la existencia una «naturaleza humana» preestablecida y un sujeto unificado. Este presupuesto antropológico implica que toda relación de subordinación deviene necesariamente en una relación de opresión.

Sin embargo, para Laclau y Mouffe hay que distinguir el significado de estos tres tipos de relación: “Entenderemos por *relación de subordinación* aquella en la que un agente está sometido a las decisiones de otro —un empleado respecto a un empleador, por ejemplo, en ciertas formas de organización familiar, la mujer respecto al hombre, etc.—. Llamaremos, en cambio, *relaciones de opresión* a aquellas relaciones de subordinación que se han transformado en sedes de antagonismos. Finalmente, llamaremos *relaciones de dominación* al conjunto de aquellas relaciones de subordinación que son consideradas como ilegítimas desde la perspectiva o el juicio de un agente social exterior a las mismas y que pueden, por tanto, coincidir o no con las relaciones de opresión actualmente existentes en una formación social determinada”<sup>73</sup>.



Paula Rego. *Él*. 1996.

---

<sup>73</sup> (Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal 1987).

Se podría trasladar esta reflexión al campo que ocupa el presente estudio. No en vano, uno de los ejemplos que Laclau y Mouffe ponen es *la relación de la mujer respecto del hombre*. Teniendo esto en cuenta y recordando los postulados aristotélicos, sería posible concluir que la mayoría de las relaciones que el hombre establece con los otros son de alguno de estos tipos y que fácilmente derivarán en relaciones de dominación, porque ya sabemos que el hombre se coloca en el lugar del *Uno*, dejando fuera a todos los demás. Ese lugar de exclusión es el que denominan Laclau y Mouffe *el territorio del enemigo*: “Lo patriarcal está ubicado en el territorio del enemigo” (Laclau y Mouffe, 1987). Es así como el hombre vive el espacio del *Otro*: convirtiendo a su oponente en un enemigo al que es preciso eliminar.

La construcción de la hegemonía se sujeta también en el discurso del antagonista, porque aquel que detenta el poder tiene la capacidad de definir al enemigo y de esta manera construir los bandos que se han de enfrentar. “Tener el poder significa sobre todo tener la posibilidad de definir si un hombre es bueno o malo” (Schmitt 2010, 40). La división del imaginario político en dos bandos necesita de la legitimación del relato, con el objetivo de conseguir el consentimiento pasivo de los gobernados. En palabras de Íñigo Errejón: “El relato de la legitimación que busca al menos el consentimiento pasivo de los gobernados, pero también una representación performativa —que no describe sino que crea— de una ordenación de las posiciones comprensible y que produce certezas y lealtades a partir, en primer lugar de la construcción de un enemigo público que dibuja el afuera y el adentro del orden, y así aspira a recomponerlo [...]. Incluso aunque el pueblo llano no gobierne, frente a él debe escenificarse la culpa, el castigo y el restablecimiento de «las cosas como deben ser» [...]. Todo régimen reproduce su sentido con actos cotidianos que naturalizan su reparto de posiciones y que son tanto más fuertes cuanto más «despolitizados» y neutrales aparezcan” (18). Estos serían los mecanismos por los cuales el poder trata de perpetuarse. Falta saber a través de qué instancias lo hace.

Las sociedades occidentales han construido unas instituciones en las cuales sujetar el discurso unificador: el poder político y legislativo, el jurídico y el religioso. “De ellos provienen las directrices legales, sociales y morales que controlan cuerpos, sexualidades, mentes y espíritus de la ciudadanía (la «res pública»)»<sup>74</sup>. De la visión de estas instituciones se empieza a atisbar que la acción del poder se extiende a todas las facetas del sujeto, sobre todo al cuerpo y la sexualidad, que según Foucault, son el campo de batalla simbólico del ejercicio del poder<sup>75</sup>.



Diego Velázquez. *Retrato del Papa Inocencio X*. 1651.

### Disciplina y sumisión.

“A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se puede llamar «disciplinas»” (Foucault 2012, 159). El origen de los métodos disciplinarios comienza sobre todo con los cambios históricos de la Ilustración desde finales del siglo XVII hasta finales del

<sup>74</sup> Santamaría, Lourdes. 2008. *Figuras del exceso y políticas del cuerpo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Tesis doctoral.

<sup>75</sup> Foucault, Michel. 2012. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.

siglo XVIII. La necesidad de clasificar y normalizar el comportamiento de los ciudadanos se realiza a través de instituciones estatales como la escuela, el ejército y los hospitales, pues al asumir el estado la tutela de todos los ciudadanos, se ve obligado a organizar, clasificar, sistematizar y controlar.

El principal receptor de la disciplina es el cuerpo humano. Se toma conciencia de que del control del cuerpo emana del control del individuo y que la eficacia del control político depende de la docilidad de los cuerpos. Por este motivo durante los siglos XVII y XVIII, se emprende un estudio sistemático del cuerpo humano que lo integra en un dispositivo de poder para disciplinarlo y convertirlo en una herramienta en beneficio de la economía y la política<sup>76</sup>.

Uno de los lugares donde trabaja con mayor eficacia la disciplina es en la distribución de los individuos en el espacio. Foucault hace en exhaustivo recorrido por la organización de los colegios de La Salle que estructuraron las escuelas francesas a finales del siglo XVIII. Estas instituciones nacidas de la necesidad de acoger en las aulas a toda la población infantil regulaban la vida escolar con una estricta organización del espacio y del tiempo. El aumento de la población escolar se debió a la aplicación de los principios universalistas de la Ilustración que propugnaba la extensión de la instrucción a todos los ciudadanos. Se organizaban a los alumnos en filas separadas por pasillos, separando a los mejores de los peores, a los ricos de los pobres, o a los dóciles de los menos dóciles, graduándolos por capacidad intelectual o rendimiento escolar en un orden espacial que permitía al educador, en un solo golpe de vista, ejercer el control visual, pues tenía ante sus ojos, como en un tablero, todas las piezas clasificadas. Se organizaba el tiempo de tal manera que todos los días transcurrían con la misma

---

<sup>76</sup> “El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una «anatomía política», que es asimismo una «mecánica del poder» está naciendo; define cómo se puede apresar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se les determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos «dóciles». La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos de utilidad económica) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos de obediencia política). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; por una parte hace de este poder una «aptitud», una «capacidad» que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta.” (Foucault 2012, 160).

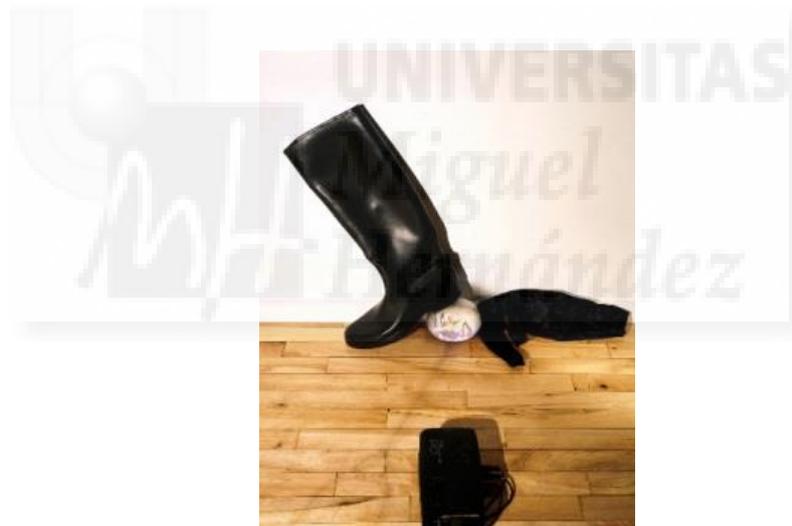
rutina, lo que permitía al poder controlar el tiempo y garantizar su uso. “La disposición en «serie» de las actividades sucesivas permite que el poder haga toda una fiscalización de la duración [...]. Los procedimientos disciplinarios hacen aparecer un tiempo lineal, cuyos momentos se integran unos a otros y que se orienta hacia un punto terminal estable” (Foucault 2012, 186).

También se organizan los contenidos de manera secuencial, de tal modo que el educador tiene un control absoluto sobre los avances del alumno. Los exámenes se empiezan a hacer en esta época como medida de control y filtro de los estudiantes. En definitiva toda la organización escolar tiene el mismo objetivo de servir al poder como un método disciplinario de control de la población. Los propios cuerpos de los educandos están sometidos a un control estricto. Cada alumno ocupa su lugar en el aula y no puede cambiarlo, a no ser que se lo indique el maestro. Como el número de alumnos era tan grande, los muchachos se agrupaban en grupos de diez, siguiendo el método de organización de los ejércitos romanos. Toda la estructura y organización escolar estuvo inspirada en los conventos de clausura y los ejércitos.

Foucault considera que el cuerpo y la sexualidad son el campo de batalla donde entran en juego los mecanismos de represión del poder. Consecuentemente, se ha de aceptar que, en última instancia, el objetivo disciplinario es la represión del placer. En una sociedad organizada en torno a un tiempo ocupado en su totalidad, sea trabajando en las fábricas los adultos, o en las escuelas los más jóvenes; y estando organizado el espacio de tal manera que no hay lugares ocultos a la mirada del poder, ¿dónde se juega al placer y la sexualidad? ¿Qué se puede hacer con los cuerpos sexuados y deseantes? Uno de los modos de control del cuerpo consistió en la introducción del ejercicio físico regulado dentro de las escuelas y ejércitos. Mediante movimientos programados y series ordenadas de ejercicios, se conseguía disciplinar y crear cuerpos sumisos, ordenados y dependientes de sus rutinas físicas. Aquí está el origen de todo el sistema de entrenamiento deportivo y militar. En general se sigue considerando, todavía hoy, que la organización meticulosa del espacio, el tiempo y de las rutinas de ejercicios físicos son el mejor

método para disciplinar al cuerpo y a los individuos, y el modo más eficaz para conformar cuerpo y mente homogéneamente.

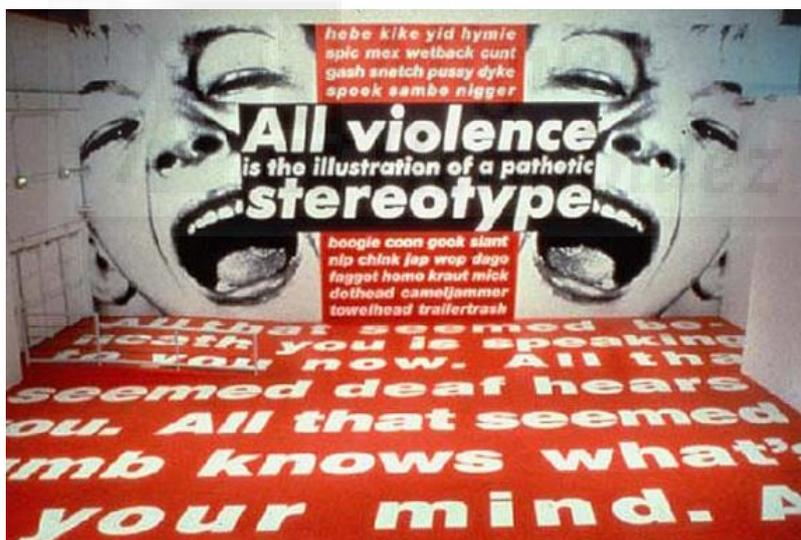
El mecanismo de actuación de la disciplina organiza y regula las relaciones de dominio y sumisión, que conforman la base de las estructuras del poder. Si se había visto que la masculinidad está ligada a las relaciones de poder, se puede deducir que la masculinidad se fundamenta en una dialéctica de dominación-sometimiento que necesita de un *Otro* para existir y a su vez, que es un modelo de identidad que solamente tiene posibilidad de ser respecto de los demás. Estas consideraciones estarían ligadas también al modo en que el hombre se define a sí mismo desde la negación de ser mujer. Siempre hay *Otro* que ha de nombrar al hombre como sujeto.



*Tony Oursler. Boot. 1995.*

### 3.2.- Violencia.

En este apartado se estudia la violencia, sus distintas manifestaciones y su relación con el poder. Ya se ha dicho, lo apuntaba Hannah Arendt, que en muchas ocasiones se confunde violencia con poder, y que desde esta confusión se ha venido explicando la violencia como la forma más extrema del poder. En consonancia con esto se ha escrito que toda la política es una lucha por el poder y que el último tipo de poder es la violencia. El propio informe de la *Comisión Nacional sobre las Causas y la Prevención de la Violencia de Los Estados Unidos de América* de julio 1969, citado por Hannah Arendt, dice: “La fuerza y la violencia son probablemente técnicas eficaces de control social y de persuasión cuando disfrutan de un completo apoyo popular”<sup>77</sup>.



Barbara Kruger. *All violence is the illustration of a pathetic stereotype*. 1991.

El problema de la violencia se instala en dos ejes: las relaciones con el poder y las relaciones con el *Otro*, en el sentido del «discurso del amo». Dicho de otro modo, las relaciones entre sociedades y las relaciones entre sujetos. Este discurso del

<sup>77</sup>Arendt, Hannah, *Sobre la violencia*. (Madrid: Alianza, 2012), 32.

amo enunciado por Jacques Lacan remite al lenguaje, que se coloca como entidad anterior al propio discurso del amo, en tanto que en la relación entre dos sujetos siempre es asimétrica en la dirección amo-esclavo; una relación de poder que se materializa a través del lenguaje. En términos generales, se considera que el lenguaje posibilita el acuerdo entre los sujetos e impide la violencia y la lucha, porque siempre que dos individuos acuden al lenguaje es posible la negociación y el acuerdo.

Según Lacan, paradójicamente, justo en el acto de hablar se instala la violencia, puesto que sucede en una relación de poder entre dos sujetos: el significante-amo y el significante-esclavo, ya que precisamente ese momento del hablar señala la posición de cada uno, marcando el lugar de la sumisión para el esclavo, que únicamente *es* mediante el acto de violencia de la palabra. Slavoj Žižek lo expresa en estos términos:

“Lacan condensó este aspecto del lenguaje en su noción del significante-amo que «sutura» o «acolcha» y mantiene unido un campo simbólico. Es decir, para Lacan (al menos en su teoría de los cuatro discursos elaborada a finales de la década de 1960) la comunicación humana, en su parte más básica y constitutiva, no implica un espacio de intersubjetividad igualitaria. No está «equilibrada». No coloca a los participantes en una simetría de posiciones recíproca donde deben seguir las mismas reglas y justificar sus afirmaciones con razones. Al contrario, lo que indica Lacan con su noción del discurso del amo como primera (inaugural, constitutiva) forma de discurso es que cualquier espacio de discurso «realmente existente» está basado en última instancia en una imposición violenta por parte del significante-amo, que es *sensu stricto* «irracional»: no puede basarse ulteriormente en «razones»<sup>78</sup>.

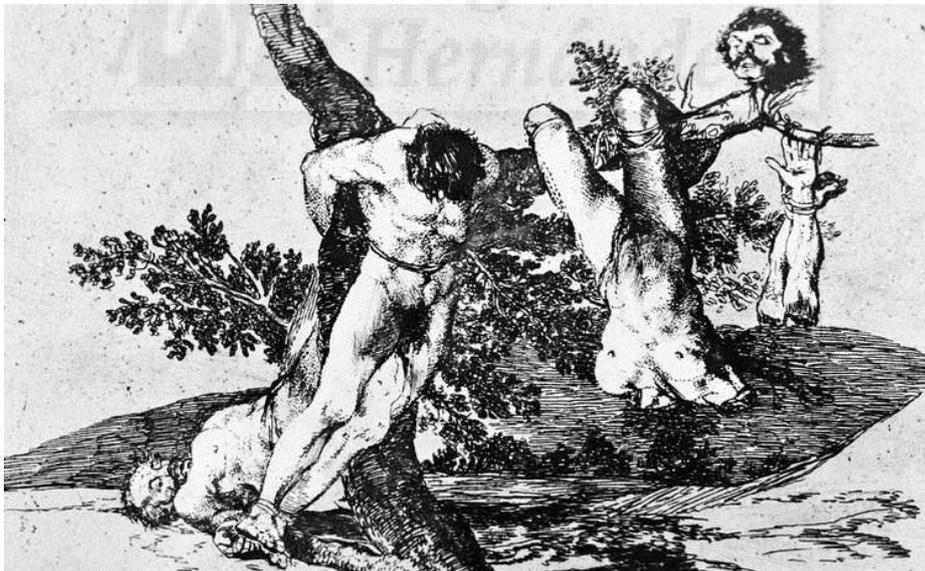
Esta idea de Lacan está en contraposición con la idea dominante que entiende la violencia como espontánea. La concepción de Lacan implica considerar que la violencia no siempre es un concepto peyorativo. Podría entenderse simplemente como una forma de relación entre sujetos, que puede ser *mala* o *buena*, cosa que

---

<sup>78</sup> Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. (Barcelona: Espasa, 2009), 79-80.

no está dispuesto a aceptar el pensamiento dominante. Dentro de este orden de cosas, es necesario diferenciar agresión de violencia. Žižek plantea esta pregunta: “¿Cómo puede uno repudiar por completo la violencia cuando la lucha y la agresión son parte de la vida?” La solución sencilla es una distinción terminológica entre la «agresión», que pertenece efectivamente a la «fuerza vital», y la «violencia», que es una «fuerza mortal»: “«Violencia» no es aquí la agresión como tal sino su exceso que perturba el curso normal de las cosas deseando siempre más y más. La tarea se convierte en librarse de ese exceso.” (Žižek 2009, 81).

Llevando estas ideas al terreno de la producción de violencia por parte del poder, sabemos que “los hombres pueden ser «manipulados» a través de la coacción física, de la tortura o del hambre, y es posible formar arbitrariamente sus opiniones mediante una deliberada y organizada aportación de noticias falsas” (Arendt 2012, 44).



Francisco de Goya. *¡Grande hazaña, con muertos!* Desastres de la guerra. 1810-1814.

La tortura y el dolor han sido una de las prácticas más utilizadas por el poder, cuestión que desarrolla Foucault en su obra *Vigilar y castigar*, donde “pone de

manifiesto el significado y la función social del suplicio en su doble vertiente, pública y privada, sobre los cuerpos y sobre los espíritus. La finalidad del suplicio es el sometimiento de los cuerpos y el quebrantamiento de las resistencias de las voluntades, no sólo de los condenados sino también de los espectadores de dichos suplicios, con el fin de conseguir seres dóciles y productivos para la sociedad. La tortura es la herramienta de violencia real y legal que sostiene la tecnología política del dominio que es el complejo de la maquinaria jurídico-penal. Al mismo tiempo Foucault desvela la finalidad secreta y espuria de dicha violencia real: el placer sádico-sexual que se extrae de dicho suplicio” (Santamaría 2008, 37-38).

La utilización del suplicio es una constante ancestral de las sociedades occidentales y está vinculada al mito fundacional de estas culturas. Consiste en un asesinato original que marca la génesis de la civilización. “La mayor parte de los antiguos dioses comparten un origen cruento, lo que diviniza a la violencia y la convierte en violencia sagrada; el sagrado Osiris, desmembrado por su hermano Seth, Tamuz, Mitra, Dionisos, Orfeo y Jesús que comparten un asesinato ritual y una resurrección o segundo nacimiento. Es ese crimen original que funda sociedad y cultura lo que se conmemora en los rituales dionisiacos, en los sacrificios paganos y en la santa misa y que glorifica La Sagrada Violencia de Cohesión, en torno a la cual se exorciza la Violencia de Disolución que desmembra a la sociedad” (Santamaría 2008, 40).

Todo lo anterior tiene que ver con la contraposición entre el bien y el mal y entre mortalidad e inmortalidad que desarrolla Žižek en su libro sobre la violencia<sup>79</sup>. Es interesante la reflexión de Žižek, pues ayuda a entender el mecanismo por el cual la muerte puede llegar a ser deseada, sobre todo desde el lugar del soldado. Según Žižek, para comprender las oposiciones entre el bien y el mal y entre la mortalidad y la inmortalidad, hay que violentar el imaginario colectivo tradicional y, en contra de él, considerar la inmortalidad como parte esencial del mal, porque este renace una y otra vez y es indestructible<sup>80</sup>. Según esta lógica en la que el mal es inmortal, la única opción para la salvación, el único espacio que le queda al bien es la mortalidad. Morir es la única escapatoria para salir del eterno círculo del

<sup>79</sup> Žižek, Slavoj. 2009. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Espasa.

<sup>80</sup> Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, (Barcelona: Espasa, 2009), 84-85.

mal. La muerte es la salvación y en ella es donde resplandece el bien. Esa es la razón por la que Cristo debe morir. Solamente los dioses paganos serán inmortales, porque son encarnaciones del mal. “La conclusión que debe extraerse de esto es que el bien propiamente humano, el bien elevado por encima del bien natural, el bien espiritual infinito es finalmente *la máscara del mal*” (Žižek 2009, 85).

Es esta una construcción de una narrativa apoyada en la muerte por suplicio en la que las dualidades mortalidad-inmortalidad y bien-mal conforman la columna vertebral del imaginario de la cultura occidental y colocan los pilares de un modelo de comportamiento personificado en la figura de Cristo. Ponen en relación los aspectos esenciales del individuo objeto de la maquinaria del poder y de la tecnología de la violencia dirigida al cuerpo y al sexo, trabajando el dolor y el deseo. Esas condiciones muestran un discurso sado-masoquista que se establece como la estructura base de la relación del sujeto con la realidad. Es desde este lenguaje sado-masoquista que se puede entender la importancia que el uso de la violencia ha tenido en la historia y cómo aquella ha sido el gran instrumento del poder para la represión de los cuerpos y las voluntades.

El espectáculo de la violencia ha desempeñado siempre un importante papel en el objetivo final de aplacar a los ciudadanos y producir individuos temerosos. Las ejecuciones y suplicios eran organizados en el siglo XVIII como espectáculos públicos en las plazas, con gran propaganda y plus de exceso de violencia. Como señala Foucault: “Su objeto es (habla de la ejecución pública) menos restablecer un equilibrio que poner en juego, hasta su punto extremo, la disimetría entre el súbdito que ha osado violar la ley y el soberano omnipotente que ejerce su fuerza. [...] la ejecución de la pena no se realiza para dar un espectáculo de medida, sino del desequilibrio y del exceso; debe existir, en esa liturgia de la pena, una afirmación enfática del poder y de su superioridad intrínseca” (Foucault 2012, 59). Comparte dichas cualidades de espectáculo con la escenificación de la crucifixión de Cristo, que también se presenta como un exceso de la exaltación del

suplicio en un cuerpo joven y desnudo, lacerado, herido y maltratado hasta la muerte sacralizada.



Ejecución pública del bandido “Treufoc” en Palma de Mallorca. 1619.

El otro aspecto de la violencia que interesa a la investigación es aquel que tiene que ver con sus posibles relaciones con la masculinidad. ¿Es la violencia un rasgo masculino? ¿Hasta qué punto están implicadas violencia y masculinidad? En lo que se lleva avanzado en el presente estudio, ya se ha abordado desde varias ópticas esta cuestión y siempre se ha demostrado una clara asociación entre violencia y masculinidad.

En el repaso que se hizo de los estudios masculinos, se vio refrendada esta relación al comprobar los comportamientos de los jóvenes respecto a los demás y a ellos mismos, y de los hombres con las mujeres con las que aquellos establecen siempre una relación de dominio que, en demasiadas ocasiones, llega a la violencia física y a la muerte. También ha quedado patente el origen de este dominio en la construcción de la cultura occidental y mediterránea.

Se puede afirmar, por tanto, que la violencia forma parte de la identidad masculina hegemónica como parte integrante de su estructura y que marca en gran medida el comportamiento masculino en muchas de las facetas de su vida: la laboral, la social y la familiar. Transportando esta estructura a la sociedad y sabiendo que lo masculino se asocia con lo universal, también se puede afirmar que la violencia es parte esencial de la cultura y la sociedad occidental. “La asociación entre masculinidad y violencia es especialmente significativa. De hecho, la violencia ha sido parte estructuradora de la masculinidad, parte de la forma en que los varones han medido, demostrado y probado su identidad. Se ha llegado a asumir la manifestación de la violencia como el camino más claro para hacerse hombres. Así, la imprecación «demuestra que eres un hombre» todavía resuena en la mente de muchos muchachos haciéndoles la vida imposible”<sup>81</sup>.



---

<sup>81</sup> Cortés, José Miguel, G. “Construyendo masculinidades”. *Héroes caídos*. (Valencia: Generalitat Valenciana, 2002), 45.

### 3.3.- Sexualidad.

En los puntos anteriores se ha podido comprobar la dificultad de aislar poder, violencia y sexualidad, ya que parecen estar imbricadas entre ellas. Se ha visto como los mecanismos del poder implican y se dirigen, a través de la violencia, a los cuerpos y el sexo, a los sujetos-súbditos, y también que en el fondo de toda acción de control violento está implicado un plus de erotismo sadomasoquista que busca satisfacerse en el exceso. La sexualidad y el sexo conforman y dan sentido, con el propio género, al sujeto. En este punto se van a repasar las relaciones entre el cuerpo masculino y el poder, cómo aquel es presentado ante el poder y cómo este poder lo conforma y utiliza.

El cuerpo masculino es el contenedor de las demandas que la sociedad realiza al hombre y al combatiente. Ese aspecto relacionado con el soldado será tratado en la segunda parte de la presente investigación. Ahora se verá lo que le sucede al cuerpo del varón en los demás aspectos de la vida. Señala Jesús Martínez Oliva: “En la sociedad patriarcal heterosexual (en el ámbito hegemónico) un cuerpo masculino no puede ser marcado explícitamente como un objeto de deseo para otra mirada masculina. Para ello se activan una serie de mecanismos de represión que son por un lado una excusa de la identificación y por otro lado la inclusión de elementos de sadismo que colapsan la mirada voyeurística”<sup>82</sup>.

El cuerpo del varón tiene que ser el reflejo del héroe, un cuerpo impenetrable, rígido y desprovisto de erotismo para el deseo de otro hombre. En este territorio entran en juego las relaciones masculinas heterosexuales, donde está gravemente penado cualquier gesto, mirada o palabra que implique debilidad, contacto físico tierno o admiración más allá de los típicos golpes en la espalda, estrechar la mano con excesiva fuerza y los saludos verbales estereotipados vacíos de contenido emocional, frases y palabras que únicamente marcan la cantidad de hombría.

---

<sup>82</sup> Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero*. (Murcia: CENDEAC, 2005), 154.



Barbara Kruger. *We still lose when we win.*

El cuerpo del hombre ha de ser un cuerpo duro y formado para el trabajo productivo, porque el cuerpo masculino se convertirá, como dijo Foucault, en “cuerpo como objeto y blanco de poder”. Será un objeto de control que se irá modelando a través de la disciplina. Se trata de disciplinas militares y regímenes escolares y hospitalarios que encierran los cuerpos en prácticas repetitivas y espacios restrictivos. “En la sociedad moderna el cuerpo ha cesado de pertenecer a su *propietario* para quedar reducido a un objeto capaz de responder a las exigencias del sistema imperante: transformado en fuerza productiva, obediente, rentable al máximo e instrumento de consumo (expuesto, vendido y consumido como una mercancía). [...] El crecimiento de la civilización necesita, de manera simultánea, el control del cuerpo para conseguir la estabilidad social. Ello tiene como consecuencia la supresión del deseo y la aparición de la contradicción entre civilización y naturaleza”<sup>83</sup>.

Esas disciplinas tenían el objetivo de *normalizar* los cuerpos, formarlos de acuerdo con unas *normas* que se ajustaban a las exigencias sociales y productivas.

---

<sup>83</sup> Cortés, José Miguel G. 1996. *El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el arte)*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Además de los lugares citados (cuarteles, escuelas, hospitales), en el siglo XIX se desarrollan unos nuevos espacios y técnicas de control del cuerpo que tienen su materialización en el nacimiento de los gimnasios y deportes modernos, donde surgirá un nuevo tipo de individuos: los gimnastas y deportistas, que dedicarán su tiempo y energía a *cultivar* el cuerpo, a acercarlo al ideal heroico, a hacerlo más fuerte, rápido y resistente; una necesidad surgida en los ejércitos que pasó a la sociedad civil.

La revolución industrial en Inglaterra provocó algunos cambios en los roles de género, separando claramente el diseño de uno y otro. Mientras que las mujeres debían ser amables, dulces, hogareñas y virginales, los hombres tenían que ser atléticos, estoicos y valientes. En el caso de estos últimos, estas iban a ser las cualidades demandadas para ser un buen trabajador y un buen soldado. Las exigencias de la guerra requerían en aquella época soldados mejor preparados físicamente y absolutamente disciplinados, con unos cuerpos esculpidos para la batalla.

Al hilo de estas necesidades surgió, a mediados del siglo XIX en la Inglaterra Victoriana, el movimiento *Muscular Christianity*, que a través de la práctica de la salud física y espiritual, la devoción y la religión, buscaba construir una nueva generación de jóvenes en la que los roles de género antes descritos fueran inculcados en los muchachos y muchachas ingleses en aras de conseguir una nación más fuerte y piadosa. Fue promovido y enunciado por los escritores británicos Charles Kingsley y Thomas Hughes.

El movimiento consiguió que las autoridades educativas británicas incluyeran en el currículum clases de gimnasia y ejercicios corporales, y la creación y el uso de espacios para la práctica de estas disciplinas, además de introducir el espíritu del Nuevo Testamento en la formación moral y religiosa de los escolares. El gobierno británico en aquel momento necesitaba de un programa de formación nacional que, como se ha indicado, formara ciudadanos más fuertes y mejor dotados para

las exigencias de la productividad y de la guerra. Los presupuestos de la *Muscular Christianity* cumplían con las expectativas.

Es interesante constatar desde el punto de vista del interés de la investigación que la *Muscular Christianity* trataba de unir masculinidad y religión poniendo todo el énfasis en crear una imagen de Cristo muy masculina que sirviera de modelo a los nuevos hombres ingleses, como queda bien patente en el título del libro escrito por Robert Warren Conant, *The Manly Christ, a New View*<sup>84</sup> o el de Jason Noble Pierce, *The Masculine Power of Christ or Christ Measured as a Man*<sup>85</sup>.

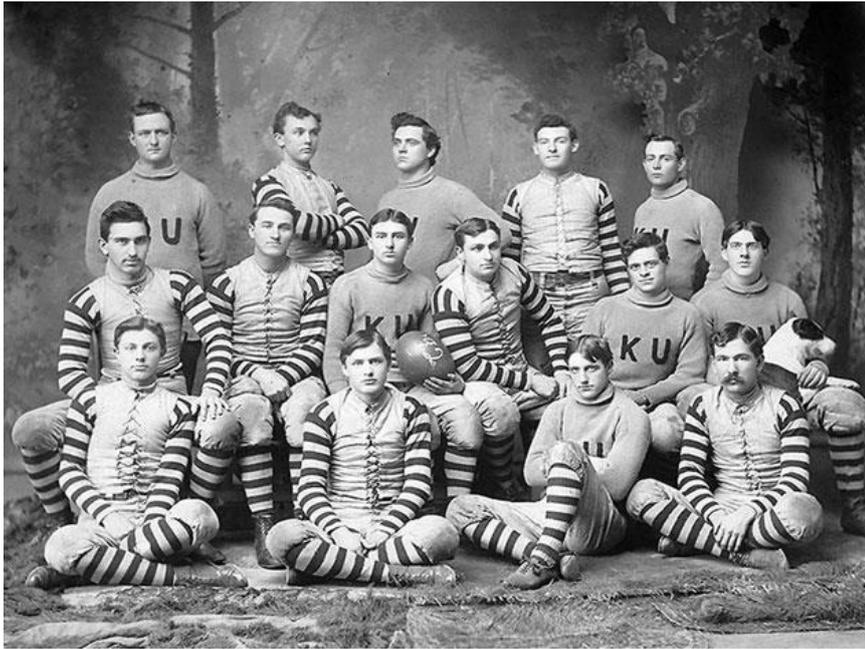
Los dos libros fueron escritos en América cuando las ideas británicas habían cruzado el océano. En ambos títulos queda bien patente la intención del pensamiento de la *Muscular Christianity*: construir la identidad masculina, los cuerpos y los espíritus de los jóvenes a través del ejercicio físico, la piedad cristiana y el modelo del Cristo del Nuevo Testamento. Los primeros que empezaron a fraguar estas ideas fueron Charles Kingsley, que las reflejó a partir de su novela *Two years ago* y Thomas Hughes, quién utilizó por primera vez el término *Muscular Christianity* en su novela *Tom Brown at Oxford*.

Thomas Hughes también es conocido por ser uno de los inventores del rugby. Este deporte se convirtió en el primero al que se le aplicaron los presupuestos de la *Muscular Christianity*: lucha varonil, cuerpos fuertes y resistentes, camaradería y nobleza. El deporte que se desarrolló en Estados Unidos a partir de estos principios fue el baloncesto. A partir de aquí empieza a desarrollarse el deporte moderno como lo conocemos ahora. En la línea ideológica de la *Muscular Christianity* se puede incluir la fundación de los *Boy Scouts* o las aportaciones del Barón Pierre de Coubertin, padre del olimpismo moderno, con sus himnos, banderas, desfiles y cuerpos perfectamente disciplinados por el entrenamiento y la vida ascética del deportista, enjaulado en sus horarios, rutinas, progresos y records.

---

<sup>84</sup> Conant, Robert Warren. 1904. *The Manly Christ, a New View*. Chicago. Ravenswood.

<sup>85</sup> Noble Pierce, Jason. 1912. *The Masculine Power of Christ or Christ Measured as a Man*. Boston, New York, Chicago: The Pilgrim Press.



Equipo de rugby de la Universidad de Kentucky. 1892.

En el olimpismo también están patentes los principios cristianos y militares de aquella época en que el poder tomó conciencia de que se podía dominar el cuerpo de los súbditos con algo más que el suplicio y que a través del ejercicio físico se podían conseguir cuerpos productivos para el sistema, para la paz y para la guerra. Y lo más importante: reprimir el sexo, el deseo y anular el placer.

“El sistema educativo, que se extendía con rapidez, asoció la formación clásica a nuevos modos de educación moral y disciplina: se consideraba que los deportes, sobre todo, «formaban el carácter». Gracias a ellos, observaba el novelista cristiano Charles Kingsley, «los muchachos adquieren virtudes que ningún libro puede enseñar; no solo la audacia y la resistencia, sino, mejor aún, un (buen) carácter, el control de sí mismos, el sentido del juego limpio y el honor»<sup>86</sup>.

Corbin también señala cómo se organizaba la vida en los internados británicos y de qué manera se distribuían los horarios y las actividades para que los muchachos y las muchachas se ejercitaran en el entrenamiento físico y cuidaran su

---

<sup>86</sup> Corbin, Alain. 2005. “De la Revolución Francesa a la Gran Guerra”. (Volumen 2, 322). Corbin, A, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, George. 2005. *Historia del cuerpo*. 3 volúmenes. Madrid: Taurus.

cuerpo y cómo la Iglesia británica tomó conciencia de la importancia de disciplinar los cuerpos de los alumnos según las ideas de la *Muscular Christianity*, extendiendo sus principios a toda la educación británica<sup>87</sup>.

Se cierra este tercer capítulo habiendo hecho un repaso por las principales características de la identidad masculina. Se ha podido constatar que, efectivamente, el poder, la violencia y una particular concepción de la sexualidad organizan la identidad masculina hegemónica. Poder y violencia son principios organizadores de la masculinidad. En cuanto a la sexualidad, está marcada por una concepción del cuerpo masculino disciplinado, rígido y musculoso que, basado en los tradicionales principios cristianos y en el ideal del héroe, ha tomado en los últimos cien años una conciencia institucionalizada, de acuerdo con los principios de la *Muscular Christianity*. La sexualidad derivada es represiva y estrictamente heterosexual.

Con el conocimiento de estas cuestiones, se completa el perfil del varón masculino heterosexual hegemónico, estando en disposición de dirigir la investigación hacia el segundo objeto de estudio: el soldado. Antes de entrar directamente en su análisis, hay que detenerse en el estudio de los arquetipos masculinos, que se abordarán en el siguiente capítulo.

---

<sup>87</sup> “Los niños disponían de mucho tiempo en los internados para entrenarse. Las escuelas canalizaban la energía de sus alumnos hacia la práctica cotidiana del deporte... que además tenía la ventaja complementaria de hacer que se olvidaran del sexo. Se consideraba que los homosexuales estaban dotados de un cuerpo débil y afeminado, completamente distinto de la apariencia honesta del deportista, desprovistos de la mano firme y los músculos sólidos de éste. La Iglesia de Inglaterra cada vez se mostró más partidaria de la idea de un «cristianismo musculoso» que atraería a los jóvenes y purificaría su cuerpo por medio del deporte. Esta purificación a través de ejercicios viriles, preferiblemente de carácter colectivo, como el fútbol y el cricket, se convirtió en un dogma anclado con solidez en el sistema educativo británico” (Corbin, 2005, 323-324).

## CAPÍTULO 4.

### MODELOS DE MASCULINIDAD DOMINANTE

Una vez conocido qué es un varón hegemónico y patriarcal y los muy diversos aspectos que lo constituyen, se repasarán en este capítulo los modelos que gobiernan la identidad masculina heterosexual hegemónica. En primer lugar, se revisarán los arquetipos masculinos desde los estudios antropológicos y psicológicos y, finalmente, el mito del Cristo. El objetivo es cerrar el capítulo con un resumen que condense en la imagen del hombre particular todos los atributos que le han sido adjudicados por la cultura a lo largo de la historia.



*Barbara Kruger. We don't need another hero. 1985.*

#### 4.1.- Los arquetipos masculinos. El héroe.

Para Carl Jung los arquetipos son imágenes y representaciones arcaicas que derivan del inconsciente colectivo. Aquellas se han ido generando con el transcurso del tiempo a partir de los instintos y los comportamientos instintivos. No se debe confundir arquetipo con instinto, porque, aunque este último es el origen de la elaboración de las imágenes del arquetipo, el arquetipo en sí mismo es una representación producida a través del inconsciente y no una derivada directa del instinto.

Así pues, la evolución del proceso de transformación de los comportamientos instintivos en arquetipos universales sigue una línea que surge en un estadio primitivo instintivo que transforma el instinto en la entidad psíquica llamada por Jung *inconsciente colectivo*. Desde este se produce un trasvase a la consciencia de las imágenes arquetípicas construidas a partir de rastros del inconsciente. Para Jung el arquetipo sería la forma reconocible de un orden psíquico preestablecido en un estado natural inconsciente, no pensado. Para ilustrar este estado de los comportamientos naturales que no pasan por la consciencia, es decir, el funcionamiento del arquetipo, Jung pone el ejemplo del pueblo africano de los Elgonyi<sup>88</sup>. Todas las mañanas al amanecer realizaban unos movimientos rituales que no sabían explicar. “A la salida del sol los indígenas se paraban delante de sus cabañas, se ponían las manos sobre la boca y escupían en ellas o silbaban. Luego levantaban los brazos y tendían las palmas de las manos contra el sol”<sup>89</sup>. Al preguntarles por las razones de este rito, ninguno de ellos conocía su origen y significado, ni siquiera el hechicero de la tribu; la respuesta era que siempre se había hecho así, sus padres, sus abuelos.

Según la explicación de Jung, los Elgonyi ofrecen sus almas a Dios, que está encarnado en el sol solamente en el momento del amanecer. La saliva y el aliento son la sustancia de sus almas. El ceremonial ha perdido significado consciente

---

<sup>88</sup> En 1925 Carl Jung realizó un viaje por Kenia que le llevó junto al Monte Elgon, allí conoció en profundidad al pueblo Elgonyi, del que extrajo interesantes conocimientos para sus teorías.

<sup>89</sup> Jung, Carl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (Madrid: Paidós, 2011), 246.

para ellos; ha pasado a formar parte de su comportamiento natural no reflexionado. Es el mecanismo de funcionamiento del arquetipo, una representación que pierde la conexión con el origen y se hunde en el inconsciente pasando a ser algo dado, existente desde siempre y que se asimila a la naturaleza. “El arquetipo es naturaleza pura y genuina, y la naturaleza es lo que mueve al hombre a decir palabras y realizar acciones cuyo significado es para él inconsciente, y tan inconsciente que ni siquiera piensa en ello” (Jung 2011, 247-248). Así pues, de esta concepción parece derivarse que el arquetipo precisa no ser pensado para actuar con la máxima eficacia, una condición que resultará muy útil a la identidad militar del soldado, como se verá más adelante.

Los arquetipos son innumerables. Hay tantos como necesidades de representación del contenido inconsciente y todos ellos son universales, pues se asimilan al *inconsciente colectivo*, término acuñado por Jung, que amplía el concepto de inconsciente de Freud, más ceñido a cada individuo particular. Jung no niega la existencia de un *inconsciente personal* en cada sujeto, pero considera que es en el *inconsciente colectivo* donde se universalizan los temores y deseos del hombre, entendiendo hombre como genérico humano y no como varón. También es la estancia en la que se articulan los arquetipos.

De todos los arquetipos, esta investigación únicamente se centra en el héroe porque, en principio, parece claro que uno de los modelos fundamentales de la masculinidad es la figura del héroe. Aparece este como una imagen idealizada del varón que contiene en sí los atributos más importantes de la virilidad. Jung explica que “la imagen representa el significado del instinto” (233), lo que implica que para que un instinto organice un patrón de conducta, este debe realizarse a través de una imagen que tiene unas propiedades fijas. El individuo que se comporta de acuerdo con un determinado patrón de conducta no puede hacerlo de otra manera, puesto que el mecanismo instintivo que se pone en marcha es inconsciente y no pasa por la consciencia, como ya se vio. Es la base desde la que comprender por qué el patrón de comportamiento *héroe* obedece a unas determinadas pautas que se repiten invariablemente. La mecanización desprovee al individuo que las

ejecuta de capacidad de elección y, por consiguiente, de libertad. El resultado último de la mecanización de dichas pautas es una falta de capacidad de elección y de libertad.

Una de ellas tiene que ver, precisamente, con la imagen y su naturaleza. El arquetipo, como imagen del instinto que es, se constituye psicológicamente como una meta espiritual; para el héroe alcanzar el arquetipo es la finalidad suprema, el premio a su empresa heroica. Otra es la idea de viaje, el viaje del héroe que ha de enfrentarse a múltiples pruebas para cumplir con una tarea que redima a los hombres y que simboliza el eterno movimiento circular de muerte y resurrección.

En este escenario cíclico en el que cada día el héroe asciende con la luz para después hundirse cada noche en la oscuridad y la sombra, el arquetipo cumple la función de unir los opuestos, lo que para Jung significa la misión del héroe y que en la tradición de algunas culturas y la alquimia está representado por el *Uróboros*, la serpiente que se muerde la cola, símbolo de la lucha permanente, del eterno retorno y de la unión de todas las cosas<sup>90</sup>.



**Uróboros del Antiguo Egipto.**

---

<sup>90</sup>*Uróboros*, también llamado *Ouroboros*. Cirlot, Juan Eduardo. 2004. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.

Además de lo anterior, el arquetipo del héroe está relacionado con la concepción dual de la realidad que configura el territorio de acción del patrón de comportamiento correspondiente. En la antigua Grecia los atributos del héroe eran lo bello, lo bueno y lo verdadero; constituían el ideal platónico. El mito del héroe hunde sus raíces en el mito solar que supone un ciclo eterno de nacimiento y muerte. Es un viaje de la luz a la oscuridad y el renacer desde las sombras que es un reflejo del ciclo natural vida-muerte<sup>91</sup>. Este ciclo también es el origen del sistema dual que divide la realidad en opuestos, pero que a la vez conforma un todo.

No es posible concebir nada sin su opuesto, un contrario que siempre completa la totalidad. Por eso el héroe, junto a los atributos griegos de belleza, bondad y verdad, siempre incluye rasgos oscuros, debilidades y una fuerza destructora. En su viaje simbólico el héroe ha de bajar a las zonas oscuras, transitar entre la vida y la muerte y alcanzar la resurrección como resultado del acto heroico supremo: entregar la propia vida por la comunidad (Eliade 1999). Esta sería la imagen del héroe redentor, que en el mito cristiano está representado por Cristo. Gilgamesh, el héroe sumerio, es otro ejemplo de héroe redentor que va en busca de la inmortalidad, predecesor directo de Cristo.

Hay otros tipos de héroes que completan su viaje retornando a la comunidad de origen, volviendo más sabios, más maduros, más fuertes; habiendo completado su misión con éxito al haberse apoderado de algún objeto o secreto mágico que les autoriza para sustituir al rey o al padre en el trono y así liderar el devenir de la comunidad y asegurar su futuro y supervivencia. El ascenso al trono que coloca al héroe en la posición del padre no solamente simboliza la sustitución de uno por el otro, sino que supone la continuidad. Es el mismo héroe que se reencarna a sí mismo estableciendo un continuo que garantiza la persistencia de la estirpe, de la

---

<sup>91</sup> Eliade, Mircea. 1999. *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós. Esta idea también la desarrolla Joseph Campbell. Campbell, Joseph. 1995. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.

comunidad. Es el caso de los clásicos Jasón, Ulises, Eneas o Moisés e incluso en esa línea estaría el héroe de J. R. Tolkien, Frodo.

Todos ellos realizan un viaje iniciático que tiene que ver también con los ritos de paso de la adolescencia a la edad adulta. En todo ellos está presente el movimiento físico y, sobre todo, psíquico. Para Jung el arquetipo del héroe, que ya había dicho que era un mito solar, está ligado a la salida del sol convertido en dios, y ese movimiento es un acontecer psíquico. Es decir, el arquetipo sucede únicamente en el psiquismo, el héroe solo vive en el alma del hombre.



Ulises. Cerámica griega. Siglo V a.C.

La mayoría de las interpretaciones del viaje del héroe lo describen como un proceso en el que se cumplen varias fases. En primer lugar el héroe inicia una aventura hacia la que se siente inevitablemente empujado, con el objetivo de crecer y evolucionar. Durante el viaje se verá enfrentado a adversarios que tratarán de destruirle y con aliados que le ayudarán en su misión. Luchará con las fuerzas destructoras del mal a las que vencerá. Encontrará el objeto mágico que le desvelará los secretos ocultos, procurará su transformación y le permitirá ser más

sabio. Finalmente regresará y recogerá el premio en forma de boda con la princesa, consecución del trono del padre o la inmortalidad.

Para Jung el sentido del arquetipo del héroe y sus peripecias de viaje está ligado a los estratos del inconsciente y al sistema dual de opuestos. El objetivo del viaje del héroe, su cometido principal, es descender a la *sombra*<sup>92</sup> para enfrentarse a su inconsciente, conocerlo y asimilarlo a la consciencia para convertirse en sabio. Es lo que Jung llama la *realización de la sombra*, que consiste en “la interiorización de la parte inferior de la personalidad” (Jung 2011, 244). Mediante esa travesía a la zona oscura lo que estaba separado vuelve a unificarse, bajar a los infiernos y conocer el secreto de los dioses da la sabiduría a los hombres, un mito repetido en casi todas las culturas. El héroe que alcanza la sabiduría y reunifica el mundo.

En algún momento se produjo la división del universo y del hombre, de un lado quedó todo lo bueno, bello, válido y verdadero, asociado a la luz y al viaje del sol a través del cielo diurno. Del otro lado quedaron las sombras, el mal, lo feo y la destrucción, ligados a la oscuridad y el tránsito lunar en el cielo nocturno. En la mayoría de las culturas de la tradición occidental ambas partes se consideraban necesarias y no podía entenderse la una sin la otra. Los opuestos son las propiedades extremas mediante las que se puede percibir lo real, pues lo real está constituido por todas y cada una de ellas. Se infiere de esto que solamente puede conocerse la realidad en cuanto se concibe integrando en la totalidad los opuestos. Para Jung “una oposición o es una relación bipartita o no es nada, y un ser sin oposición es totalmente inconcebible, pues su existencia no podría comprobarse” (251).

Con la llegada de los dioses todopoderosos de las religiones monoteístas, la separación entre los dos estados se hizo cada vez más radical, especialmente desde el cristianismo. Ante las tesis maniqueas que defendían la dualidad de la divinidad y su doble condición contenedora en sí de todo: lo bueno y lo malo, el cristianismo propuso una idea inflexible de la unidad de Dios. El Dios cristiano

---

<sup>92</sup> La *sombra* en este contexto es la denominación que Jung le da a las regiones del inconsciente. (Jung 2011).

incluía en sí y solo en sí todo lo bueno, bello, verdadero, indivisible, y todo el resto de atributos positivos, dejando fuera sus opuestos. Pero, si todo lo bueno estaba únicamente en Dios, el problema era ubicar lo negativo, porque aunque se quisieran negar las regiones oscuras, no se podía obviar que la realidad y el mundo también estaban formados por estas.

El cristianismo encontró un recipiente para la maldad: el hombre. De ese modo, al querer suprimir la dualidad negaba al diablo, y así el demonio que desde el judaísmo primitivo había sido el depositario de todo lo malo, se encarnó en el hombre. A partir de ahí el hombre ha quedado condenado a representar la mitad de un arquetipo al que no puede mirar. Por eso, para Jung, la verdadera misión del héroe es reconstruir la totalidad del arquetipo y el significado del viaje es mirar al inconsciente y hacerlo suyo.

Si se transportan al lenguaje jungiano las dualidades, en el lado de la luz estaría el individuo, la consciencia, el bien, el héroe y dios; y en el lado de la oscuridad, el inconsciente colectivo y el inconsciente personal, el mal, el dragón (como antagonista del héroe) y el hombre. En este escenario el héroe, que es un hombre al que le arrastra su tendencia natural a reunificarse, emprende un viaje, una aventura para salvar a la comunidad. En este momento el hombre se enfrenta a una paradoja y a una contradicción: de una parte tiende a la unificación de su personalidad, y por otra, al vivir en la imagen psíquica de una mitad del arquetipo, teme la reunificación, pues la desconoce.

El terror al enfrentamiento con las zonas más primitivas y profundas, la visión directa del inconsciente para alcanzar su asimilación y de este modo la integración de la propia personalidad es tan grande que se ha convertido en una misión reservada a los héroes. El miedo al viaje y al enfrentamiento es tal que supone el objeto del eterno mito del héroe y el origen de muchos tabúes. Este es el sentido jungiano del viaje del héroe, la recomposición del *yo* a través de la asimilación del inconsciente en la consciencia. Descender al encuentro de la manifestación y la evocación del instinto más primitivo permite al hombre la transformación,

alcanzar la sabiduría y la redención, es decir, recomponer el arquetipo y unir los opuestos, una tarea solamente al alcance del héroe que realiza con éxito el viaje. Al final se enfrenta y mata al dragón, símbolo de todo lo temido, también del inconsciente y de lo que no se quiere mirar.



Paolo Uccello. *San Jorge y el dragón*. 1470.

Para Jung la mayoría de los hombres son *hombres-masa*, individuos incapaces de pensar, conocer y aprender. Solo unos pocos son capaces de salirse de esa masa para completar su formación como individuos, obtener la sabiduría y tener conciencia del arquetipo, para no seguirlo sin cuestionamiento como los Elgonyi del ejemplo.

Por otro lado, también se entiende la idea de arquetipo en el sentido de máscara y, siguiendo las teorías *queer*, como *performance*; mascaradas que representan cuerpos y categorías en el escenario de las identidades de género. Lo primero es la clasificación, sobre la que hay mayor consenso, de los diferentes arquetipos masculinos y que divide a los hombres en tres tipos básicos que se corresponden

con aquellos ejes vistos anteriormente: el eje del patriarca, el eje del héroe y el eje del monstruo.

El héroe es un hombre al que la sociedad demanda poner en riesgo su vida para alcanzar una meta noble y elevada en favor de la comunidad. Enrique Gil Calvo<sup>93</sup> cita la representación triangular culinaria de Lévi-Strauss, según la cual el héroe está en el vértice superior de un triángulo y se correspondería con el alimento crudo; el patriarca en uno de los vértices de la base y se correspondería con lo cocido; y el monstruo en el otro vértice de la base y se correspondería con lo corrupto. Desde la posición de lo crudo se puede acceder tanto a lo cocido como a lo corrupto; desde lo cocido solo se accede a lo corrupto.



Estatua del héroe español de la guerra de Cuba. *Eloy Gonzalo, Héroe de Cascorro*. 1902.

Plaza de Cascorro. Madrid.

---

<sup>93</sup> Gil Calvo, Enrique. 2006. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.

El héroe, lo crudo, es el hombre inmaduro en desarrollo. Los soldados son hombres jóvenes e inmaduros. En la actualidad los ejércitos de algunos países se han profesionalizado e incluso privatizado y cada vez hay más soldados mercenarios, asesinos a sueldo, pero cuando los ejércitos se nutrían de los ciudadanos, los hombres que eran reclutados se contaban entre los más jóvenes de la sociedad, hombres físicamente desarrollados, pero sin haber ingresado aún en el mundo laboral. Se ajusta, en este sentido, el arquetipo al soldado.

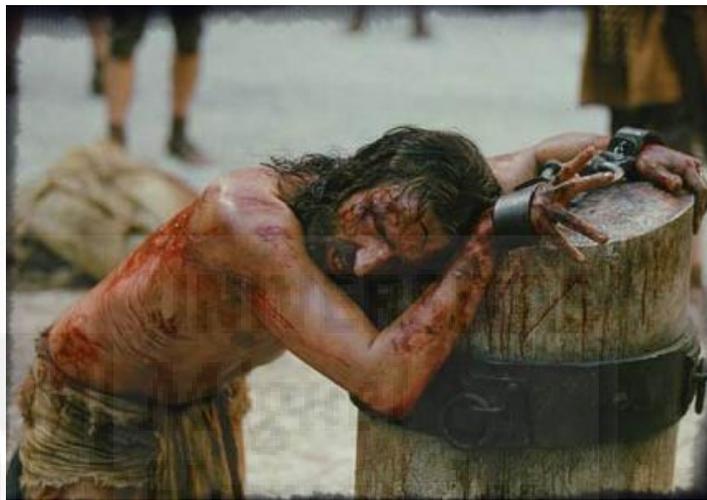
Para alcanzar con éxito la tarea impuesta, al héroe se le demanda arriesgar su vida. Vida que perderá seguramente si consigue alcanzar su fin, de tal manera que solamente se convertirá en héroe una vez muerto. Si se retira de la obligación heroica, será un traidor y pasará al lugar del monstruo. El héroe, que es un guerrero, está sujetado entre dos comportamientos opuestos: el cobarde y el bravucón; necesita encontrar un equilibrio entre los dos para pasar de guerrero a héroe, aunque lo pague con la muerte. La muerte, que como ya sabemos, le glorificará y lo acercará a lo sagrado, a ser modelo y arquetipo donde mirarse.

#### **4.2.- El mito cristiano. La figura de Jesús.**

La muerte del héroe lo convirtió en dios. Ya se ha repasado el sentido de lo mortal e inmortal y cómo se articula la relación con la muerte desde la concepción de la inmortalidad como expresión del mal. Sobre estos presupuestos, el héroe solo puede morir, no hay otra salida. Sobre esta idea se construye el arquetipo cristiano de Jesús que, en última instancia, es el referente y modelo de toda la identidad masculina.

El mito de Jesús incluye todos los mandatos y características que definen la cultura occidental. Un héroe con una tarea imposible de cumplir (la salvación de la humanidad), enfrentado a un antagonista poderoso (el diablo, el mal y el paganismo) da como resultado el diseño del perfil del arquetipo. Además lleva

con él el mensaje de las categorías de género. No se sabe qué hacer con el sexo. No hay palabras ni deseo, solamente algunas amonestaciones a prostitutas (mujeres). ¿Qué hacer con la sexualidad? Ahí está su joven cuerpo desnudado, maltratado, torturado, sangrado, ajado, dolorido, soportando el suplicio hasta la muerte que se produce dentro de una escenografía mejor que cualquier patíbulo de cualquier época. Es la representación perfecta del sadomasoquismo, modelo de relación del individuo occidental con la realidad. Jesús es el resumen de lo que se espera de un varón heroico. La expectativa es la misma para los soldados.



Martin Scorsese. *La última tentación de Cristo*. 1988.

Asimismo, hay otro aspecto de Cristo donde se inscriben sucesos fundamentales para redondear el mito y terminar de dar forma al modelo a seguir. Para que toda la representación descrita se instale en el inconsciente, esta debe llenarse de significado. En el caso de Cristo, el único modo de conseguirlo es a través del rostro. Como señalan Deleuze y Guattari, el proceso se realiza en lo que han llamado *máquina de rostridad*, que viene a ser un proceso de significación o significancia mediante el cual se carga de contenido semántico la faz del mito. El poder necesita una producción social de significancia que construya una semiótica que se oponga a otras semióticas, en un proceso de destrucción que convierta la propia en imperialista. Se consigue a través de colmar el rostro<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> “Agenciamientos de poder muy específicos imponen la significancia y la subjetivación como su forma de expresión determinada, en presuposición recíproca con nuevos contenidos: no hay significancia sin un agenciamiento despótico, no hay subjetivación sin un agenciamiento

Se desplaza todo el peso al rostro. El cuerpo deviene rostro y se convierte en significante. El rostro de Cristo será el rostro universal de la maquinaria de poder. El rostro de Cristo es el rostro del hombre blanco, el rostro hegemónico, el único espejo en el que mirarse. Así pues, el mito cristiano es un cuerpo sometido, un modelo sadomasoquista y, sobre todo, una encarnación del rostro universal. Se trata del lugar del significante absoluto que da sentido al mensaje íntegro. No hay posibilidad de zafarse de la mirada del rostro de Cristo, está afuera y adentro. Es un amo y un esclavo. Evoca en el inconsciente colectivo un *varón masculino y hegemónico*, que organiza el discurso en su totalidad y en el que la *heterosexualidad* está velada.

Por las razones que ya se vieron en el apartado dedicado a la violencia, Cristo es el modelo a seguir por los soldados en su muerte. Es válida también aquí la enunciación de Žižek según la cual la muerte es la única salida estética asociada al bien. Es desde este lugar desde el que la muerte del soldado lo convierte en héroe y puede ser aceptada también por la población civil.

En esta primera parte se ha perseguido el objetivo de conocer qué es la masculinidad hegemónica con la finalidad de poder demostrar la hipótesis de partida de esta investigación: la masculinidad hegemónica en la cultura occidental es una identidad en crisis que necesita un cambio.

Para poder contestar a esta cuestión, se hacía necesario saber en primer lugar qué es un hombre y, después, por qué ocupa una posición dominante. En el primer capítulo se ha estudiado lo que es un hombre en líneas generales y el origen de su posición dominante. Se ha podido constatar que en las sociedades occidentales el

---

autoritario, no hay combinación de las dos sin agenciamientos de poder que actúan, precisamente, mediante significantes, y se ejercen sobre almas o sujetos. Pues bien, estos agenciamientos de poder, estas formaciones despóticas o autoritarias son las que proporcionan a la nueva semiótica los medios para para ejercer su imperialismo, es decir, los medios para destruir a las demás y, a la vez, protegerse contra cualquier amenaza procedente del afuera. Se trata de una abolición premeditada del cuerpo y de las coordenadas corporales por las que pasaban las semióticas polívocas o multidimensionales. Se disciplinan los cuerpos, se deshará la corporeidad, se eliminarán los devenires animales, se llevará la desterritorialización hasta un nuevo umbral, puesto que se saltará de los estratos orgánicos a los estratos de significancia y subjetivación.” En, Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Valencia: Pre-textos, 2002), 185.

hombre adquirió un estatus hegemónico a partir de la división social del trabajo y de la posesión de los bienes, entre ellos de las mujeres. El hombre, desde el principio, estuvo ligado a la guerra y la violencia, como se deduce de la costumbre de los jóvenes guerreros de las tribus primitivas que hacían incursiones en otras tribus para robar las hembras. También se ha visto en el primer capítulo que el hombre se define socialmente en función de la negación de ser mujer, que no tiene una identidad construida sobre sus propias características, sino que se articula como contraste con la mujer, es decir, que el hombre lo es porque no es mujer.

Una vez visto qué es el hombre y dónde tiene su origen su dominio, en el capítulo dos, se estudió cómo es explicado desde las teorías de género del siglo XX. Se repasó el pensamiento de Monique Wittig, la teoría *queer* y los estudios masculinos. Según la teoría *queer*, la identidad está formada por tres categorías: *sexo*, *género* y *sexualidad*, correspondiendo el término *varón* a la categoría *sexo*, *masculino* a la categoría *género* y *heterosexual* a la categoría *sexualidad*. Términos que definen el tipo de hombre objeto de esta investigación.

Del repaso de los estudios de hombres de los grupos españoles que trabajan en este campo, se pudieron conocer las características que modelan al hombre heterosexual. Se estudió el imaginario masculino, se exploró cómo es la educación de los varones y cómo influye en su identidad, se investigó su sexualidad y los miedos que dominan al hombre, así como los mecanismos de autodestrucción que desarrolla y la relación de la masculinidad con la violencia y el poder con el objetivo de tener un perfil completo de lo que es un varón masculino heterosexual hegemónico. Una vez completado el estudio del varón, se abordó en el capítulo tres el análisis de las tres características fundamentales de la masculinidad: el poder, la violencia y la sexualidad. La primera parte se cierra con el capítulo cuatro dedicado a investigar los arquetipos masculinos más cercanos a este trabajo de investigación.

## **SEGUNDA PARTE: SER SOLDADO**

**Estudio de la figura del soldado como arquetipo de la masculinidad heterosexual hegemónica y patriarcal.**





## CAPÍTULO 5.

### PEDAGOGÍA DEL ASESINATO. EL ADIESTRAMIENTO DEL SOLDADO.

*"I Genguis Khan, un dels grans experts de la història, digué finalment: «Aneu errats. La més gran fortuna de l'home és perseguir i derrotar el seu enemic, apoderar-se dels seus béns i possessions, deixar les seues esposes plorant i gemegant, muntar els seus cavalls i usar el cos de les seues dones com a camisa de dormir»".*

*Joan F. Mira. "El plaer de la guerra"<sup>95</sup>.*

*«¡Es tan imbécil que podría pasar por un héroe!»*

*Patricio Pron. "Nosotros caminamos en sueños"<sup>96</sup>.*

#### 5.1.- Reflexiones sobre un modelo masculino.

Después de haber realizado un recorrido por la identidad masculina heterosexual con el objetivo de saber qué es un hombre, en este quinto capítulo se estudia la figura del soldado considerado arquetipo de ese tipo de masculinidad concreta sobre el que se centra la investigación: la masculinidad heterosexual hegemónica. En la situación actual de los conocimientos y teorías de género, no se puede hablar de la masculinidad como un hecho único y universal, puesto que son

---

<sup>95</sup> "Y Gengis Khan, uno de los grandes expertos de la historia dijo: «Estáis equivocados. La mayor fortuna del hombre es perseguir y derrotar a su enemigo, apoderarse de sus bienes y posesiones, dejar a sus esposas llorando y gimiendo, montar sus caballos y usar el cuerpo de sus mujeres como camisón»". Mira, Joan F. 2009. *El plaer de la guerra*. Alzira: Bromera.

<sup>96</sup> Pron, Patricio. 2014. *Nosotros caminamos en sueños*. Barcelona: Literatura Random House.

muchas y diversas las maneras de entender la masculinidad, de vivirla y de manifestarla.

La construcción de género masculino es un devenir *performativo* elástico y en constante cambio imposible de aislar de otros muchos condicionantes y vectores de identidad que se interrelacionan en todas direcciones, creando estructuras categoriales fluidas y adaptables a espacios, grupos, culturas, tiempos, razas, religiones, sexualidades y sexos. Con todo y con eso, se considera que no solamente se puede, sino que se debe aislar una de esas identidades en concreto: la masculinidad heterosexual hegemónica, por tres razones: la primera, porque es el objetivo del presente estudio y está implícita en la hipótesis de partida. La segunda, porque responde a unas características muy definidas que se repiten con mínimas variaciones en un porcentaje de individuos todavía mayoritario en nuestra sociedad, de tal manera que permiten considerarla una identidad muy fijada y cerrada a los cambios. La tercera es que es un tipo de masculinidad porcentualmente dominante en cuanto que produce el modelo que detenta el poder y organiza el discurso de la cultura, la política, las leyes, las religiones y la sociedad en su conjunto.

Llegada la investigación a este punto, el paso siguiente, como se ha dicho, es estudiar al soldado como arquetipo de este tipo concreto de masculinidad. El objetivo es averiguar si sirve para ilustrar las características más distintivas del varón (la violencia, la agresividad, la obsesión por el poder y el dominio, la incapacidad para aprender y emocionarse y una sexualidad reflejo de su mandato cultural). Si del estudio realizado se deduce que es correcta la hipótesis, se podrá concluir que hay una sincronía entre el modelo ideal de macho-soldado y el comportamiento violento del varón hegemónico. La siguiente cuestión, que se estudiará en la tercera y cuarta partes del trabajo, es ligar estas cuestiones con la reflexión artística contemporánea.

Así pues, en esta segunda parte, se irá descomponiendo en pequeñas piezas la figura del soldado. Antes es preciso aclarar que el interés exclusivo en el soldado

se debe a que es la pieza más vulnerable del ejército. Constituyen esa parte del cuerpo militar a la que pertenecen la mayoría de los hombres que forman los ejércitos. En la mayoría de los casos, están allí en contra de su voluntad. Parecen no tener otra misión que morir, ser «carne de cañón». Es decir, sus atributos son semejantes a los de cualquier hombre civil, pero enardecidos de unos y despojados de aquellas cualidades inútiles en el campo de batalla.

Se ha de señalar que este estudio se apoyará con frecuencia en fuentes literarias relacionadas con la vida real del soldado, porque se entiende que, en la mayoría de las ocasiones, la literatura explica la realidad mucho mejor que la propia historia y que si se quieren conocer los sentimientos de las personas contemporáneas de determinados hechos y las vicisitudes de la gente real, auténticos protagonistas de la historia, se ha de buscar la información en novelas en vez de entre los relatos de historia. Por tanto, para justificar ciertas argumentaciones, se recurrirá a algunas novelas bélicas escritas, en su mayoría, por escritores combatientes protagonistas del relato que narran. En este sentido se ha seguido la idea de Milan Kundera, para quien la importancia de la novela no tiene parangón a la hora de alcanzar el conocimiento de las sutilezas del ser humano<sup>97</sup>.

Todo este apartado, que trata del proceso de formación del soldado, ese periodo en el que un joven cualquiera se convierte en soldado, se considera el nexo de unión entre la primera y la segunda parte. Mientras que en la primera parte se ha estudiado cómo es un hombre heterosexual en esta segunda, se estudiará qué es un soldado. El paso de uno a otro, de civil a militar, de hombre mediocre a posible héroe sucede en ese periodo de tiempo de la instrucción militar y mediante métodos de adiestramiento particulares que ocurren en los cuarteles. La formación

---

<sup>97</sup> “Uno tras otro, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia: con los contemporáneos de Cervantes se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar “lo que sucede en el interior”, a desvelar la vida secreta de los sentimientos; con Balzac descubre el arraigo del hombre en la Historia; con Flaubert explora la *terra* hasta entonces *incognita* de lo cotidiano; con Tolstoi se acerca a la intervención de lo irracional en las decisiones y comportamiento humanos. La novela sondea el tiempo: el inalcanzable momento pasado con Marcel Proust; el inalcanzable momento presente con James Joyce. Se interroga con Thomas Mann sobre el papel de 105 mitos que, llegados del fondo de los tiempos, teledirigen nuestros pasos. *Et caetera, et caetera*.

La novela acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La “pasión de conocer””. Kundera, Milan. 2006. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.

del joven recluta funciona como un rito de paso, es la prueba que ha de cumplir el muchacho antes de convertirse en hombre. A estos métodos de adiestramiento se les ha llamado *pedagogía del asesinato*, puesto que el objetivo final, se consiga o no, es fabricar soldados capaces de matar, que no retrocedan ante nada, ni siquiera ante su propia muerte. La formación del soldado se hace a través de la instrucción militar y la disciplina, que comporta un sentido estricto de la obediencia y respeto a la jerarquía de mando. Es difícil separar instrucción, disciplina y obediencia puesto que están profundamente ligadas.



Stanley Kubrick. *La chaqueta metálica*. 1987.

Se debe dejar claro que la función del ejército es la guerra y, como consecuencia, la tarea del soldado es matar. Es así como comienza Joanna Bourke su obra *Sed de sangre*, en la que, en buena medida, se basa esta parte de la investigación como fuente primaria. “El acto característico de los hombres en la guerra no es morir sino matar”<sup>98</sup>. Se debe aclarar también que el objetivo de esta segunda parte no es un estudio sobre la guerra, sino sobre la identidad masculina hegemónica centrada en el soldado. En ese sentido, y solo en ese, la guerra es el campo de juego de lo masculino llevado al paroxismo.

---

<sup>98</sup> Bourke, Joanna, *Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. (Barcelona: Crítica, 2003), 9.

Desde la antigüedad los mejores ejércitos siempre desarrollaron y organizaron métodos de instrucción militar con vistas a conseguir mayor eficacia en las acciones de guerra. Siempre sobre la base de la disciplina y la obediencia, con el objetivo de crear hombres valerosos que pensarán poco y obedecieran ciegamente. Los métodos de adiestramiento han variado poco en lo fundamental a lo largo de los siglos. Como dice El Coronel Tim Collins del ejército Británico en la presentación del libro de R.G. Grant, *Soldado*: “No obstante, existe un hilo conductor, un vínculo forjado por la historia, los ritos de grupo y una fuerza invisible de entrega y sentido del deber, que enlaza todas estas tradiciones. A este vínculo compartido se debe que la forma en que los estados y las sociedades han creado y organizado sus fuerzas de combate en todo el mundo no haya cambiado sustancialmente a lo largo de más de dos mil años”<sup>99</sup>. En este párrafo hay presentadas dos ideas: la primera, la imagen que sobre sí mismos tienen los militares, que basan su tarea en el sentido del deber a una causa más elevada que la propia realidad; la unión con las tradiciones, que justificarían sus acciones; y las relaciones de grupo y camaradería que nacen y se cultivan en los ejércitos. En el transcurso de la investigación se volverá repetidamente sobre estas cuestiones y se irá descubriendo el sentido de estas afirmaciones. La segunda idea es la de que desde hace siglos la formación militar de los soldados apenas ha cambiado.

Es sabido, por las crónicas históricas y por relatos míticos de los primeros poetas y cantores de hazañas de héroes de la historia: Hesíodo, Homero, Julio César y los escritores romanos; cómo se organizaban los ejércitos durante las batallas y las relaciones que se establecían entre los soldados. Cómo se pertrechaban para la guerra, qué armas llevaban y qué tácticas y estrategias de combate ejecutaban. Las legiones romanas, por ejemplo, estaban formadas en un principio por ciudadanos romanos que servían en el ejército por periodos de dedicación parcial.

Con el incremento del poder de Roma y el aumento de las conquistas, aquellas fuerzas resultaron insuficientes y se creó un ejército regular que en parte era profesional, aunque la base del mismo siguieron siendo ciudadanos romanos —la

---

<sup>99</sup> Grant, R. G. *Soldado. Historia visual del combatiente*. (Madrid: Pearson Educación, 2009), 7.

ciudadanía no era difícil de conseguir, puesto que Roma concedía la ciudadanía a todos los pueblos conquistados excepto a los esclavos—. Los legionarios estaban adiestrados para la lucha cuerpo a cuerpo con la espada corta de doble filo *Gladius* y el escudo. Y para avanzar en grupo cerrado muy disciplinado, haciendo movimientos muy entrenados a la voz de mando del centurión. En realidad, eran raros los encuentros con el enemigo a campo abierto, pero los soldados debían estar preparados para matar en la corta distancia. La cohesión del grupo se lograba por la organización de los soldados en pequeños grupos que compartían la vida militar<sup>100</sup>.

Los legionarios permanecían en el ejército durante 25 años, veinte años en el servicio activo y cinco más como veteranos liberados de las tareas más duras. Después de ese periodo el legionario era licenciado con el pago de una propiedad en alguna colonia de veteranos, como podría ser el caso de La Alcudia en Elche, donde se sabe que muchas propiedades fueron pagos a legionarios veteranos.

La disciplina y el orden también fueron las principales fuerzas que impulsaron a los *hoplitas* griegos a sus victorias militares. Se llamaban hoplitas a los soldados griegos, tanto espartanos como macedonios que se organizaban para el combate en falanges muy cerradas que avanzaban muy juntos hacia el enemigo. Como sucedía con los legionarios romanos, solamente los ciudadanos griegos tenían el privilegio de pertenecer a los hoplitas. “Servir como hoplita era el deber y el privilegio de los varones adultos que gozaban de la ciudadanía plena. Los ejércitos de las principales ciudades-estado, Atenas y Esparta, tenían un equipamiento y tácticas similares” (Grant 2009,17).

---

<sup>100</sup> “...los soldados quedaban vinculados al ejército por unos lazos de lealtad al grupo que se fomentaban a todos los niveles. Al llegar a la unidad designada con la identificación de plomo colgada del cuello, el legionario ingresaba en una organización jerárquica muy unida. En el nivel más bajo, formaba parte de un *contubernium*, grupo de ocho hombres que compartían una tienda o una habitación en un barracón y comían juntos. Diez *contubernia* formaban una centuria, mandada por un centurión; seis centurias formaban una cohorte y diez cohortes, una legión. Cada legión conservaba sus tradiciones y símbolos propios, lo cual contribuía a que los soldados se identificaran con ella, llegando a contemplar a las demás legiones con rivalidad o incluso desprecio.” Grant, R.G. *Soldado. Historia visual del combatiente*. (Madrid: Pearson Educación, 2009), 29.



Hoplitas en formación de ataque. Cerámica griega. Siglo V a.C.

Las falanges de hoplitas maniobraban con bastante orden en un agrupamiento muy cerrado, hombro con hombro y escudo con escudo. Entre escudo y escudo el soldado sacaba la lanza *Dorii*, quedando un frente de escudos y un bosque de lanzas delante. Esta falange chocaba simétricamente contra otra igual del oponente. Aunque el objetivo de los hoplitas, como el de todos los soldados, era el combate y la muerte del enemigo, hemos de tener en cuenta que los encuentros reales, cuerpo a cuerpo, con el enemigo eran muy infrecuentes y que los muertos en las batallas muy pocos. “Al parecer las bajas del lado vencedor solían rondar el 5%, con un porcentaje mayor entre las primeras filas, las más implicadas en la lucha; y en el bando perdedor, las bajas serían de alrededor del 15% de los soldados, muchos de los cuales eran masacrados al huir” (Grant 2009, 19). Una de las razones por las que había pocas bajas se debía a que las escaramuzas solamente se producían en verano y en épocas en las que no había actividad agrícola, pues la guerra se detenía, ya que la inmensa mayoría de los hombres eran agricultores que debían atender a las cosechas.

En un sentido totalmente distinto, es muy célebre el llamado *Batallón Sagrado Tebano*. Un grupo de élite del ejército de Tebas del siglo IV a.C. adiestrado como unidad de feroces combatientes, hábiles en la lucha cuerpo a cuerpo. El batallón

sagrado no basaba su eficacia en la disciplina sino en el amor. Estaba formado por 150 parejas de hombres que eran amantes y se comprometían a permanecer hasta la muerte con su pareja. En el campo de batalla eran implacables en la defensa de la vida de su amado y de la suya propia y ocupaban en la formación el extremo izquierdo del avance de los hoplitas rompiendo las líneas del enemigo. El batallón sagrado fue destruido por Filipo II de Macedonia durante la batalla de Queronea en el 338 a.C.



*León de Queronea.* Monumento al Batallón Sagrado Tebano.

Aparte de estos ejemplos de la historia remota, todos los ejércitos poderosos modernos a partir del siglo XVIII han tenido muy presente que la formación de sus soldados en la crueldad y en su capacidad para matar «a sangre fría» era la clave para el éxito en la guerra. Se cuenta el caso de un soldado que, cargando a la bayoneta sobre el enemigo ya derrotado y desarmado, al apoyar el arma sobre el vientre de su oponente sintió que no la llevaba montada sobre su rifle, se detuvo con la mayor sangre fría, acopló la bayoneta y la hundió en el cuerpo indefenso. “La encarnación del soldado ideal era un joven del 14º Batallón de los Reales Fusileros Galeses que clavó su bayoneta en un alemán como si estuviera en una plaza de armas, al tiempo que recitaba de forma automática: « ¡Adentro, afuera, en guardia!» (Bourke 2003, 78). Ese nivel de automatismo y crueldad fría es el ideal buscado en el adiestramiento militar.

Los métodos modernos de adiestramiento militar empezaron en los ejércitos prusianos de Federico II a mediados del siglo XVIII. Su reinado se extendió desde 1740 a 1786 y en él se desarrolló el concepto de *Orden cerrado* y la instrucción militar. Este tipo de adiestramiento estaba destinado a los soldados de infantería con el objetivo de convertirlos en el cuerpo fundamental de su estrategia militar. La idea prusiana era crear un numeroso cuerpo de infantería que maniobrara rápido y sin dudas, que actuara y ejecutara las órdenes sin pensar y que no vacilara a la hora de matar.

El orden cerrado y la instrucción prusiana se basaban en la división, control y máximo aprovechamiento del tiempo, de tal manera que se establecía una sucesión de acontecimientos rutinaria y siempre en el mismo orden que producían un comportamiento mecánico y automático. Funcionaban bajo un fuerte estímulo condicionado que hacía que la voluntad se doblegara ante la costumbre y el hábito. Al no haber espacios de tiempo vacíos y estar secuenciada la vida militar, se conseguía la sensación de finalidad, de realizar la secuencia con un objetivo claro que daba sentido a lo que se hacía. Estaban adiestrados del mismo modo para usar las armas, rápidamente, con precisión y sin reflexión. Se cuenta que el mismo Federico II decía de su infantería: “Si mis soldados empezaran a pensar, ni uno solo seguiría en el ejército” (Grant 2009, 140). Estas nuevas ideas de pedagogía militar que tantas victorias procuraron al ejército prusiano están descritas por Grant. Destaca la durísima disciplina que buscaba eliminar la voluntad del soldado para que pudiera actuar con la máxima eficacia<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> El ejército prusiano, célebre por su disciplina e instrucción, fue el ejército más admirado del siglo XVIII. Reclutas campesinos en su mayoría a los hombres de la infantería prusiana no les inspiraba devoción alguna por el Estado o la nación. Se les entrenaba como animales, generando reflejos condicionados por medio del castigo reiterado. La menor torpeza durante la instrucción, en la que pasaban muchas horas al día, se castigaba con un golpe de bastón o de espada; las infracciones más serias, con azotes o incluso con la muerte.

El resultado de este sistema era un hombre capaz de realizar los 22 pasos necesarios para disparar un mosquete de chispa en unos 30 segundos, desplegarse rápidamente desde la columna en marcha a la formación de combate y, si se lo ordenaban, avanzar sin protección en formación cerrada por campo abierto entre el fuego de mosquetes y cañones. Debía carecer por completo de voluntad propia y cumplir todo lo que se le ordenara.” (Grant 2009, 140).



Recreación del avance del ejército prusiano. Siglo XVIII.

La mecanización de los 22 pasos para disparar el arma en 30 segundos muestran el efecto de la nueva concepción fragmentada del tiempo. Michel Foucault hace un minucioso estudio de las consecuencias de estas cuestiones en *Vigilar y castigar*. Según Foucault, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se empieza a regular sistemáticamente la vida en los cuarteles, escuelas, hospitales y prisiones; mediante técnicas de economía del tiempo y su uso, con el fin del control del cuerpo y la sexualidad. Estos métodos son utilizados y adaptados según el ámbito en el que se aplican y se convierten en una *pedagogía del asesinato* al llevarlos al terreno militar.

No solamente funcionan, en este sentido, circunscritos al espacio del cuartel. Sin duda, hay una preparación de los individuos y de sus cuerpos para una eventualidad bélica que tiñe toda la vida de los niños y muchachos, y que se va instalando en su inconsciente con aire de naturalidad. Emanan de los juegos infantiles, de los cómics, de las películas y últimamente, sobre todo, de los videojuegos. La mayoría de los videojuegos son recreaciones de batallas y situaciones de guerra: los chavales los juegan en línea, unos contra otros, formando patrullas que se enfrentan a situaciones de guerra aparentemente reales. Algunos de estos juegos están disponibles gratuitamente en la red y se pueden jugar ahí. No cabe duda de que se está formando a futuros combatientes con la intención de ofrecer una imagen ideal de la guerra y la muerte, creando el deseo

de participar en la guerra real en donde los muchachos se encontrarán con que solo disponen de una vida y que la muerte huele mal.

Esta falsa idea de la guerra ya la sufrieron los soldados norteamericanos de la Segunda Guerra Mundial y de la guerra de Vietnam. Este universo «educativo» que prepara niños para ser soldados, que crea una imagen idealizada del combatiente, tiene una fuerte penetración en la sociedad al ser considerada «normal». La eficacia de la ideología es enorme cuando las cosas están normalizadas y no se cuestionan. Nadie considera un peligro ideológico jugar con videojuegos bélicos. Joanna Bourke se ocupa de estas cuestiones: “Mucho antes de que exista cualquier perspectiva de combate real, los niños y niñas, los hombres y las mujeres, producen narraciones placenteras alrededor del acto de matar” (Bourke 2003, 24). Bourke relata en su libro historias de jóvenes soldados que llegaron a la guerra con una visión idealizada de lo que allí se encontrarían y el duro golpe que supuso para tantos enfrentarse a la realidad de la muerte y la necesidad de matar.

La imagen del héroe es el modelo que se le presenta al soldado como émulo de su comportamiento. Muchos jóvenes que deciden alistarse como voluntarios puede que estén dominados por esa imagen ideal a la que desean parecerse, a los héroes de las películas, de los cómics y de los videojuegos; y anhelan repetir en la vida real sus victorias virtuales, cargar con un M16A1 del cuerpo de Marines real frente a un enemigo real. Cuenta Joanna Bourke que a finales de la década de los 60, en Estados Unidos se puso a disposición de los norteamericanos una serie completa de juegos bélicos que reproducían toda una serie de armas y complementos de las Fuerzas Especiales de los Estados Unidos, todo un mecanismo de adiestramiento de la población infantil y de la sociedad civil<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> “Los padres podían comprar a sus hijos (o adquirir para sí mismos) muñecos, discos, tebeos, chicles, puzzles y libros de los boinas verdes. Por diez dolares, el catálogo de los almacenes Sears ofrecía un puesto de avanzada completo de las Fuerzas Especiales, con ametralladora, fusil, granadas de mano, cohetes, teléfono de campo y soldados de plástico. Por la mitad de ese dinero, el catálogo navideño de Montgomery Ward prometía enviar un uniforme de los boinas verdas y, por seis libras adicionales, un fusil AR-15, una pistola, una pistolera militar de tapa abatible y una boina verde. [...] Para 1962, las armas de imitación constituían la categoría de juguetes para niños que tenía mayor surtido y sus ventas en Estados Unidos superaban los cien millones de dólares

Junto con los juguetes bélicos se publicaban toda una serie de cómics e historietas de guerra que eran también consumidos por los jóvenes, preparándoles conscientemente el imaginario para poder cumplir su papel en futuros combates cuando ingresaran en el ejército<sup>103</sup>.

En todas estas actividades había además, una clara asociación entre masculinidad y guerra, como por ejemplo la que se hacía en la narración que acompañaba a la película *Your Tour in Vietnam* de 1970 en la que “el narrador ofrecía a los espectadores consejos sólidos y evocaba imágenes en las que se insistía tanto en la camaradería masculina como en la aventura y emoción del combate, lo que incluía el lanzamiento de bombas desde «los enormes B-52»” (Bourke 2003, 32).

Las consecuencias que tienen sobre los jóvenes soldados que entran en combate por primera vez y su idea aprendida a través de los juegos y las películas de su infancia adquiere una dimensión trágica, como se puede extraer leyendo las experiencias de algunos casos reales, como la del “oficial Gary McKay, un ventañero australiano que se sintió ligeramente decepcionado por la forma en que sus víctimas se comportaban al ser alcanzadas por sus balas: «No era lo que uno normalmente esperaría después de haber visto la tele y las películas de guerra. Los heridos no proferían un gran grito de dolor antes de derrumbarse, sino que emitían apenas un débil gruñido y luego caían en tierra sin control», observó malhumorado” (33-34).

En otros se produce una escisión entre lo que se vive y lo imaginado que les permite soportar el horror y la culpa. “En lugar de centrarse en los cadáveres mutilados, los soldados que eran capaces de imaginarse a sí mismos como héroes cinematográficos sentían que eran guerreros eficaces. Semejantes formas de

---

anuales. De este modo se proporcionó a los civiles su primer y torpe contacto con una tecnología de combate que podían utilizarse en caso de que estallara una guerra.” Bourke, Joanna, *Sed de sangre*. (Barcelona: Crítica: 2003), 30.

<sup>103</sup> “Cuando se inducía a un hombre a ingresar en una de las ramas de las fuerzas armadas, estas estructuras imaginarias se hacían más significativas. De hecho, los militares reconocían que era crucial fomentar tales fantasías si se quería que la eficacia en el combate siguiera siendo elevada. En este sentido, admitían que los mejores combatientes eran aquellos que estaban en condiciones de visualizar el acto de matar como algo placentero. Las autoridades militares con frecuencia financiaron y promovieron la producción artística de narraciones bélicas” (Bourke 2003, 30-31).

disociación resultaban psicológicamente útiles en el campo de batalla. Al imaginarse a sí mismos participando en una fantasía, los hombres conseguían encontrar un lenguaje que les evitaba tener que hacer frente al horror indescriptible no solo de morir sino también de causar la muerte” (35).

Esta alienación no pareció producirse tanto durante la Primera Guerra Mundial, en la que los combatientes cuentan su experiencia en la primera línea de frente con verdadera desesperación, y consideran que ser hombre en esas circunstancias se convierte en algo terrible: “Toda degradación se ha consumado, ha sido aceptada. Ser hombre es el colmo del horror” (Chevalier 2009, 268), seguramente estos hombres no tenían un imaginario tan fantástico y sofisticado como los soldados estadounidenses de la Segunda Guerra Mundial o la guerra de Vietnam. Aquellos combatientes no hablaban tanto del placer de matar, no habían sido socializados en ello a través de la pregnancia de las imágenes y su repetición extenuante.



*James Montgomery Flagg. I want you for the U.S. Army. Enlist now. 1917.*

Cartel para el alistamiento en el ejército de Estados Unidos. Primera Guerra Mundial.

## 5.2.- El alistamiento. El mensaje.

Antes de empezar el entrenamiento es necesario ingresar en el ejército. El primer contacto de los hombres con el ejército enlaza el ideal masculino con la realidad, aunque el individuo que vive la experiencia no siempre sea consciente de ello. La relación entre el mensaje lanzado a los hombres para su alistamiento y los modelos de masculinidad interesa especialmente a esta investigación. En el momento del alistamiento se está demandando un determinado tipo de masculinidad, un diseño específico de identidad que implica género, sexo y sexualidad. Lo que refleja la imagen del soldado es la construcción ideológica de un tipo de hombre: el varón heterosexual hegemónico y normativo, que nada tiene de «natural» sino que es una construcción cultural intencionada, como señala Judith Butler. Una masculinidad edificada sobre la violencia y la muerte que confirma que el soldado sí es un arquetipo del varón hegemónico.

La propaganda y los reclamos que los diferentes ejércitos y las diferentes armas dentro de un mismo ejército utilizan para reclutar soldados, exhiben a los candidatos una imagen idealizada del tipo de hombre en que se convertirá quién allí se aliste. Una imagen más o menos cercana a la del héroe, dependiendo de al tipo de población a quién vaya dirigido el anuncio. Esa promesa de convertir hombres simples en héroes queda muy bien reflejada en este pasaje de la novela de Gabriel Chevallier, *El miedo*, publicada en 1928, en el que describe el ambiente que se vivía en las calles de Francia nada más estallar la Primera Guerra Mundial con la euforia de los alistamientos en masa:

“Por encima de todo reinaba un clima que tenía algo de verbena, de motín, de catástrofe y de triunfo, un gran trastorno que embriagaba. Se había cambiado el curso diario de la vida. Los hombres dejaban de ser empleados, funcionarios, asalariados, subordinados, para convertirse en exploradores y en conquistadores. Al menos eso era lo que creían” (19).

O en este otro de la novela de Erich María Remarque, *Sin novedad en el frente*; escrita en 1929, esta vez desde el bando alemán. Tanto Chevallier como Remarque fueron combatientes en la Gran Guerra y sus novelas han pasado a la historia como unos de los relatos más sinceros y sobrecogedores de aquella contienda. Los dos escritores fueron muy criticados en sus países, acusados de ser poco patriotas siendo sus novelas censuradas durante años.

“Cuando fuimos a la Comandancia del distrito para alistarnos éramos todavía una clase de veinte alumnos jóvenes que, con cierto orgullo, fueron a alistarse juntos —algunos lo hacían por primera vez— antes de pisar las losas del cuartel. No teníamos planes para el porvenir; y eran escasos, entre nosotros, aquellos a quienes algunas ideas definidas sobre su carrera o profesión pudieran orientarles la existencia”<sup>104</sup>.

Hay tres elementos fundamentales en el pasaje de Chevallier: la ilusión de un ideal masculino, el ambiente desacostumbrado frente al alistamiento y la certeza apuntada por el autor de un futuro aciago. Parece una metáfora de los acontecimientos del devenir varón: perseguir un sueño inexistente a través de un comportamiento marcado y violento que solamente arrastra al fracaso. Una y otra vez se repetirá este esquema en la vida de los hombres. Los ideales masculinos que prometen los ejércitos y el tipo de hombre que realmente buscan no siempre coinciden. Casi nunca es lo mismo el soldado reclamo, el soldado deseado y el soldado real. ¿Por qué un hombre decide ingresar en el ejército? ¿Qué tipo de hombres eligen la vida militar? ¿Cómo influyen las cuestiones de género en la decisión de ser soldado?

En un reciente libro de 2012, titulado *Enlisting Masculinity*<sup>105</sup>, la profesora Melissa T. Brown aborda estas cuestiones y hace un repaso por los anuncios que el ejército de Estados Unidos ha ido haciendo a lo largo del siglo XX para reclutar

---

<sup>104</sup> Remarque, Erich María, *Sin novedad en el frente*. (Barcelona: Austral, 2009), 49.

<sup>105</sup> Brown, M.T. 2012. *Enlisting Masculinity: The Construction of Gender in US Military. Recruiting Advertising during the All-Volunteer Force*. Oxford University Press. Melissa T. Brown es profesora de ciencias políticas en la Borough of Manhattan Community College de New York.

a sus soldados. A partir del trabajo de la profesora Brown se puede concluir que el tipo de modelo masculino al que se apela desde las instituciones es ligeramente distinto dependiendo de si es para el ejército del aire, la infantería, la marina o los cuerpos especiales y cómo ha ido cambiando con el tiempo. También se puede concluir que el diseño fundamental y básico mantiene un mismo patrón: el varón viril, duro e infatigable capaz de darlo todo por su patria, en definitiva, el héroe de toda la vida.



Cartel publicitario del Cuerpo de Marines de Estados Unidos. Años 70.

De entre todos los cuerpos del ejército de Estados Unidos el que apela, más que ningún otro, a la masculinidad ruda, inviolable y de camaradería es el de los Infantes de Marina, conocidos simplemente como «Marines». Tanto en el texto como en las imágenes de los anuncios de reclutamiento de los marines se busca enfatizar la masculinidad: “El lenguaje y las imágenes visuales de los anuncios refuerzan la impresión de que la Infantería de Marina es un bastión de la masculinidad y un lugar para convertirse en un hombre. Mientras que la publicidad para los otros servicios militares se refiere con frecuencia a «hombres y mujeres», los anuncios impresos de los Marines casi siempre usan solamente la expresión, «los hombres»” (Brown 2012, 114). Como se puede leer en buena parte de los eslóganes utilizados en la década de los años 70. Muy conocido fue

«*We're Looking for a Few Good Men*» que hace referencia a la exclusividad de los pocos elegidos para formar parte del Cuerpo y las cualidades que les adornan de excelencia y bondad, jugando con la doble semántica de «buenos». Este eslogan fue sustituido en el año 1977 por el directo: «*The Few. The Proud. The Marines*», en el que se enfatiza con más agresividad el carácter elitista de “Los pocos” y la vanidad del «orgullo» patriótico de pertenecer a un grupo tan selecto; la masculinidad es cosa de elegidos. “Desde principios de 1970 hasta el presente, los marines han subrayado su elitismo. Le exigirán a un recluta que demuestre lo que vale, pero le prometen que una vez haya sido aceptado, sabrá que él es uno de los mejores y que merece sentir ese orgullo que es una tradición en el Cuerpo de Marines”<sup>106</sup>.

La disciplina y el fuerte entrenamiento en la instrucción militar es el único camino para hacer eficaces combatientes. El acceso a la heroicidad se realiza a través del trabajo físico duro y el entrenamiento sistemático, no importa mucho pensar. El nivel de exigencia al que se somete a un marine es enorme porque el objetivo es crear máquinas de guerra humanas, armas infalibles. En uno de los carteles situados en el centro de adiestramiento del cuerpo de marines en la isla de Parris<sup>107</sup>, se puede leer el siguiente lema, que expresa claramente el fin buscado por el ejército: «El arma más letal del mundo: un marine y su rifle».

¿Qué tipo de hombres se alistan en los marines? En muchos casos los reclutas vienen de sectores sociales desfavorecidos. Son muchachos que buscan una vida mejor dentro del ejército, un lugar en el que sean considerados mejor que en sus lugares de origen. Durante la guerra de Vietnam muchos afroamericanos se unieron al ejército<sup>108</sup> huyendo de una situación muy desfavorable para ellos en

---

<sup>106</sup> Los marines tratan de diferenciarse del resto de los cuerpos del ejército y apelan siempre a cuáles son esas diferencias en sus anuncios para convencer a los jóvenes a alistarse. Ver Anexo I. Brown, Melissa T. 2012. *Enlisting Masculinity: The Construction of Gender in US Military Recruiting Advertising during the All-Volunteer Force*. Oxford University Press.

<sup>107</sup> La Isla de Parris es el lugar donde se ubica uno de los dos campos de formación del Cuerpo de Marines de Estados Unidos, el MCRD Parris Island, cuyo lema es «*We Make Marines*». Está en Port Royal, Carolina del Sur; el otro centro de formación está en San Diego, California.

<sup>108</sup> R.G. Grant lo relata de esta manera: “Los soldados de infantería de Marina que fueron a Vietnam no tenían más de 18 o 20 años. Los reclutas procedían de todo EE UU, si bien la gran mayoría era del sur y del Medio Oeste. El Cuerpo de Marines, que desde las últimas etapas de la

aquellos años en que la segregación racial, las protestas y los disturbios estaban extendidos por casi todo el país, sobre todo en la década de los sesenta<sup>109</sup>. La propaganda utilizada por el ejército de Estados Unidos para captar reclutas para sus cuerpos especiales es agresiva, pero clara en sus intenciones.



*Banksy.*

El Ejército español, por su parte, es más sobrio en su propaganda. En la página web del Ministerio de Defensa del Gobierno de España se destacan estas nueve razones para ser militar: compromiso, disciplina, solidaridad, compañerismo, igualdad, ilusión, formación, superación y promoción. El texto completo define todas las cualidades, una por una, y da una idea de lo que institucionalmente se le demanda a un candidato a soldado<sup>110</sup>. Nueve cualidades que debe reunir el soldado. El compromiso pide al individuo su entrega total al ejército y a la patria. Tiene que estar dispuesto a dar hasta la vida. La disciplina es uno de los fundamentos en los que se apoya la eficacia de la acción militar. Ya se ha

---

guerra de Corea había abandonado la segregación racial, atrajo a muchos afroamericanos, que se encontraron en las fuerzas armadas mejores oportunidades de empleo y un trato relativamente igualitario en una época en que los derechos civiles eran un tema candente en EE UU.” (Grant, 2009, 319).

<sup>109</sup> La lucha por los derechos civiles empezó en Estados Unidos a partir del suceso acaecido el 1 de diciembre de 1955, en el que Rosa Park se negó a levantarse del asiento reservado para los blancos, en el autobús en que viajaba. Martin Luther King, líder del movimiento fue asesinado el 4 de abril de 1968 en Memphis. La guerra de Vietnam duró veinte años, desde 1955 a 1975.

<sup>110</sup> Anexo I. <http://www.reclutamiento.defensa.gob.es/pres/index.htm>

estudiado cómo actúa la disciplina sobre los cuerpos y las voluntades, modelando a los soldados hasta convertirlos en herramientas al servicio del interés común del ejército. De todas las demás cualidades, la camaradería es una de las más destacables, porque también es un factor clave para el soldado una vez que esté en combate.

La oferta del ejército español no explicita los valores masculinos, ni apela al heroísmo; se mantiene en un espacio ambiguo de valores sociales generales que, en principio, no parecen exclusivos de las fuerzas armadas. Sin embargo, los cuerpos de operaciones especiales son distintos: “Los «boinas verdes» de los Ejércitos y la Armada, cuya preparación está a la altura de las mejores unidades de comandos, ocupan por derecho propio un lugar de privilegio entre las fuerzas de élite de los ejércitos occidentales”<sup>111</sup>. A ellos sí se les piden unas cualidades específicas de mayor compromiso, se invoca el espíritu aventurero y se promete un duro entrenamiento y formación en habilidades militares de combate. El mayor énfasis se pone en la necesidad de poseer un alto equilibrio psicológico para poder soportar las duras condiciones del adiestramiento y el combate. Tampoco en el caso de los grupos especiales hay una publicidad agresiva que maneje las cuestiones de género, ni que apele a la masculinidad y sus valores, toda la propaganda institucional está muy «normalizada».

¿Qué cualidades se les pedían a los hombres que se alistaban en los famosos ejércitos francés e inglés del siglo XIX? Los ejércitos de Napoleón y de Wellington se enfrentaron a principios del siglo XIX. Los soldados del ejército francés eran reclutados entre la población civil como soldados de reemplazo obligatorio, muchos de ellos no querían ir al ejército ni deseaban estar en él por mucho tiempo.

Dado que las estrategias de guerra de la época y las tácticas bélicas napoleónicas provocaban muchas víctimas, se hacía necesario contar con un número elevado de contingentes que, no siempre, podían ser adiestrados convenientemente. Más que

---

<sup>111</sup> Ver. [http://www.reclutamiento.defensa.gob.es/ffaa/la\\_profesion/accion.htm](http://www.reclutamiento.defensa.gob.es/ffaa/la_profesion/accion.htm)

formarlos en instituciones dedicadas específicamente a ello, y dada la premura de tiempo con que hacían falta para los batallones, se esperaba que los soldados fueran aprendiendo el oficio durante las campañas; en las que en duras y largas jornadas, se veían obligados a recorrer grandes distancias de alrededor de 25 kilómetros diarios. En cambio, el ejército británico estaba formado por voluntarios, la mayoría gente desesperada y sin futuro, que eran alistados para toda la vida. En la práctica permanecían en el ejército por 25 años, y si era tiempo de guerra se reducía la duración del servicio.

En aquellos primeros años del siglo XIX Irlanda vivió una época de hambruna y muchos irlandeses se unieron al ejército huyendo del hambre y la pobreza. Muchos británicos eran delincuentes que se alistaban simplemente para no ir a la cárcel, porque se podía evitar enrolándose en el ejército. Se cuenta que el propio Wellington decía de sus hombres: “Tenemos a la escoria de la Tierra como tropa común” y “describía los motivos de sus soldados para alistarse en los términos más despectivos: «Algunos de nuestros hombres se alistan por haber engendrado bastardos, otros por faltas menores, y muchos más por borrachos». (Grant 2009, 171).

A principios del siglo XX los lemas de los marines hacían mayor hincapié en la lucha y en el modelo heroico de soldado, se trataba de “presentar al Marine como un guerrero, con lemas como «Lo primero es luchar» y «Si quieres luchar! Únete a los Marines». Al igual que la Armada, la Infantería de Marina, estaba participando de las aventuras imperialistas de Estados Unidos, y estaba ayudando a remodelar y revitalizar la masculinidad en la estela de la crisis de finales del siglo XIX” (Brown 2012).

Esa crisis de identidad, que ya se ha citado en la primera parte de este estudio, que había expulsado a los varones de sus tareas tradicionales como patriarcas en el ámbito de la casa rural familiar, que había convertido la fuerza masculina en fuerza de trabajo de la industria y la minería, que había diluido los privilegios de género en las clases obreras y que había apartado al hombre de la función de

proveedor de la familia, provocó que la mayoría de esos hombres desarraigados, desposeídos, en paro y con una fuerte crisis de identidad, conformaran los ingentes batallones que llenaron las trincheras de la Primera Guerra Mundial y después, cientos de miles de tumbas de hombres jóvenes en la Europa de principios del siglo XX.

Otro tipo de hombres que engrosan los ejércitos nada tienen que ver con cuestiones sociales sino con problemas de personalidad. Muchos varones resentidos y poco inteligentes, que se sienten dañados por las circunstancias, aislados de sus iguales, menospreciados en sus familias, desarrollan un tipo de personalidad que les hace desconfiar del mundo y buscan en el amparo de grupos numerosos la promesa de sentirse alguien.

Un ejemplo de este tipo de individuo poco inteligente y resentido fue Adolf Eichmann, quien alcanzó el grado de teniente coronel de las SS convirtiéndose en uno de los responsables de la llamada «solución final» contra los judíos y uno de los mayores criminales de la historia. Hannah Arendt estudia la personalidad de Eichmann en su obra *Eichmann en Jerusalén*<sup>112</sup>, publicada en 1963 a raíz del juicio que se celebró contra él en Jerusalén en el año 1961 y al que acudió Arendt en calidad de periodista. En esta obra la filósofa presenta un detallado retrato de la infancia y juventud de Eichmann que ayuda a comprender el mecanismo que impulsaba las decisiones en su vida.

Adolf Eichmann era una persona resentida porque vivió su infancia con el sentimiento de no ser valorado, sobre todo por su padre. Era el mayor de cinco hermanos, cuatro varones y una mujer, y siempre se sintió menospreciado y fracasado en el ámbito familiar, lo que trasladó posteriormente a toda su vida. Las razones originales de su personalidad las describe así Arendt: “Tan solo el mayor, Adolf, no pudo terminar el bachillerato superior, ni tampoco obtener el título de mecánico, en la escuela a la que fue después de su primer fracaso. A lo largo de su vida, Eichmann mintió acerca de sus «desdichas» estudiantiles, alegando la más

---

<sup>112</sup> Arendt, Hannah. 2013. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: DeBolsillo.

honorable razón de las «desdichas» económicas del padre»<sup>113</sup>, aunque el propio Eichmann reconoce que «jamás fui lo que se llama un estudiante aplicado» (Arendt 2013, 50). Su vida se convirtió en una mentira ya que en su currículum constaba que era ingeniero de construcción de profesión, que había nacido en Palestina y que hablaba hebreo y yiddish.



*Adolf Eichmann.*

Con esas credenciales, Eichmann ingresó en 1932 en el Partido Nacionalsocialista y en las SS, a propuesta de Ernst Kaltenbrunner, hijo de un amigo de su padre que trataba a Eichmann con condescendencia, como a un individuo socialmente inferior. No había ninguna razón de peso para decidir afiliarse precisamente al Partido Nacionalsocialista, no conocía su programa ni tampoco había leído *Mein Kampf*, no le importaba. El propio Eichmann lo explicó de un modo absurdo cuando se le preguntó en el juicio por qué se afilió al partido: ««Fue como si el partido me hubiera absorbido en su seno, sin que yo lo pretendiera, sin que tomara la oportuna decisión. Ocurrió súbita y rápidamente». [...] Kalterbrunner le había

---

<sup>113</sup> Arendt, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*. (Barcelona: DeBolsillo, 2013), 49.

dicho: «¿Por qué no ingresas en las SS?». Y Eichmann contestó: «¿Por qué no?». Así ocurrió, y sería esteril intentar darle vueltas al asunto, según Eichmann” (Arendt 2013, 56).

A Eichmann le molestaba pensar, le gustaba más obedecer porque se sentía seguro, esta era característica fundamental de su personalidad. Se sabía limitado intelectualmente, iba de fracaso en fracaso y apenas sabía ser vendedor, su ocupación anterior. Era menospreciado por sus iguales, pero aquellos que le hacían de menos le daban la posibilidad de pertenecer a un grupo de poder y formar parte de una organización jerarquizada en la que podría obedecer y no pensar. De hecho, una de las consecuencias más duras para Eichmann cuando Alemania perdió la contienda fue tomar conciencia de que abandonaba para siempre el abrigo de las SS. En sus propias palabras: “«Comprendí que tendría que vivir una difícil vida individualista, sin un jefe que me guiara, sin recibir instrucciones, órdenes ni representaciones, sin reglamentos que consultar, en pocas palabras, ante mí se abría una vida desconocida, que nunca había llevado»” (Arendt 2013, 55).

Si hay hombres así, necesitados de obedecer y de regirse en la vida bajo el dominio de un jefe, que necesitan de la imposición de normas y disciplina para no pensar porque se pierden en su ineptitud; se puede comprender que los ejércitos consigan atraer hacia sí reclutas dispuestos a matar y morir para ser alguien. Esta estupidez es enmascarada en los ejércitos como una cualidad masculina a la que llaman entrega o valor.

Ya hay dos condiciones que deben cumplir los soldados: estar dispuestos para todo y obedecer en cualquier circunstancia, no pensar. Una tercera está relacionada con el cuerpo. Solo desde finales del siglo XIX empezaron a medirse los cuerpos de los soldados para saber si serían útiles en el ejército. Ese celo por medir a los reclutas comenzó antes de la Primera Guerra Mundial cuando se necesitó conseguir una importante cantidad de soldados válidos. Unos años antes se había constatado que la forma física de la población masculina británica estaba

empeorando preocupantemente, debido a las condiciones de vida en las ciudades. Fue entonces cuando se fijó la atención en la constitución y morfología corporal de los varones. Se sistematizaron modelos y tipos de cuerpos, considerándose unos más apropiados que otros para la batalla.



*Paolo Uccello. Batalla de San Romano. 1438-1440. Detalle.*

Por otro lado se tuvo la experiencia del bajo rendimiento de los soldados en la guerra de los Boers de Sudáfrica y se achacó a su deficiente forma física. Se valoró, por tanto, la necesidad de mejorar la fortaleza de los cuerpos de la población masculina y se comenzó a medir el cuerpo sistemáticamente en busca del soldado ideal. A principios del siglo XX se publicó, en un informe del Ministerio de las Fuerzas Armadas Británico, un sistema de graduación de tipologías masculinas destinado a clasificar a los varones según sus supuestas capacidades para el servicio militar. En él se catalogaban los cuerpos por su morfología y se les asociaba a un supuesto comportamiento en el combate,

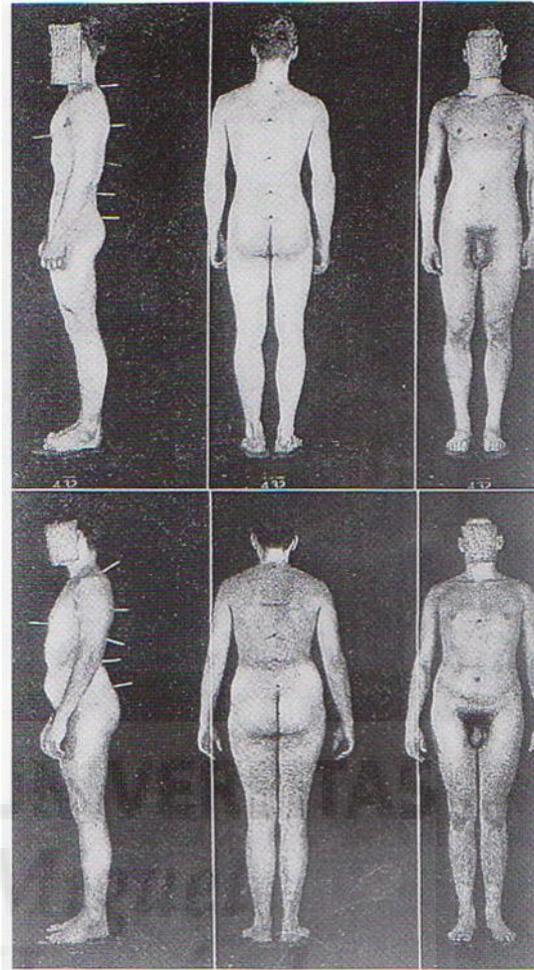
concluyendo que ciertas tipologías nunca serían útiles para el ejército, mientras que otras reflejaban el valor<sup>114</sup>.

Esas supuestas capacidades para el combate se medían en relación a la estatura, la anchura del tórax y el peso. “La clasificación de los reclutas en estas cuatro categorías de forma física se basaba en igual medida en concepciones sobre la relación entre masculinidad física y combatividad y en principios médicos sobre lo que era ser saludable” (Bourke 2003, 113).

Al construir un modelo ideal de cuerpo que se asociaba a los valores deseables del soldado perfecto, se estaba creando un prototipo ideal que unificaba forma y contenido al que se deberían acercar todos los soldados, en definitiva se estaba diciendo que se podía medir el grado de masculinidad solamente por la forma del cuerpo. Al atribuirle cualidades morales positivas al cuerpo bien formado (el modelo coincide con el clásico del héroe) se pretendía dar por cierto que era posible «ver» la valentía y capacidad de lucha del soldado solamente a través de su cuerpo, y muchos militares así lo defendieron, basándose en esas razones para etiquetar y seleccionar a sus soldados. “Los oficiales del ejército necesitaban una «ciencia de la combatividad» que fuera rápida, barata y exacta. [...]. En palabras del oficial médico Robert William MacKenna: No hay duda alguna de que existe un paralelismo definido entre la condición física de un hombre y la valentía que demuestra” (113).

---

<sup>114</sup> “Inicialmente, la Oficina de la Guerra impuso tres categorías: «A», reclutas que fueron considerados aptos para el servicio general; «B» reclutas que se consideraron aptos para el servicio en el extranjero en calidad de apoyo; y «C» reclutas que fueron considerados aptos solamente para el servicio en la patria. En 1917, este sistema fue alterado y se adoptaron cuatro grados. El «Grado Uno» contenía la primera categoría «A» reclutas aptos. El «Grado Dos» incluía hombres de las categorías B y C. Estos eran hombres que se consideraban capaces de caminar seis millas con facilidad. El «Grado Tres», hombres que no eran adecuados para el combate. Los hombres de las antiguas categorías B y C se colocaron en este grado. Finalmente, los hombres del «Grado Cuatro» se consideraron totalmente impropios.” Bourke, Joanna, *Dismembering the Male*. (London: Reaktion Books, 1996), 172.



El *componente de masculinidad* según C. W. Heath. 1943.  
El hombre de arriba tiene un elevado componenete de masculinidad<sup>115</sup>.

Esa manera de clasificar los cuerpos de los soldados tuvo su continuación en los años cuarenta cuando el doctor C. W. Heath llevó la idea más allá y directamente la asoció con la masculinidad, enunciando el concepto «componente de masculinidad». A partir de la constitución corporal se desarrolló un nuevo método de selección más completo para determinar las características de la masculinidad y tratar de localizar a los mejores combatientes, basado en la búsqueda y determinación de ese «componente de masculinidad» que debía actuar como una unidad de medida capaz de establecer la cantidad de masculinidad de cada

---

<sup>115</sup> (Bourke 2003).

sujeto<sup>116</sup>. La conclusión es que la masculinidad y la capacidad de combatir estaba inscrita en la complejidad del cuerpo del varón.

Desde la Primera Guerra Mundial muchos oficiales fueron conscientes de que una vez puestos en la batalla no era raro encontrar entre sus más fieros soldados, entre los más crueles asesinos, individuos que en la vida civil eran muy problemáticos. Durante la Gran Guerra hubo quien consideraba que “el mejor soldado «debe ser más o menos un carnicero nato, un hombre que pueda sucumbir con facilidad al dominio de quienes son intelectualmente inferiores»” o que “quienes habían resultado un «fracaso en el mercado laboral, e incluso aquellos con alguna mancha criminal en su carácter, tienen con frecuencia en su sangre esa pizca de «barbarie» que en el campo de batalla los hace ir más lejos que sus congéneres más dóciles” (Bourke 2003,116). En la Segunda Guerra Mundial hubo comandantes que pensaron que los combatientes mentalmente enfermos podían ser importantes para el ejército. Así pues, siempre han sido bien valorados para pertenecer al ejército, hombres desequilibrados, muy violentos y agresivos, o directamente delincuentes y criminales.

Durante la Gran Guerra, hubo quien consideró que había otras razones realmente poderosas para que los hombres se alistaran para ir a la guerra; para muchos la homosexualidad fue un componente de su personalidad que los arrastró a tomar las armas. Ya en 1915 un discípulo de Sigmund Freud, Ernest Jones, puso el acento en la importancia del deseo sexual a la hora de decidirse a alistarse, debido a la posibilidad de mantener un contacto cercano y continuo con grupos

---

<sup>116</sup> En detalle, el «componente de masculinidad» funcionaba de este modo: “De acuerdo con este método, los hombres «normales» (esto es, aquellos sin anormalidades endocrinas de ningún tipo) se clasificaban según si su «componente de masculinidad» era fuerte, medio, débil o muy débil. El recluta que poseía un «componente masculino fuerte» tenía un cuerpo musculoso y huesudo, caderas estrechas en relación a los hombros, área mamaria y abdomen planos, espacio entre los muslos, «prominencia en la curvatura interna de las pantorrillas» y vello púbico que avanza en dirección al ombligo. A estos hombres podía enviárseles de inmediato al frente. Los hombres con un componente masculino débil se caracterizaban por tener un perfil corporal redondeado y suave, falta de desarrollo muscular, caderas más amplias en relación a los hombros, plenitud del área mamaria, «protuberancia abdominal femenina», muslos cerrados, «mayor curvatura exterior de las pantorrillas» y distribución lateral del vello púbico. A diferencia de los «hombres masculinos», podían extender sus brazos formando un ángulo más allá del codo (hiperextensibilidad). Estos individuos nunca se desempeñarían bien en el combate. [...] La combatividad, por tanto, se hallaba inscrita en el físico masculino” (Bourke 1996, 115).

exclusivamente de hombres. “En palabras de un homosexual extremadamente agresivo que se alistó en el Cuerpo de Marines en diciembre de 1942: «Si no puedes amar, tienes que odiar. Si no puedes mostrar afecto, muestra agresividad” (118-119). Con el tiempo la aceptación de esta asociación entre el deseo homosexual y el combate fue aumentando y cuando empezó la Segunda Guerra Mundial, eran ya muchos los que la compartían.



Primera Guerra Mundial. La vida en las trincheras.

### 5.3.- La instrucción militar. La enseñanza.

#### El orden cerrado y la disciplina.



Mural realizado por varios artistas. Venezuela 2012.

La educación del soldado y su formación para hacer frente a las exigencias de la batalla han supuesto uno de los principales quebraderos de cabeza para los responsables de los ejércitos. Una de las mayores dificultades durante la Primera Guerra Mundial fue el adiestramiento de los reclutas para entrar en combate. La mayoría de los hombres ni estaban preparados militarmente ni tenían el espíritu militar mínimo deseable para tal cometido.

Los métodos de instrucción utilizados hasta entonces se revelaron inútiles frente a la enorme avalancha de voluntarios alistados en poco tiempo y la necesidad de llevarlos al frente en el menor tiempo posible. La mayoría de los hombres jamás había disparado un arma o lanzado una granada y no tenían la menor disciplina militar. Señala Joanna Bourke: “Mucho más grave fue el descubrimiento de que no importaba cuán concienzudo fuera el adiestramiento, éste seguía sin conseguir preparar a la mayoría de los soldados para el combate real. No había

adiestramiento militar capaz de lidiar con los voluntarios, reclutas e incluso soldados regulares que sencillamente carecían de ese escurridizo «espíritu de ataque» que se requería en el campo de batalla” (79).

La instrucción militar en la práctica, es muchas veces insuficiente e inútil, pues se convierte en una serie estúpida de comportamientos repetidos sin la menor relación con su objetivo militar<sup>117</sup>. El objetivo principal es disciplinar el cuerpo y la mente para la obediencia.

La instrucción militar, tal como la entendemos hoy, tiene su origen en los métodos del ejército prusiano de Federico II. Ese adiestramiento estaba organizado en lo que se ha llamado *orden cerrado*, que consiste en el trabajo meticuloso y repetitivo dentro de los acuartelamientos, de los movimientos de marcha, cambios de dirección, desfile, automatización de los pasos necesarios para cargar y disparar el arma, etcétera. Todo con el objetivo, ya señalado, de fabricar soldados que actúen sin pensar, que obedezcan las órdenes automáticamente y que sean capaces de matar fríamente. Para conseguirlo es necesario incidir en lo que Foucault llama *el control de la actividad*, que se basa en cinco cuestiones: 1, «el empleo del tiempo»; 2, «la elaboración temporal del acto»; 3, «la puesta en correlación del cuerpo y del gesto»; 4, «la articulación cuerpo-objeto»; y, 5, «la utilización exhaustiva».

---

<sup>117</sup> Ilustra esta idea el siguiente párrafo de la novela de 1929 de Erich María Remarque *Sin novedad en el frente*, en el que relata sus primeros días en el cuartel después de su alistamiento junto con sus compañeros, todos ellos muy jóvenes, recién salidos de la escuela: “Aprendimos la instrucción militar en diez semanas, y en tan poco tiempo, nos transformamos más radicalmente que en diez años de colegio. Supimos que un botón reluciente es más importante que cuatro tomos de Schopenhauer. Al principio, sorprendidos; después, indignados; por fin, indiferentes, constatamos que lo importante no parecía ser el espíritu sino el cepillo para las botas, no el pensamiento sino el sistema, no la libertad sino la rutina. Nos habíamos alistado llenos de entusiasmo y buena voluntad, y sin embargo, se hizo todo lo posible para que nos hartáramos. [...] Saludar, cuadrarse, desfilarse, presentar armas, dar media vuelta a la derecha, media a la izquierda, golpear con los tacones, aguantar insultos y mil otras estupideces. Habíamos creído que nuestra misión sería muy distinta y nos encontramos con que nos preparaban para el heroísmo como quien adiestra a los caballos de circo.” Remarque, Erich María, *Sin novedad en el frente*. (Barcelona: Círculo de lectores, 1968), 50-51.



*Regula Sancti Benedicti*. Ilustración de la edición del siglo XIV.

La organización del tiempo tiene su origen en las órdenes monásticas, que desde siempre han sido las grandes especialistas en el uso y fragmentación del tiempo de la jornada laboral y la oración. El *Ora et labora* de la regla benedictina del siglo VI es el prototipo del método de organización estricto en el que todo está previsto. En la regla de San Benito el día está dividido meticulosamente, estableciendo qué debe hacer el monje en cada momento: la hora exacta de cada oficio y oración, la secuencia de las actividades, oración, trabajo, meditación y estudio.

El espíritu de esta ordenación del tiempo lleno de actividades secuenciadas ha llegado hasta hoy, y los ejércitos lo han hecho suyo para organizar el tiempo del cuartel. No hay espacios muertos y sin actividad, a cada ejercicio le sigue el siguiente y siempre en el mismo orden. No hay espacio para las sorpresas ni el pensamiento. El soldado sabe en todo momento lo que debe hacer y lo que vendrá. La rutina se instala en sus hábitos de vida de forma indeleble. El método monástico está incorporado también a la vida de las escuelas y hospitales. “Las actividades se encuentran cada vez más ceñidas por órdenes a las que hay que responder inmediatamente: Al último toque de la hora, un alumno hará sonar la campana y, a la primera campanada, todos los escolares se pondrán de rodillas, de brazos cruzados y bajando los ojos. Acabada la oración, el maestro dará un golpe

como señal para que los alumnos se levanten, otro para hacer que se inclinen ante Cristo y un tercero para que se sienten” (Foucault 2012, 174).



Escuela española. Internado Llars Mundet. Barcelona, años 60.

Ese rigor a la hora de utilizar el tiempo es muy útil para los ejércitos. “La gran disciplina militar se ha formado, en los ejércitos protestantes de Maurice de Orange y Gustav Adolphe, a través de una rítmica del tiempo que estaba escandida por los ejercicios de piedad; la existencia en el ejército debe tener, decía Boussanelle, bastante más tarde, algunas «de las perfecciones del claustro mismo» (174). Esas perfecciones del claustro quedan bien patentes en la regla benedictina. En sus setenta y tres capítulos regula toda la vida del monje, como ejemplo este fragmento del capítulo XLVIII: «El trabajo manual de cada día»:

“10. Desde las calendas de octubre hasta la cuaresma se dedicarán a la lectura hasta el final de la segunda hora. 11. Entonces se celebrará el oficio de tercia y se ocuparán todos en el trabajo que se les asigne hasta la hora de nona. 12. Al primer toque para el oficio de nona dejarán sus quehaceres para estar a punto cuando suene la segunda señal. 13. Después de comer se ocuparán en sus lecturas o en los salmos”<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Aranguren, Iñaki. (trad). *La Regla de San Benito*. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000), 24.

En el segundo momento señalado por Foucault al que llama «elaboración temporal del acto», lo que se ejecuta es la acción del poder sobre el cuerpo del soldado mediante la segmentación del movimiento. La división del tiempo y la fragmentación del movimiento son tan exhaustivas que permiten la penetración del control en el cuerpo hasta convertirlo en una marioneta movida por el sistema. Se divide tanto el movimiento, que se pauta el mínimo cambio en cada ejercicio del orden cerrado, los cambios de dirección, la longitud y la duración del paso, el apoyo del pie<sup>119</sup>. De esta manera “el tiempo penetra en el cuerpo y, con él, todos los controles minuciosos del poder” (Foucault 2012, 176).

Este control riguroso del cuerpo también controla las voluntades y disciplina cuerpo y mente en la dirección deseada de obediencia automática; el resultado final es un buen uso del tiempo y del cuerpo, porque “en el buen empleo del cuerpo, que permite un buen empleo del tiempo, nada debe permanecer ocioso o inútil: todo debe estar llamado a formar el soporte del acto requerido” (176). Acto que, en el caso de los soldados, ha de ser la eficacia en el matar.

El cuarto punto señalado por Foucault tiene que ver con los movimientos y los automatismos que ponen en relación el cuerpo del soldado con el arma que manipula durante el orden cerrado, lo que en términos militares se llama *maniobra*. Con el quinto punto se cierra la estructura de ejecución del control del cuerpo mediante el uso pormenorizado del tiempo de tal manera que el cuerpo se naturalice como objeto y mediante una sujeción de aquel se alcance la «perfección disciplinaria», objetivo final de la instrucción militar. En el artículo 1 del Reglamento General de Infantería del ejército de México de 1944, se lee:

---

<sup>119</sup> Es muy ilustrativo el fragmento que cita Foucault de la descripción de los ejercicios de marcha del soldado: “La longitud del paso corto será de un pie, la del paso ordinario, del paso redoblado y del paso de maniobra, de dos pies, todo ello medido de un talón al otro; en cuanto a la duración, la del paso corto y el paso ordinario será de un segundo, durante el cual se harán dos pasos redoblados; la duración del paso de maniobra será de poco más de un segundo. El paso oblicuo se hará en el mismo espacio de un segundo; será a lo sumo de 18 pulgadas de un talón a otro [...]. Se ejecutará el paso ordinario de frente llevando la cabeza alta y el cuerpo derecho, manteniéndose en equilibrio sucesivamente sobre una sola pierna y echando la otra hacia delante, con la corva tensa, la punta del pie un tanto vuelta hacia afuera y baja para rozar sin exageración la superficie sobre la cual se deberá marchar y dejar el pie en el suelo de manera que cada parte se apoye en éste al mismo tiempo sin golpearlo.” (Foucault 2012, 176).

“1.- La preparación para la guerra es el objeto esencial de la instrucción militar. El valor de la infantería depende no sólo de su estado de instrucción, sino también de su fuerza moral y de su estado físico. La instrucción se divide en: Preparación militar. Entrenamiento físico. Y educación moral”<sup>120</sup>.

Si bien los movimientos y ejercicios de orden cerrado han sido adoptados por la mayoría de los ejércitos, las instrucciones para la perfecta ejecución de los movimientos, a pesar de estar detallada, no lo son tan meticulosamente como describe Foucault<sup>121</sup>.

Al final de la instrucción se habrá conseguido ese soldado ideal con el que sueñan todos los mandos, ese hombre que responde al modelo del héroe de pecho ancho y fuerte que no desfallece, con la mirada al frente y siempre dispuesto a morir. Cuando acabe su formación, el hombre mediocre que se había alistado por necesidad o por huir de la justicia, o por la razón que fuere, se habrá convertido en un soldado. Foucault describe cómo se estimaba este cambio durante el siglo XVIII, cuando habla de que en aquella época ya se consideraba al soldado algo susceptible de ser fabricado. Es tenido como un material para modelar mediante la disciplina, “de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte de su cuerpo” (157). Al final de su adiestramiento el soldado será fácilmente reconocible por el aspecto externo de su cuerpo. Se puede reconocer al soldado por “los ojos vivos y despiertos, la cabeza erguida, el estómago levantado, los hombros anchos, los brazos largos, los dedos fuertes, el vientre hundido, los muslos gruesos, las piernas flacas y los pies secos” (157). El cuerpo

---

<sup>120</sup> *Reglamento General de Infantería*. 16 de octubre de 1944. Poder Ejecutivo Federal.- Estados Unidos Mexicanos. México. Secretaría de la Defensa Nacional. Estado Mayor. Comisión de Reglamentos.

<sup>121</sup> Se puede comprobar en el mismo reglamento mexicano respecto al movimiento «armas al hombro»: “66.-Para poner el arma al hombro, teniéndola descansada o suspendida se mandará: Al hombro... Ya. (Tres tiempos).

A la voz ejecutiva se levantará el arma verticalmente hasta que la mano derecha quede a la altura de los ojos, dándole al mismo tiempo un giro hacia la izquierda, a manera de que el arco del guardamonte quede frente al cuerpo; la mano izquierda pasará a tomarla abajo del alza.

Dos.-La mano derecha pasará a tomar el arma por la cantonera, debiendo quedar el talón de la misma entre los dedos índice y medio; el brazo y el antebrazo en ángulo recto.

Tres.-La mano izquierda impulsará el arma hacia el hombro volviéndolo con rapidez a su costado. El codo derecho se mantendrá unido al cuerpo.” (*Reglamento General de Infantería*. 1944, 28).

del varón se convierte en el ejército en blanco y objeto del poder, el soldado no es más que un cuerpo-herramienta disponible para la guerra.



Orden cerrado. Unidad del ejército chino en formación.

Aunque no siempre las cosas funcionan de acuerdo con el ideal. Durante la Primera Guerra Mundial el ejército británico se vio enfrentado a un tremendo problema en cuanto al adiestramiento de sus soldados, debido a que durante el otoño de 1914, en menos de seis meses, se alistaron cerca de dos millones de voluntarios<sup>122</sup>. “Las cifras eran tan altas, que desbordaron la capacidad del ejército para vestirles, armarles y entrenarles” (Keegan 2013, 235). Todo aquel contingente enorme de voluntarios se organizó, según las recomendaciones del entonces ministro de la Guerra Horatio Kitchener, en batallones según la procedencia de los reclutas; se les llamó *Batallones Kitchener*, o despectivamente, *La muchedumbre de Kitchener*.

Estos batallones “no tuvieron durante su formación, ni durante muchos meses más tarde, ningún conocimiento de técnica militar. Realmente, «batallón», que implica un mínimo indispensable de organización militar, era un nombre inapropiado. Algunos «batallones» ingresaban en la vida militar cuando un tren cargado con miles de voluntarios era vaciado en algún apeadero rural frente a un único oficial

---

<sup>122</sup> Keegan, John. 2013. *El rostro de la batalla*. Madrid: Taurus.

que había sido designado para mandarlo” (Keegan 2013, 239). John Keegan describe que al principio, la instrucción militar de los batallones Kitchener estaba restringida casi exclusivamente a marchar por las carreteras, debido a que durante meses no se les pudo proveer de fusiles ni casi de uniformes y muchos de ellos fueron llevados al frente prácticamente sin armamento ni preparación militar. Eran millares de voluntarios pertenecientes a las clases más populares, no eran “pura sangre” (241), que vistieron de pasiano hasta poco antes de ser enviados al frente, cuando fueron vestidos con unos uniformes confeccionados con los excedentes de una remesa de sarga de carteros. En todo su periodo de instrucción estos batallones apenas habían aprendido los rudimentos de la vida militar ni adquirido aspecto de soldados. La mayoría fueron a engrosar los batallones de primera línea del frente que no fueron más que carne de cañón<sup>123</sup>. Así pues, la realidad de los ejércitos y las guerras parece no responder al imaginario heroico de la población civil.



Columna de un batallón Kitchener marchando hacia el frente. Primera Guerra Mundial.

Parece que la guerra, lejos de sus imágenes míticas y espectaculares, ha sido siempre una terrible y chapucera tragedia, en la que los hombres mueren en una exaltación de la estupidez y la improvisación. Estas apreciaciones coinciden con el relato novelado de Erich María Remarque cuando, refiriéndose a la vacuidad de

---

<sup>123</sup> Keegan, John, *El rostro de la batalla*. (Madrid: Taurus, 2013), 241-242.

los métodos de instrucción, el soldado Kat dice: “—Perderemos la guerra por saber saludar demasiado”<sup>124</sup>.

Por su parte, Gabriel Chevallier describe a los soldados alemanes en las trincheras casi como pordioseros, mal uniformados y pertrechados, recogiendo botas de los cadáveres en mejor estado que las propias, con los uniformes sucios y rotos y con raciones raquílicas de pan de centeno y queso. Y a los franceses, en los primeros meses de la contienda, como personajes de circo, con sus uniformes de colores de reminiscencias napoleónicas. Jacques Tardí lo ha ilustrado muy bien en su obra *¡Putu Guerra!*<sup>125</sup> dibujada y escrita entre 2008 y 2009.



Jacques Tardi. *¡Putu guerra!*. 2008-2009.

Y Gabriel Chevallier pone en boca de Andre Charlet los primeros momentos de la Gran Guerra:

“Esa gente no tenía ni idea de los efectos del armamento moderno, cañones, ametralladoras, y la cantinela de todos los días eran los movimientos tácticos napoleónicos: ¡ni el más mínimo cambio desde Marengo! A nosotros, que nos veíamos asaltados, en vez de establecernos en posiciones sólidas, se nos dispersaba al descubierto por los llanos, vestidos con nuestros uniformes de circo” (149).

<sup>124</sup> Ver. Anexo II. (Remarque 1968, 88-89).

<sup>125</sup> Ver, Tardi, Jacques. 2010. *¡Putu Guerra!* Barcelona: Norma Editorial.

Efectivamente, el ejército francés comenzó la Gran Guerra con el vistoso uniforme de casacas azules y pantalones rojos, un blanco excelente para los tiradores alemanes. Igual que los franceses, los soldados del ejército británico sufrieron enormes bajas durante los primeros momentos de la guerra: “El 26 de septiembre de 1915. Después de una marcha de dos días por carreteras adoquinadas bajo fuertes lluvias, los hombres, completamente exhaustos y sin experiencia en el combate, fueron enviados contra el fuego de las ametralladoras alemanas. Como resultado, unos 8.000 de 10.000 soldados fallecieron o cayeron heridos en su primer día en el frente” (Grant 2009, 230).



*Jean-Baptiste Tournassoud.* Batallón del ejército francés dirigiéndose al frente en la Primera Guerra Mundial. 1914.

Aunque, a partir de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, de la guerra de Vietnam, se ha pretendido que el soldado esté más formado, y que piense más por sí mismo para ser capaz de tomar decisiones; lo cierto es que el resultado final sobre el hombre-soldado no varía demasiado. A estas conclusiones se llegó después de que durante la Segunda Guerra Mundial cambiaran las tácticas de combate. Los movimientos de las tropas pasaron a estar basados en acciones de pequeños grupos de combatientes y no de grandes movimientos y avances de

batallones enteros frente al fuego enemigo como había sucedido en la Primera Guerra Mundial.

Pero, a pesar de estos cambios tácticos y a esa nueva concepción de la guerra, la realidad individual del soldado durante la batalla siguió siendo parecida. Keegan señala que la experiencia de la batalla es muy distinta para el oficial que planifica los objetivos y decide las estrategias, que para el soldado que está cara a cara con el enemigo y con la muerte. Al final, la guerra para el soldado, es un acto de supervivencia personal independiente de su instrucción militar y de las exaltaciones de hombría. “La visión que se le concede al soldado no está tan bien organizada ni resulta tan clara. Para él, la batalla se desarrolla en un ambiente inestable y salvaje, tanto física como emocionalmente.” (Keegan 2013, 46) [...] “...los soldados comunes, en situaciones de vida o muerte, no se ven a sí mismos como miembros dependientes de la autoridad militar formal a que estén asignados, sino como iguales dentro de un grupo pequeño, puede que de no más de seis o siete hombres” (52-53).

Se ha explorado en este apartado cómo se instruye a los soldados, los objetivos que se buscan y los efectos que tienen en el campo de batalla. Se ha comprobado que hay una diferencia entre el ideal del soldado y la realidad de la guerra. También se ha visto cómo han variado las tácticas militares y lo poco que ha influido en la experiencia personal del soldado. En el siguiente punto se estudiarán las herramientas usadas para conseguir que los soldados obedezcan durante el combate.

### **La obediencia y la sumisión.**

La guerra tiene que ver con el mantenimiento del poder y sus mecanismos. Para el poder, ya se vio en el capítulo tres, el fin fundamental es conseguir más poder, y para alcanzarlo solamente hay un camino: el sometimiento de muchos a la

opresión de unos pocos. La producción del poder se articula a través de dos funciones: una de carácter bélico, y la otra de creación de significados. Es la primera la que se va a analizar en este apartado y parte de la premisa de que para generar y mantener el poder es necesario un ejército que cumpla su función guerrera. Y puesto que los guerreros son la pieza mínima del engranaje de la máquina de guerra, es necesario conseguir que ejecuten las órdenes rápida y eficazmente. Este objetivo se consigue a través de la disciplina, la obediencia y la sumisión.



Stanley Kubrick. *La chaqueta metálica*. 1987.

“La mayoría de los combatientes se aferraron a la idea de que lo único que hacían era «obedecer órdenes»” (Bourke 2003,15). Esta es la idea motriz que organiza las razones de eficacia de la obediencia en el ámbito militar, aunque se podría ampliar a muchos otros territorios de la vida civil estructurados jerárquicamente, como la empresa, la enseñanza, la sanidad o el poder político, entre otros. Obedecer, para la Real Academia de la Lengua es, en la primera acepción de la entrada: “Cumplir la voluntad de quien manda”. Se parte de que la obediencia es un arma más del poder para doblegar las voluntades de los sometidos, en este caso los soldados, y cumplir el objetivo final de mover sus cuerpos en la batalla para ejecutar el

mandato supremo: matar. A la mayoría de los soldados, en situación de combate, no les queda otra solución que asumir que cumplen órdenes, para justificar sus actos asesinos y poder soportar la culpa que pudiera aparecer en su ánimo.

La apelación a la obediencia ha permitido justificar crímenes atroces, como los exterminios en los campos de concentración nazis de la Segunda Guerra Mundial, como se desprende de la obra de Hannah Arendt ya citada en otros lugares de esta investigación.

En *Eichmann en Jerusalén*, Hannah Arendt relata el modo en que Adolf Eichmann justificó su participación en la *Solución final* contra los judíos, cuando “en el curso de un interrogatorio policial, dijo que habría enviado a la muerte a su propio padre, caso de que se lo hubieran ordenado” (69). Esta es la expresión extrema de las consecuencias que tiene asumir la obediencia como un mecanismo de falta de asunción de las responsabilidades sobre los propios actos.

El ejemplo de Adolf Eichmann es muy útil para entender muchos de los mecanismos «masculinos» de comportamiento; en él convergen, casi caricaturizadas, todas las conductas negativas con resultado de violencia, desprecio y muerte. Eichmann era ignorante, intelectualmente poco dotado, incapaz de aprender, resentido y sumiso; con una capacidad de asumir como propios ideales fanáticos que le hacían vivir en una realidad imaginada, construida a su medida, en la que cualquier aberración sería asimilada por el bien de una causa superior y un deber de obediencia a las reglas y al ideal. Con todo, lo más sorprendente de la psicología de Eichmann es que durante el juicio celebrado contra él, fue considerado un hombre «normal». Ante los informes de los dos psiquiatras y un religioso, que lo examinaron y que concluyeron que “no constituía un caso de enajenación en el sentido jurídico, ni tampoco de insanía moral” (Arendt 2013, 46), a los jueces no les quedó otra solución que considerarlo un mentiroso<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> “Y los jueces tampoco le creyeron, porque eran demasiado honestos, o quizá estaban demasiado convencidos de los conceptos que forman la base de su ministerio, para admitir que una persona «normal», que no era un débil mental, ni un cínico, ni un doctrinario, fuese totalmente incapaz de



Adolf Eichmann durante el juicio celebrado contra él. Jerusalén 1961.

Según los parámetros al uso, el crimen no cabe dentro de la normalidad. Pero, en determinados contextos, como la Alemania nazi de los años 30 y 40, la violencia y la agresión sí son constituyentes de la norma. Eichmann pudo permitir tantos asesinatos porque era «normal» dentro de su sociedad militarizada; pudo consentir la muerte de miles de personas porque participaba de un modelo preparado para matar. En cambio, un hombre «extraordinario» en aquel contexto bélico y militarista, habría estado incapacitado para el crimen. El soldado instruido en la obediencia y la disciplina más férrea se convierte, en un entorno así, en un asesino. Esta lógica está enmarcada en la misma utilizada en la instrucción militar. “La psicología militar decretó que había que enseñar a los hombres a convertirse en «realistas prácticos», conscientes únicamente de la necesidad de matar para que no les mataran, si se quería que llegaran emocionalmente intactos al campo de batalla” (Bourke 2003, 78).

La obediencia es el escudo que protege a todo soldado. Eichmann había sido un «pequeño engranaje» del sistema nazi, alguien que realizaba su trabajo con

---

distinguir el bien del mal. Los jueces prefirieron concluir, basándose en ocasionales falsedades del acusado, que se encontraban ante un embustero, [...]. Presumieron que el acusado, como toda «persona normal», tuvo que tener conciencia de la naturaleza criminal de sus actos, y Eichmann era normal, tanto en cuanto que «no constituía una excepción en el régimen nazi.» Arendt, Hannah. 2013. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: DeBolsillo.

“obediencia indiscutible a las órdenes del Führer” (Arendt 2013, 89). El soldado, en coherencia con esta lógica, debe perder su voluntad y su capacidad de decisión para únicamente obedecer las órdenes recibidas. En el siguiente pasaje, extraído de *El miedo*, de Chevallier se refleja el sentimiento del soldado sometido: “Con la inteligencia que se pone firmes, me convierto en un verdadero soldado de infantería, en el cumplidor de servicios de fatigas y en parte integrante de los efectivos. Todo el mundo me manda, desde el cabo al general, tiene ese derecho, que es total y absoluto, sin apelación, y puede borrarne de la lista de los vivos”<sup>127</sup>. En este otro de la novela de 1958, de Sven Hassel, *Los panzers de la muerte*, se muestra el capricho de las órdenes de algunos mandos, el abuso de poder de un tal Von Weissshagen que sometía a sus soldados a crueles órdenes:

“Le encantaba dar órdenes insensatas a sus subordinados. Sentado detrás de su escritorio de caoba, en el que brillaba una granada fija en el asta del estandarte de los carros, observaba al hombre que estaba en posición de firmes ante él para decirle de sopetón:

— ¡Salte por la ventana!

Desdichado el que vacilase en correr a la ventana y disponerse a saltar desde el tercer piso. En el último segundo resonaba la voz del oficialillo:

— Está bien. Apártese de la ventana”<sup>128</sup>.

Se podrá objetar que son ejemplos de abuso de poder excesivamente caricaturescos y que la realidad del ejército no es tan chusca. Lo que se pretende remarcar es el deber de obediencia ciega que se instala en el hombre-soldado y no tanto la crueldad gratuita de los mandos. Se intenta explicar que el comportamiento del soldado, tiene que ver con la relación obediencia-sumisión; y que esta es el reflejo de un modelo sadomasoquista cultural que está especialmente inscrito en el varón; fruto de la identificación con la imagen de Cristo flagelado, modelo del comportamiento masoquista del sumiso que acepta todas las vejaciones imaginables en aras de un ideal superior. Sin entrar, por ahora en la dimensión sexual del arquetipo.

<sup>127</sup> Anexo II. Chevallier, Gabriel, *El miedo*. (Barcelona: Acantilado, 2009), 230-231.

<sup>128</sup> Hassel, Sven, *Los panzers de la muerte*. (Barcelona: G.P, 1970), 37.

## El grupo.

Los militares coinciden en remarcar la importancia de los lazos de camaradería que se establecen en el ejército como algo positivo. En la página web del ejército español se destaca el papel de las relaciones de camaradería como uno de los pilares fundamentales para conseguir la cohesión del grupo y, de ese modo, alcanzar los objetivos marcados. En los ejércitos siempre se han procurado crear unos lazos muy fuertes entre los que pertenecen a una determinada unidad, compañía o cualquier otro grupo, más o menos grande de iguales. Se canta un himno determinado, se enarbolan distintos pendones, se nombran las unidades con nombres propios para fomentar el orgullo de pertenencia y competir con las demás unidades.

Los soldados profesionales viven toda la vida ligados a su destacamento y una vez retirados, muchos mantienen las relaciones con sus compañeros de carrera, sintiéndose siempre parte integrante del grupo. Cuanto más «especial» se considere el cuerpo, más fuertes serán estas relaciones; sucede sobre todo con los llamados «grupos de élite», por ejemplo los marines de los EE UU, los legionarios de España o las SAS de Gran Bretaña.

El grupo procura un amparo al individuo que, en caso de combate resulta vital. El grupo es la referencia continua para los soldados y los oficiales. No es necesario estar en el combate para sentir su importancia. En tiempo de paz, durante la vida en el cuartel también el grupo lo es todo, hasta el punto de que los castigos se ejercen sobre el grupo entero. Si un soldado comete una falta que compromete una misión, aunque sea algo nimio, se castigará a todo el grupo al que pertenezca. Así funciona, de esa manera todo el mundo procurará no meter la pata, pues los primeros que te odiarán serán tus propios compañeros. El caso del «recluta Patoso» de *La chaqueta metálica* de Kubrick también es ilustrativo de este modo de organizar las unidades. En un momento de la película el grupo entero es castigado a permanecer en la pista americana hasta la extenuación por culpa de la torpeza de uno de sus miembros.

Como una de las tareas del ejército es hacer «tipos duros» capaces de matar, potenciar las relaciones de camaradería ayuda a cumplir ese objetivo. Los soldados serán capaces de matar con más facilidad si se ven arropados por el grupo, lucharán con mayor arrojo si sienten que defienden a sus amigos. “Llegamos a ser duros, despiadados. Vengativos, desconfiados, secos... y nos fue bien, esto era justamente lo que nos hacía falta. Si nos hubieran mandado a las trincheras sin este período de formación habríamos enloquecido. Así estábamos preparados para lo que nos aguardaba. [...]. Lo más importante fue, sin embargo, que se despertó en nosotros un vigoroso sentimiento de solidaridad práctica que más tarde, en campaña, se desarrolló hasta convertirse en lo único bueno que la guerra produce: la camaradería” (Remarque 1968, 58).

Si esa camaradería se convierte en amor el éxito está asegurado. Solo hay que recordar los *Batallones Sagrados de Tebas*. Ese mismo espíritu tebano de carácter homerótico es potenciado en los grupos hiperviriles de los batallones en combate para fortalecer la amistad entre sus componentes porque, se ha demostrado que una de las razones más poderosas que impelen a un hombre a matar es el amor y la amistad: defender la vida de los camaradas<sup>129</sup>. El otro aspecto importante de la importancia del grupo es la necesidad de sentirse aceptado por él. Muchos soldados encuentran, en esta aceptación por parte de sus camaradas, la fuerza necesaria para matar.

La camaradería y el grupo son cuestiones importantes para los varones. Ya se había estudiado cómo los hombres se asocian en equipos deportivos y agrupaciones de hombres. En seguida se crean lazos «masculinos» de amistad, himnos, banderas, saludos y signos que los identifican como pertenecientes a un grupo determinado. El mismo mecanismo entra en funcionamiento en el ejército y sobre todo en el combate.

---

<sup>129</sup> En relación a esta idea de la mejora en la capacidad de matar en el combate basada en el amor, consultar: Bourke, Joanna. 2003. *Sed de sangre*. Barcelona: Crítica.

Cuando el soldado está en combate, la experiencia directa sobre la guerra se limita a su unidad. Para él, la batalla se desarrolla siempre en un ambiente hostil, salvaje e inestable. Puede pasar horas y horas esperando a que algo suceda, aburrido o alerta. en cualquier momento todo se puede tornar un infierno y estará dominado por el pánico, después se cargará de adrenalina y se sentirá exaltado y animoso; y todo ese desequilibrio emocional únicamente se puede sujetar con el apoyo del grupo, sabiendo que en sus camaradas encuentra un refugio.



John Irvin. *La colina de la hamburguesa*.1987.

*“War made the men”.*

El pequeño grupo de combatientes se convertirá en su familia y de él dependerá física y emocionalmente mientras dure la guerra. Los lazos de amistad que se crearán entre sus miembros serán muy sólidos y cercanos al sentimiento de amor. La pertenencia a un grupo significa para el soldado la posibilidad de mantenerse vivo y de ser reconocido como individuo. Cuando el soldado está en combate se pondrá a luchar y se mantendrá luchando, “por un lado, porque cada uno reconocerá que su supervivencia individual está ligada a la del grupo; y, por el otro, por el miedo a ser considerado un cobarde y, en consecuencia ser despreciable”. (Keegan 2013, 53).

## El miedo.

Si pertenecer al grupo da seguridad al soldado, estar fuera de él puede llevarle a la pérdida de confianza y al pánico. El miedo del que menos se habla, el que más censurado está porque el soldado es un hombre valiente, es el miedo al combate, a la guerra y a la muerte. Porque si el soldado ha sido adiestrado para resistirlo todo, para estar preparado ante las hazañas más arriesgadas y para poder enfrentarse a la muerte, no debería sentir miedo. El modelo del soldado es el héroe y un héroe no tiene miedo. Pero lo cierto es que en el frente de batalla la masculinidad se resquebraja y el todopoderoso varón heterosexual se deshace de miedo, en contra del modo y de los ideales en los que fue educado. “Durante su crecimiento, al varón se le pondrá como ejemplo la imagen del «héroe», el epítome de la conducta ‘masculina’. [...]. Comportarse con «coraje» significa frecuentemente la negación del miedo instintivo y sumergirse en situaciones innecesariamente peligrosas para probarse a sí mismo” (Goldberg 2005, 113). La realidad de la guerra es bien distinta. En toda la literatura bélica escrita por excombatientes está presente la angustia y el miedo, y también en las cartas enviadas a sus familiares por combatientes reales desde las primeras líneas del frente, en las que se puede apreciar la gran distancia que existe entre la vida ideal del soldado y la real en el frente; aun a pesar de que los soldados suelen ocultar la verdad a sus familiares para no hacerles sufrir.

Así describe Gabriel Chevallier el avance desde la trinchera por tierra de nadie bajo el bombardeo: “Corríamos como brutos, no ya como soldados, sino como desertores, en dirección al enemigo, con una sola palabra resonando en nuestro interior: *¡basta!*”<sup>130</sup> Y de esta manera expresa Eric María Remarque el sentimiento de miedo en la guerra:

“El pánico nos acicateó para mover el culo. Salvamos como tigres los cráteres de obuses humeantes, cuyos labios estaban heridos, superamos las llamadas de nuestros hermanos, esas llamadas salidas de las entrañas y que conmovían las

---

<sup>130</sup> Chevallier, Gabriel, *El miedo*. (Barcelona: Acantilado, 2009), 78.

nuestras, superamos la compasión, el honor, la vergüenza, ahuyentamos de nosotros todo lo que es sentimiento, todo lo que eleva al hombre, pretenden los moralistas, ¡esos impostores que no saben lo que es estar bajo los bombardeos y exaltan el valor! Fuimos cobardes, a sabiendas, y sin poder ser más que eso. Regía el cuerpo, mandaba el miedo” (79).

A pesar de la contundencia de la realidad que demuestra que el miedo aparece en los soldados cuando su vida está en peligro; los instructores insisten en adiestrar a sus reclutas para que el sentimiento no aparezca, porque saben que es un elemento que disminuye, sino anula, la capacidad de matar del combatiente. Durante la guerra de Vietnam se intentó instruir a los soldados de tal manera que supieran por qué estaban luchando, se les intentó inculcar el espíritu del cuerpo y la ideología del combate y los valores de la causa justa, pero apenas se obtuvieron resultados.

El factor que más temían los oficiales, el que “más contribuía a paralizar a los hombres durante el combate: el «virus» más nocivo de todos, el miedo<sup>131</sup>. [...]. En palabras de un instructor de los marines: «El miedo hará que te maten»; por tanto los hombres debían «¡enfurecerse y matar!»” (Bourke 2003,90). “Nuestro miedo, en ese instante, se transforma en odio, en deseo de matar. [...]. El miedo nos ha vuelto crueles. Teníamos necesidad de matar para tranquilizarnos y vengarnos” (Chevallier 2009, 270-271).

El sentimiento de miedo que el soldado experimenta en el combate, puede actuar como un desencadenante de la culpa, ante la imposibilidad de comportarse de acuerdo al patrón del héroe demandado por la sociedad y el ejército. Esta sensación de miedo enlaza con el conflicto que persigue al varón en su

---

<sup>131</sup> El siguiente pasaje expresa los efectos del miedo durante la batalla: “Todavía otra noche. La extrema tensión nerviosa nos sume en una obtusa impasibilidad. Es una tensión mortal, como si con un cuchillo mellado os rascasen, de arriba abajo, toda la médula espinal. Las piernas ya no nos sostienen, las manos tiemblan, el cuerpo no es ya más que una delgada piel sobre un delirio apenas contenido, sobre un aullido sin fin que sube por nuestra garganta a punto de estallar. No tenemos ya ni carne ni músculos; no nos atrevemos a mirarnos por temor a algo desconocido. Apretamos los labios e intentamos pensar: «Esto pasará... Tal vez salgamos de ésta todavía».” Remarque, Erich María, *Sin novedad en el frente*. (Barcelona: Círculo de Lectores, 1968), 198.

comportamiento en la vida diaria. El hombre está sometido a unas exigencias de género imposibles de cumplir: en el trabajo debe siempre aspirar a promocionarse y mejorar, con los amigos siempre ha de demostrar ser el más valiente y atrevido. La sanción social por no estar al nivel requerido siempre es un señalamiento destructivo que se dirige a la esencia del macho. “Por tanto, para hacerse valer como hombre puede adoptarse una actitud peligrosa y potencialmente autodestructiva. [...], podría acusarse a sí mismo de cobardía. Cobarde, en nuestro idioma, es un adjetivo que se aplica casi exclusivamente a los hombres y resulta especialmente destructivo para la propia imagen del varón” (Goldberg 2005, 113). De cobardes es como se califica a los soldados que se muestran pusilánimes, y no hay peor calificativo para un combatiente, pues pone en duda toda su identidad como soldado y como hombre.



*Otto Dix. Guardia de asalto avanzando bajo un ataque de gas. 1924.*

El miedo puede ser asociado a la cobardía y provocar un daño mayor en la psique del soldado que la propia sensación de pánico. Durante la guerra hay un gran número de bajas por causa de trastornos mentales, hasta tal punto es así que, a veces, superan las bajas por muerte. Joanna Bourke aporta cifras precisas: “Con todo, puede decirse que en términos generales un 25 por 100 de todos los licenciamientos durante el conflicto de 1914-1918, y entre un 20 y un 50 por 100

durante el de 1939-1945, recibieron la etiqueta de «bajas psiquiátricas»” (Bourke 2003, 242).

“En Corea, los combatientes tenían dos veces más probabilidades de convertirse en bajas psiquiátricas que de morir a manos del enemigo, pues mientras a más del 25 por 100 se los diagnosticó como bajas psiquiátricas «graves», solo el 12 por 100 perdió la vida en combate” (Bourke 2003, 243). Las causas que provocan este derrumbe emocional pueden resultar sorprendentes: “Los psiquiatras reconocieron que eran más los hombres que se desmoronaban en la guerra por el hecho de *no* matar que por el estrés de haber matado” (245). “Los médicos sostuvieron que entre las bajas psiquiátricas que sí habían conocido el combate, el elemento que precipitaba la crisis era el miedo a morir más que la culpa asociada al haber matado (o el temor a hacerlo)” (245).



Otto Dix. *Soldado herido*. 1916.

El miedo es el sentimiento que acompaña al soldado en la batalla y vive con él<sup>132</sup>, y en situaciones límite, puede convertirlo en un héroe y frecuentemente los actos heroicos son realizados por soldados muertos de miedo y no por los guerreros mejor dotados para el combate. Lo recuerda Joanna Bourke cuando cita las palabras del joven teniente Graham de diecinueve años, condecorado con la Cruz

---

<sup>132</sup> Anexo II. (Chevalier 2009, 85-87).

de la Victoria<sup>133</sup> durante la Primera Guerra Mundial: “¿Qué otra cosa podía hacer? ¿«Pirarme»? Sí, supongo. Nunca se me ocurrió. Me hubiera gustado tener algo de agallas. ¿«Pegarme a mi arma»? Me pegué a [mi ametralladora] para salvar el pellejo. Era lo único a lo que podía agarrarme. Puedo asegurarles que sin ella me habría entrado de verdad el miedo” (Bourke 2003, 137-138).

Parece ser que el miedo y la vivencia del horror está en el origen de la mayoría de los daños psíquicos de los soldados, del mismo modo que el miedo a no ser suficientemente macho, coloca al varón en una situación de autodestrucción en la vida civil. La confirmación de que el miedo se asocia, tanto en la vida civil como en la militar, a la cobardía y a la falta de «hombría» se deduce de las siguientes palabras: “Existía la creencia generalizada de que había dos tipos de hombres más propensos a derrumbarse en combate: los cobardes y los «afeminados». Muchos oficiales médicos creían que la crisis psicológica era una forma de cobardía”(249). Así se demuestra de qué manera las cuestiones de género están en el fondo de una ideología de lo masculino, que impone su particular modo de entender la masculinidad.

La masculinidad patriarcal convierte en norma hegemónica un diseño estrecho y construido de espaldas a la realidad de la experiencia vital de los seres humanos, del que quedan excluidos, a su vez, la mayoría de los hombres; que, a pesar de asumir como propio el modelo, no pueden sustraerse de sentir como seres humanos, más allá del modelo de héroe impuesto. En situación de combate, el hombre se enfrenta también con el fantasma de las emociones. Como no está educado para sentir y reconocer los sentimientos, cuando aparecen de un modo tan crudo, es incapaz de manejarlos.

Que el miedo está en el origen de muchos trastornos lo confirma esta afirmación del psicólogo John T. MacCurdy durante la Primera Guerra Mundial: “El individuo sensible que no puede hallar placer matando, para decirlo con crudeza,

---

<sup>133</sup> La *Cruz de la Victoria* es la máxima condecoración otorgada a los militares en el Reino Unido. Es el máximo reconocimiento al valor por haber participado en un acto de reconocido heroísmo frente al enemigo, en el que se puso en juego la propia vida.

está destinado a convertirse en víctima de una tensión doble y con rapidez desarrolla un odio invencible por su deber que no tarda en traducirse en miedo. Una vez que el miedo aparece, la rendición o la enfermedad son la única vía de escape” (247).

### **La estupidez.**

El miedo es un sentimiento del soldado en la guerra y un componente oculto de la masculinidad. La instrucción militar intenta fortalecer e inculcar la valentía y el arrojo pero fracasa en la represión del miedo, porque este aparece, inevitablemente, en las situaciones límites del combate. El último aspecto no explicitado de las cualidades que se deben adiestrar en el soldado es la estupidez.

Se repite insistentemente que el soldado debe actuar de manera automática y sin pensar, para ser eficaz en el combate. Federico II de Prusia decía que si sus soldados empezaran a pensar, ni uno solo seguiría en el ejército. Se deduce que, aunque no se adiestre metodológicamente a los hombres en la estupidez, sí se busca anular su capacidad crítica y de raciocinio. Primero para someterse ciegamente a la disciplina, y después, para poder soportar la tensión del combate y poder matar fríamente. Se considera que los hombres más sensibles y preparados intelectualmente no son buenos guerreros, por el contrario, algunos estudios sociológicos demuestran que los hombres más preparados académica y culturalmente resisten mejor los horrores de la guerra que los rudos y más ignorantes.

Se debe entender esta estupidez, no solo en el sentido de cretinismo, sino en el de banalidad. El tipo de banalidad desarrollado teóricamente por Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*, cuyo subtítulo es *Estudio sobre la banalidad del mal*. La tesis de Arendt es que, en muchas ocasiones, la estupidez de los seres humanos es el mecanismo que explica los comportamientos malvados, pues el individuo

justifica sus actos perversos y violentos, banalizándolos; es decir, convirtiéndolos en algo común, normal, no excepcional. Ese mecanismo de «normalización» del mal solamente es posible desde la estupidez, desde comportamientos alejados de la racionalización y la inteligencia crítica.

Según Hannah Arendt, Eichmann fue capaz de enviar a miles de personas a la cámara de gas porque era un estúpido que se regía únicamente por la obediencia, la disciplina y por aplicar el mecanismo de trivialización de sus actos, de tal manera que asesinar estaba vaciado de emoción porque era «su trabajo» rutinario, su tarea encomendada, lo que tenía que hacer, lo que hacía todos los días. Por la misma razón los soldados matan en el campo de batalla, porque es lo que tienen que hacer; matar es su trabajo, como lo era para los integrantes de las SS. No hay razones, y si no hay razones lo que hay es estupidez.

El ejemplo más claro con el que se puede ilustrar esa manera de banalizar el horror y de comprender cómo funciona la mente de un criminal frío y cruel, la del combatiente asesino o la de tipos como Adolf Eichmann, lo tenemos en la transcripción que Arendt hace de lo que sucedió durante el juicio a Eichmann. El propio Eichmann relató en su intervención delante del tribunal lo que hizo para, supuestamente, ayudar a un prisionero. El caso es el de un hombre importante, representante de la comunidad judía de Viena, antiguo amigo de la familia de Eichmann que había sido encerrado en Auschwitz. Este señor Storfer se dirigió a Eichmann para que intercediera con él. Como muestra de máxima generosidad, por la que Storfer debía mostrarse agradecido, Eichmann le dispensó de los trabajos forzados y le puso a barrer los caminos, concediéndole el derecho a sentarse cuando estuviera cansado. “Entonces (dice el propio Eichmann) se sintió muy complacido, y nos estrechamos las manos, y luego le dieron una escoba y se sentó en su banco. Fue una gran alegría interior para mí poder ver, al menos, al hombre con el que había trabajado tantos años, y que pudiéramos hablar” (Arendt 2013, 80-81). Pocos meses después Storfer murió en Auschwitz.

Hannah Arendt trata de comprender el comportamiento del acusado y las razones psicológicas que lo impulsaron a actuar de ese modo y se pregunta si el comportamiento de Eichmann es obra de un frío criminal o de un estúpido mentiroso. Para ella la respuesta está en una alteración de la realidad vivida por él, en una mezcla de autoengaño, mentiras y estupidez que da como resultado el ejercicio de la crueldad sin culpa<sup>134</sup>. La tesis de Hannah Arendt desmonta toda el aura de grandilocuencia de la acción militar y explica cuál es el funcionamiento de la maldad. Si se ha banalizado la maldad es también para descargar la responsabilidad de la culpa, tanto colectiva como individual, en un ente abstracto superior a todos pero invisible; normalizado mediante el lenguaje en conceptos inasibles como *el bien común* o por *el bien de la patria*, fórmulas que desplazan el mal al territorio de lo banal y alivian la culpa del individuo.

Finalmente, para cerrar este apartado, se constata que el objetivo principal en la instrucción militar es inculcar en los hombres la disciplina, la obediencia, la fortaleza, la resistencia física y moral (construir cuerpos invencibles), la capacidad de matar, la anulación de la voluntad y la capacidad crítica. En el siguiente punto se repasará lo que le sucede al soldado en el campo de batalla para intentar extraer conclusiones válidas para la investigación. Interesa al presente estudio encontrar las posibles relaciones entre masculinidad militar y masculinidad hegemónica para poder dar respuesta a las preguntas planteadas.

---

<sup>134</sup> Ver la transcripción completa del pasaje en el que se relata el suceso y el posterior análisis de Hannah Arendt. Anexo I. Arendt Hannah, *Eichmann en Jerusalén*. (Barcelona: DeBolsillo, 2013), 280-82.

## 5.4.- La batalla.

Una vez repasada la formación de los soldados y lo que se pretende con ello, se pone el foco en el objetivo de tal instrucción que es el fin último del ejército: la guerra. Primero se repasará en qué consisten las batallas y lo que sucede allí. La diferencia entre el combate visto desde la perspectiva de los generales o desde la del soldado: la batalla teórica y la real. La batalla transmitida por la cultura y los medios de comunicación y la real. Después se estudiará qué significa matar desde el punto de vista del soldado. Y tan importante como matar, morir. Porque el soldado está enfrentado a la muerte desde los dos lugares: *puede morir y tiene que matar*. El último elemento a analizar es el enemigo, la relación que tiene el soldado con su enemigo. Además se intentará averiguar si todas estas cuestiones están relacionadas con la masculinidad.

La idea de la guerra con la que llegan los soldados al campo de batalla difiere mucho de la realidad del frente. Han sido adiestrados en los campos de instrucción como auténticos soldados, transmitiéndoles una imagen idealizada de la participación del ejército en las acciones militares, que cuando son depositados en la primera línea de fuego se desmorona.



Francis Ford Coppola. *Apocalypse Now*. 1979.

Muchos jóvenes durante la guerra de Vietnam habían adquirido una imagen del conflicto a través de las películas y los medios de comunicación. Algunos sufrían un fuerte golpe emocional al verse enfrentados con la realidad, mientras que otros seguían viviendo la guerra desde su fantasía distorsionada. Es una tipología de soldado que no se deja contaminar por la realidad de lo que ve y que prefiere seguir viviendo alienado por su propios prejuicios.

En las guerras actuales del siglo XXI, se da la circunstancia de que muchos de estos jóvenes que van a la guerra, ya la han vivido virtualmente a través de los videojuegos y les resulta muy difícil separar la visión de la realidad del imaginario virtual de sus juegos. Bourke ilustra este patrón de soldado en el siguiente párrafo: “En lugar de centrarse en los cadáveres mutilados, los soldados que eran capaces de imaginarse a sí mismos como héroes cinematográficos sentían que eran guerreros eficaces. Semejantes formas de disociación resultaban psicológicamente útiles en el campo de batalla. Al imaginarse a sí mismos participando en una fantasía, los hombres conseguían encontrar un lenguaje que les evitaba tener que hacer frente al horror indescriptible no sólo de morir sino también de causar la muerte” (35). Se cuenta el caso de un joven soldado que relataba su primer contacto con el combate casi como un fraude en el que nada sucedía como el había imaginado:

“Josh Cruze, que ingresó en los marines a la edad de diecisiete años y prestó servicio en Vietnam, tenía esto que decir al respecto:

Las pelis de John Wayne. Éramos invencibles. Por tanto, cuando nos llevaron a ... la guerra, todos llegamos con esta actitud: «Venga, vamos a erradicarlos. Nada puede pasarnos». Hasta que vimos cuál era la realidad y no fuimos capaces de lidiar con ella. «Esto no debía ocurrir. Esto no estaba en el guión. ¿Qué está pasando? Este tío de verdad está sangrando por todas partes y gritando a todo pulmón” (Bourke 2003, 35-36).

Es importante hacer hincapié en la diferencia existente entre el relato de la batalla que se hace desde el aparato del Estado y el que narran los soldados participantes en la contienda. Habría que comparar las cartas de los soldados a sus familias y

las crónicas oficiales de los libros de historia. Una cosa es la idea de la guerra y otra bien distinta la guerra real. Nada tiene que ver el relato de la guerra «oficial», la narración histórica de los vencedores, con el relato de los los soldados participantes en el combate. La exaltación de los héroes, la magnificación de la valentía e inteligencia de los líderes, la descripción de un escenario pleno de nobleza y de luz suele ser el guión que sigue el relato histórico<sup>135</sup>. Un buen ejemplo es la narración que hace Julio César de sus propias hazañas militares en *La guerra de las Galias*, como la del asedio de la ciudad de París en la que se describe a sí mismo y a la batalla allí acaecida con tintes gloriosos.

La literatura épica y la narración histórica siempre ha generado un relato subjetivo que ha ayudado a la creación de los mitos, los modelos sociales y un imaginario del devenir histórico de las naciones arraigado en los acontecimientos magnificados de sus héroes y reyes. Además de los clásicos relatos de la tradición griega como *La Ilíada* o *La Anábasis*; o los romanos como *La guerra de las Galias* que se acaba de citar; ejemplos de descripciones bélicas y exaltación de los valores heroicos pueden encontrarse a lo largo de toda la historia. Otro buen ejemplo de relato histórico es este que narra David Chandler en *Las campañas de Napoleón* donde describe la carga de la caballería francesa contra los rusos en Eylau, el 8 de febrero de 1807, en el que exalta la capacidad táctica de las maniobras realizadas en el campo de batalla<sup>136</sup>.

Tanto la producción de relatos históricos como la de literatura bélica de ficción en el siglo XX ha sido muy extensa debido al duro trauma sufrido por la sociedad occidental tras las dos guerras mundiales. Otro ejemplo de relato histórico es la descripción de un enfrentamiento con carros de combate durante la Segunda Guerra Mundial que nos da una idea más clara de la batalla. La narración no es tan triunfalista y está hecha por un protagonista directo de la misma, el general Von

---

<sup>135</sup> Anexo I. Fragmentos de textos históricos. Cayo Julio César. 1985. *Comentarios de la guerra de las Galias y la guerra civil*. Madrid: Sarpe.

<sup>136</sup> Anexo I. Fragmentos de textos históricos. Keegan, John. 2013. *El rostro de la batalla*. Madrid: Taurus.

Mellenthin. Es un ataque de una formación de carros rusos contra las posiciones de la 19ª División Panzer en el Nieper, en octubre de 1943<sup>137</sup>.



Soldados británicos. Batalla del Somme. Primera Guerra Mundial. 1916.

El otro tipo de relato, las novelas de tema bélico escritas en muchas ocasiones por excombatientes, muestran lo distinto que es el punto de vista del soldado que expone su vida realmente, que tiene la experiencia directa del frente de batalla, lejos de la posición de los generales y de la versión oficial siempre interesada. Pueden ejemplificar la realidad de la guerra dos fragmentos de dos novelas muy distantes en el tiempo que muestran las diferencias y la evolución de los conflictos y su influencia en la vivencia del soldado.

Por un lado un fragmento de la novela de Chevallier *El miedo*<sup>138</sup> en la que describe el fragor ensordecedor de la guerra de trincheras de la Primera Guerra Mundial y los sentimientos de los soldados protagonistas. Por otro lado, un pasaje de la novela *Un paso al frente* del teniente Luis Segura de Oro-Pulido, en la que se describe cómo la guerra a ras de suelo no siempre es tan ruidosa y en muchas ocasiones se muestra sigilosa y terrible. En ambas, aunque el soldado haya ido ilusionado y con espíritu guerrero, rara vez quiere estar allí cuando las cosas se

---

<sup>137</sup>Anexo I. Fragmentos de textos históricos. Keegan, John. 2013. *El rostro de la batalla*. Madrid: Taurus.

<sup>138</sup>Anexo II. Fragmentos de obras literarias. Chevallier, Gabriel. 2009. *El miedo*. Barcelona: Acantilado.

ponen feas. Las novelas reflejan mejor que las crónicas lo que sucede dentro del alma del combatiente<sup>139</sup>.

Se puede extraer la conclusión que ya apuntaba John Keegan de que hay dos dimensiones en la batalla, la mirada panorámica del general que dispone y mueve sus batallones y armamento por un territorio con una estrategia tendente al objetivo de vencer al enemigo; y el primer plano del soldado para el que el enemigo tiene un rostro al que mira y al que dispara para matar. El general se acerca a la batalla desde el conocimiento de tácticas y estrategias militares. El soldado está dentro del infierno, con los pies en el barro y el olor de la sangre y el fuego. El soldado solo puede comparar la experiencia que está viviendo con las imágenes de las películas y del imaginario ideal. Lo que para el general son «bajas» para el soldado es su propia muerte. Asistir al horror disloca al combatiente, la visión directa del compañero muerto y de la angustia. En un duro pasaje, el teniente Luis Segura describe la realidad de la guerra, la confusión entre la realidad y el imaginario del soldado, y lo terrorífico de la cercanía de la destrucción<sup>140</sup>.

La acción narrada no es propiamente una batalla sino un ataque contra un convoy militar español en un mercado de Afganistán. Les disparan desde todas las posiciones y los soldados se ven incapaces de comprender la situación. Es un fragmento en el que se encuentran casi todos los elementos emocionales de una batalla real: el miedo, la incertidumbre, la desesperación y la sensación de no comprender la realidad. Todo muy alejado de lo que John Keegan llama «la retórica de la historia de la batalla» o la «historia mítica», aquel relato en que todo es grandilocuente, lleno de metáforas y pintorescas descripciones que ennoblecen a sus protagonistas. Es el relato de Hollywood, de la historia oficial, del discurso del soldado ideal, del héroe, del varón hegemónico indestructible de la sociedad patriarcal, de la cultura patriarcal que dicta la normalidad de la violencia y la

---

<sup>139</sup> Ver, Anexo II. Fragmentos de obras literarias. Segura de Oro-Pulido, L. G. 2014. *Un paso al frente*. Zaragoza: Tropo Editores.

<sup>140</sup> Ver, Anexo II. Fragmentos de obras literarias. Segura de Oro-Pulido, Luis Gonzalo. 2014. *Un paso al frente*. Zaragoza: Tropo Editores.

muerte. Por el contrario, en el pasaje de *Un paso al frente* hay un soldado que se orina encima, que es un «cobarde» que se paraliza y duda de todo, que mira a los ojos de sus enemigos, se conmueve y siente una inmensa culpa. Hay unas explosiones reales que matan y mutilan niños, una acción de armas que no está en el frente de batalla sino en un mercado lleno de población civil. Nada hay noble, ni valeroso, ni rutilante, ni honroso. La guerra y la muerte se muestran como lo que son, una vil destrucción del ser humano.

Además de estas situaciones violentas y terribles, también los soldados encuentran otra desilusión en la guerra que nada tiene que ver con la muerte: el tedio, la espera y el aburrimiento resultan difíciles de soportar. “En vez de los peligros que esperábamos, lo que allí encontramos fue suciedad, trabajo y noches pasadas en claro; sobreponerse a todo esto requería un heroísmo que no nos atraía mucho. Todavía peor era el aburrimiento; para el soldado es este más enervante aún que la cercanía de la muerte”<sup>141</sup>. Esto es descrito por casi todos los autores.

### **Matar y morir.**

Matar es el objetivo de la batalla y la misión del soldado. La destrucción y la muerte se revelan durante la contienda como la expresión de una identidad de la que el propio soldado no es dueño. En las cartas que los soldados envían a sus familias y novias desde el campo de batalla, hablan de su enemigo, empatizan con él y se ponen en su lugar. Esos sentimientos hacia el enemigo son vitales a la hora de enfrentarse en la batalla. Desde los mandos militares es sabido que para que el soldado sea eficaz en el combate y pueda matar, hay que fomentar sentimientos hacia el enemigo. Siempre se adiestró en el odio, pero desde la Segunda Guerra Mundial se cree que el sentimiento de amor es más eficaz a la hora de matar.

---

<sup>141</sup> Jünger, Ernst, *Tempestades de acero*. (Barcelona: Tusquets, 1998), 17.

En 1942, la Dirección General de Psiquiatría Militar británica comentó con ironía: “A lo largo de la mayoría de las confrontaciones bélicas, no es inusual que surjan individuos o pequeños grupos, en los campos de adiestramiento o en la retaguardia, convencidos de que es necesario aprender a odiar al enemigo y que la sed de sangre es un componente importante de la moral del combatiente. Aunque esta idea puede resultar fascinante a ojos de soldados y oficiales impacientes debido a la inactividad o aquejados por el tedio, la experiencia demuestra que los intentos de despertar las pasiones primitivas [...] no han sido útiles como método para aumentar la eficacia de los combatientes” (Bourke 2003, 156). Hasta entonces la manera de adiestrar a los soldados para matar se basaba en una idea incorrecta de la naturaleza humana según la cual se consideraba al hombre como «un ser innatamente sádico y sanguinario».



Pilar Lara. *Senderos de gloria*. 2000.

Se demostró en la práctica que mantener a la tropa en un estado de odio era agotador e imposible durante largos periodos de tiempo. También se comprobó que las emociones negativas reducían la puntería y el autocontrol. Un pelotón cargado de odio no podía cumplir los objetivos militares y en él se producían más

bajas. “Los conflictos psicológicos vinculados con el odio podían ser perjudiciales. A los hombres que padecían una hostilidad crónica y vivían anhelando la ocasión de matar a su odiado enemigo, les resultaba difícil adaptar sus personalidades agresivas a las necesidades del trabajo en equipo y la coordinación” (168). Se descubrió también que solo se odia aquello que se teme y que por tanto podía tener un efecto peligroso y contraproducente en el campo de batalla, porque los soldados aumentarían el temor por el enemigo volviéndose, en consecuencia, más miedosos y vulnerables.

Hay una variable moral unida a esta cuestión: los soldados que no se enfrentaban a la batalla con sentimiento de odio consideraban que luchaban por una buena causa, por un objetivo más elevado; como lo enunciaba el psicólogo Edward Glover, quien, “aunque admitía que algunos hombres necesitaban odiar para poder matar, él creía que la ausencia de odio revelaba una sana confianza en la rectitud de la propia causa y una certeza en el triunfo de ésta” (169). Una idea que enlaza con los antiguos ideales de los caballeros, para los que matar de forma caballeresca significaba reconocer la humanidad del enemigo; lo que traducido al momento actual, justifica la idea defendida por los ejércitos modernos de que matar desde este lugar no es asesinar, o lo que es lo mismo, “lo que distingue el asesinato del acto de matar militar es la ausencia de «odio personal»” (169).

Dos son las razones que se revelan más útiles para conseguir que el soldado mate: en primer lugar, el amor por los compañeros que provocará la necesidad de defenderlos y el amor hacia el enemigo, porque al empatizar con él lo ennoblece. Y en segundo lugar, concebir el acto de matar como un trabajo rutinario. Un reflejo de esto último son las palabras del sargento Ehlers cuando se le preguntó si mataba a los alemanes movido por el odio. “Señor, yo no odio a nadie y no me gusta matar a nadie. Pero si alguien se atraviesa en mi camino cuando tengo un trabajo que hacer y tengo que matarlo para poder seguir adelante, lo elimino, y eso es lo que hay” (167). Hay que recordar que es la misma justificación que adujo Adolf Eichmann en su juicio de Jerusalén respecto al exterminio de judíos. Por

otro lado, apoyar la capacidad de matar en el amor es la misma solución del Batallón Sagrado Tebano.

Una consecuencia asociada al sentimiento de amor por los compañeros es el aumento en la capacidad de matar del soldado. Contrariamente a lo que, en principio, pudiera parecer, se ha demostrado más eficaz para estimular la disposición de los soldados para matar, potenciar en ellos los sentimientos de amor por sus camaradas más que el sentimiento de odio hacia el enemigo. Por un lado, el odio parece haberse revelado poco útil para matar, y por otro, el «asesinato a sangre fría» va cargado de un fuerte sentimiento de culpa que no todos los soldados están en disposición de asumir.

Después de años de trabajo en ese sentido, los ejércitos han llegado a la conclusión de que es más fiable a la hora de disparar, el sentimiento de empatía hacia los camaradas y la necesidad de protegerlos, que la cantidad de odio hacia el enemigo. Los propios combatientes “señalaron que eran capaces de matar debido al amor que sentían por sus compañeros de armas” (143). “Era «esa amistad» la que hacía «soportables los horrores de la guerra», escribió Richard C. Foot, un artillero de la Primera Guerra Mundial; o como escribió Jack W. Mudd a su esposa en 1917: «Aquí, querida, todos somos colegas, lo que a uno le hace falta el otro lo tiene. No creerías la humanidad que se ve entre los hombres aquí». Después de haber matado a su primer vietnamita, Allen Hunter, un soldado estadounidense, recordaba: «Era el primer enemigo que mataba, y todo el mundo me palmeó en la espalda. Había dejado de ser un novato y podía ser aceptado porque había demostrado mi propia valía. Estaba excitadísimo y me sentía bien». William F. Crandell, veterano de la guerra de Vietnam, también describió su complejo amor por sus camaradas, un amor que perdonaba cualquier cantidad de atrocidades. Conocía, dijo, «hombres decentes y valientes» que habían violado y matado a grandes grupos de civiles, pese a lo cual eran «hombres por los que habría estado dispuesto a correr graves riesgos». Al respecto confesaba que había necesitado «veinte años para resolver mis sentimientos de culpa por quererlos» (144).

Todo se articula en torno a un núcleo central ocupado por la acción de matar, pareciera que el fin último de toda la energía utilizada en la formación del soldado es la destrucción y la muerte. El soldado es la herramienta ejecutora de un discurso cultural patriarcal que se construye desde el poder y para el mantenimiento del poder. Es en el momento del acto de matar donde confluyen las narrativas del poder, que, a través del diseño de una entidad/identidad conformada como hombre-varón-masculino-heterosexual-hegemónico, se manifiesta. Ese varón, reflejo del modelo mítico cristiano (de Cristo), tiene una misión: matar y morir. En su deber lleva la culpa y el pecado, que tiene su origen en el mito del crimen como fundador del relato. Matar al padre, matar a Abel, parece la justificación de la repetición y la violencia.



Batalla de Verdún. Primera Guerra Mundial. 1916.

Se crea un mito de la imposibilidad y un círculo vicioso de la violencia del que es imposible salir. Se hace visible como dice Octavio Salazar: “La cultura de la guerra es la máxima expresión de una violencia que se proyecta en todos los ámbitos sociales y que remite a una singular manera de gestionar los conflictos y de garantizar el orden a través de un «sistema de seguridad estatal militarizado

que el patriarcado ha engendrado»<sup>142</sup>. Es en el acto de matar donde confluye y se ejecuta el programa ideológico del patriarcado, la violencia es el lenguaje del poder del patriarca. Matar es el nudo de lo que Salazar llama “el triángulo de conexión masculinidad-poder-violencia” (Salazar 2013, 198).

En el ejército se tiene mucho cuidado en diferenciar matar de asesinar. “Los militares afirman que nunca debían atribuirse sentimientos de culpa al acto de matar cuando este era apropiado” (217). ¿Qué significa «ser apropiado»? La clave está en una supuesta ley del combate según la cual no se podrían matar enemigos que se hayan rendido, ni prisioneros. Si un soldado matara en estas circunstancias, este acto podría ser considerado asesinato, y por tanto, delito. Debería ser juzgado y sancionado, pero también se reconoce que “si animas a un hombre a matar, no lo puedes parar como se para un motor”<sup>143</sup>. Finalmente, en la práctica, no es relevante la diferencia entre matar y asesinar puesto que lo más importante, lo que justifica el asesinato en el campo de batalla son las órdenes dadas en pos de un objetivo más elevado que es la victoria final y la lucha por los altos ideales de la patria. En general, los estamentos castrenses, mandos, médicos, psicólogos y párrocos militares restan importancia e incluso niegan que haya en los soldados remordimiento o sentimiento de culpa por haber matado.

### **La culpa.**

Matar de una manera fría, objetiva y justificada, es imprescindible para el soldado que, además, debe descargar de emoción el acto. El soldado que mata tiene muchas posibilidades de sentir culpa, por esa razón siente la necesidad de objetivar su acción, para sobrevivir a la culpa. Hay un ejemplo de esta manera de considerar los actos atroces desde una actitud «objetiva», la expresó el abogado de Colonia, Dr. Servatius, que fue uno de los encargados de leer el informe en

---

<sup>142</sup> Salazar Benítez, Octavio, *Masculinidades y ciudadanía*. (Madrid: Dykinson, 2013), 198-199. Citando a Reardon.

<sup>143</sup> Keegan, John, *El rostro de la batalla*. (Madrid: Taurus, 2013), 49.

defensa de Eichmann durante el juicio celebrado contra el nazi en Jerusalén. Para este abogado, Eichmann era inocente porque el acto de matar había sido para él simplemente una cuestión médica. Como Servatius mismo dijo, cuando el juez Halevi, que dirigía el caso, le interpeló en 1961: “«Doctor Servatius, supongo que ha cometido usted un *lapsus linguae* al decir que las muertes por gas eran un asunto médico». A lo que Servatius replicó: «Era realmente un asunto médico puesto que fue dispuesto por médicos. Era cuestión de matar. Y matar es un asunto médico»<sup>144</sup>. “Esta actitud «objetiva —hablando sobre campos de concentración en términos de «administración» y sobre campos de exterminio en términos de «economía»— era típica de la mentalidad de las SS” (Arendt 2013, 104).

Eliminar la emoción del acto de matar quizá permita intentar soportar el peso de la culpa, pero quizá solo funcione con mentes predispuestas para ello, mentes insensibles y alienadas. El soldado, en el frente de batalla, que se encuentra envuelto en este dilema, normalmente fracasa en el intento de apaciguar su ánimo. La culpa es un sentimiento tan fuerte que aparece en la mayoría de los individuos cuando matan, incluso en casos que son claramente de «vida o muerte», como es el caso de este testimonio de un soldado de la Primera Guerra Mundial

“El alemán al que disparé y que murió después era un hombre apuesto, y yo estaba ahí cuando el pobre tío falleció. Realmente me siento mal, pero era su vida o la mía, él me habló, pero ninguno de nosotros podía entender una palabra de lo que decía, para decirte la verdad hasta he derramado lágrimas, pensé para mí mismo que él también tenía una madre o un padre y una novia y otro montón de cosas semejantes, realmente me sentí mal, pero, Dios sabe, no pude evitarlo” (Bourke 2003,232).

El soldado es el verdugo y la víctima de su propia identidad. Y ante esta doble condición, ante la tarea impuesta de matar y la tensión extrema de sus dos polos contrapuestos, la única salida que le queda es la violencia y la culpa. El

---

<sup>144</sup> Arendt, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*. (Barcelona: DeBolsillo, 2013), 105.

sentimiento de culpa está asociado al relato judeo-cristiano del sacrificio de Cristo, en el que aquella ocupa un lugar central. Jesús soporta el suplicio para cargar con la culpa de los hombres como se lee en San Pablo: “Pues a la verdad os he transmitido, en primer lugar, lo que yo mismo he recibido, que Cristo murió por nuestros pecados, según las Escrituras”<sup>145</sup>.

El peso de la culpa en la cultura occidental va mucho más allá de la identidad militar, comprometiendo a toda la sociedad. Pero, es importante señalar aquí esa relación de la culpa del soldado con el mito cristiano porque, como ya se estudió en el final de la primera parte de esta investigación, el arquetipo de Cristo está ligado a los valores de los que se nutre el hombre-soldado.



Soldados canadienses en las trincheras. Primera Guerra Mundial.

Existen dos razones que permiten al soldado librarse de la culpa: su disciplina para obedecer las órdenes y el mantra «o matas o te matan». Apoyado en estas nociones el soldado queda dispuesto para la carnicería. La obediencia ciega a las

---

<sup>145</sup> “Nuevo Testamento. Cartas de San Pablo. I a los Corintios. (I Co 15, 3)”. *Sagrada Biblia*. (Madrid: La Editorial Católica. Biblioteca de Autores Cristianos, 1984), 1451. Versión directa de las lenguas originales por Nacar Fuster, Elonio y Colunga Cueto, Alberto, O.P. P, 5.

órdenes del superior es algo trabajado conscientemente en los campos de instrucción de reclutas. “La fórmula «obedeciendo órdenes» era una forma eficaz de minimizar el conflicto emocional y generar una respuesta «apropiada», a saber, la agresividad asesina. Esto es algo que reconocen muchos instructores militares, los cuales insisten en que la obediencia a las órdenes debe ser instantánea, de manera que cada hombre sea capaz de «dormir como un niño y despertarse renovado, dispuesto a matar y sin temor alguno»” (Bourke 2003, 223).

Este modo de afrontar la culpa permite conceptualizar el acto de matar como algo distinto del asesinato para el soldado, puesto que le exime de la «responsabilidad personal». En muchos soldados funciona, en otros muchos desencadena trastornos psicológicos y un continuo conflicto interior entre sus convicciones y las acciones violentas que se ve obligado a realizar.

Bruce Anello<sup>146</sup>, un joven soldado estadounidense que murió a la edad de veinte años en Vietnam, dejó un diario con reflexiones y poemas en el que se puede contemplar la evolución de sus pensamientos, sensaciones y emociones respecto a la guerra. Anello vivía sumido en contradicciones, “en el momento de la batalla era el mejor para dirigir a los hombres. Sabía lo que hacía” (214), pero le martirizaban los remordimientos por matar a los enemigos, aunque “admitía que con frecuencia estaba tan cansado que no le importaba a quién disparaba, en especial si podía hacerlo de forma anónima”. Era un muchacho con enorme necesidad de afecto que “empezaba a sollozar cada vez que recibía una carta de su novia”. Su padre le envió, junto con sus hermanos, a un orfanato; su madre había muerto cuando él solo tenía cuatro años. Un día escribió en su diario: “Vi a un hombre de unos veinte años y le grité: «La day» (esto es, «ven aquí»). Él se dio la vuelta y me vio. Sus ojos se abrieron como platos y echó a correr, así que le disparé. Corrió cerca de noventa metros por un sendero con sus entrañas en sus

---

<sup>146</sup> “El sargento Bruce F. Anello («Buddy», *colega*, para sus amigos) era un soldado «eficaz en combate» del ejército estadounidense en Vietnam. Se le condecoró con el Corazón Púrpura, la Estrella de Plata y la Medalla del Mérito Militar, recibió además una medalla del ejército de Vietnam del Sur y una mención honorífica por puntería. Asimismo, era un poco rebelde: vestía de modo descuidado, con el liguero rojo de su novia colgando de uno de sus bolsillos y un peón gigantesco y colorido que proclamaba «paz» pintado en la espalda de su chaleco antibalas en honor de su canción favorita, «Only a Pawn in Their Game» de Bob Dylan”. (Bourke 2003, 213).

manos. Pensar en lo que hice me pone enfermo ... no me siento orgulloso de lo que hice” (215).

Esa es la culpa que siente el combatiente que mata, que los mandos niegan, pero que el soldado siente vivamente. Sucede también que la guerra llega a transformar a los hombres de tal modo que los hace insensibles al dolor ajeno y a la muerte. En ese caso algunos soldados llegan a sentir culpa por no sentirse culpables. Fue lo que sintió Frank Elkins, piloto de un bombardero durante la guerra de Vietnam: “siento una profunda vergüenza debido a mi propia falta de reacción emocional. Continúo actuando como si sencillamente estuviera viendo una película sobre todo el asunto. Sigo sin sentir que yo, personalmente, haya matado a nadie.” (219).



El bombardero *Enola Gay* desde el que se lanzó la bomba atómica sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945 y su tripulación. Segunda Guerra Mundial. 1945.

Este es un sentimiento que se produce en los soldados que participan en la guerra desde la distancia, sobre todo aviadores y artilleros: no ver al enemigo directamente y tampoco las consecuencias de su acción impide que puedan sentir remordimientos. Esta sensación de anonimato es tan fuerte que “permitió que el oficial de vuelo del *Enola Gay*, la aeronave que lanzó la bomba atómica sobre Hiroshima, negara haber tenido ninguna reacción emocional adversa.” (218). Es el

sentimiento que se busca en las guerras actuales en las que se usan drones y armas sofisticadas que no requieren la presencia del tirador en el frente de batalla para matar. La distancia física real entre el ejecutor del disparo y las víctimas es tan enorme, que ha desaparecido completamente la implicación emocional. Es exactamente igual que jugar con un video juego bélico y es un objetivo consciente perseguido por el estamento militar, entre otras razones, para eliminar ese sentimiento de culpa en los soldados, que fue devastador, sobre todo, en los veteranos de la guerra de Vietnam.

Se había planteado en la segunda parte de esta investigación el estudio de la figura del hombre-soldado, porque se quiere conocer qué es un soldado y los valores que lo conforman para poderlo comparar con el varón masculino y constatar si efectivamente es válido como arquetipo de la masculinidad hegemónica. El objetivo es comprender las razones que han llevado a la masculinidad patriarcal a ser un tipo de identidad necesitada de transformarse para adaptarse a la nueva realidad social emergente tras el ascenso y reivindicación de las otras identidades, hasta ahora sometidas o invisibles. Lo visto hasta ahora en este capítulo cinco, permite completar un primer acercamiento a la identidad militar a través del estudio de los mecanismos, métodos y principios que la sociedad y el estamento militar utilizan para convertir jóvenes civiles en soldados.

## **CAPÍTULO 6.**

### **EL CUERPO DEL SOLDADO.**

Una vez establecidas y conocidas las claves del adiestramiento del soldado y su materialización en el combate se centrará la investigación en el cuerpo del soldado. Se intentará comprender la importancia que adquiere el cuerpo como depositario de atribuciones y demandas sociales y culturales. Lo que se pretende es averiguar el valor del cuerpo del soldado y las cuestiones que están implicadas para poder analizar, posteriormente, de qué manera se reflejan en la producción artística, objeto de la investigación.

Como dice Barbara Kruger, “tu cuerpo es un campo de batalla”. Es en el cuerpo donde sucede todo. El cuerpo del soldado es el cuerpo que muere, siente miedo, hambre y enfermedad. El cuerpo del soldado puede ser herido y mutilado. El cuerpo tiene que ser modelado física y espiritualmente para soportar la guerra, se le reprime la sexualidad y el sexo, permitiéndosele únicamente la sexualidad y el sexo heterosexual heroico. El cuerpo es vejado, colocado en posición de firmes y arrastrado por el barro. El cuerpo muerto será enterrado o no, y se le dará nombre o no.

En el capítulo seis se explorará el valor del cuerpo del soldado, intentando averiguar si es el reflejo y el depositario del mensaje de la masculinidad patriarcal y de la exaltación de los valores masculinos hegemónicos. El principal defensor de ese modelo es el ejército y podemos llamar identidad militar a la estructura propuesta por el estamento castrense, representada por el soldado y en la que confluyen todos los atributos que se están estudiando y que van formando, como las piezas de un rompecabezas el hombre-soldado ideal. La pregunta respecto al cuerpo del soldado es averiguar si hay un discurso de género oculto detrás de la

fachada del cuerpo marcial. Primero, se estudiará la demanda que se le hace al cuerpo de ser infatigable y estar siempre dispuesto. Después se repasará lo que le sucede al soldado cuando es mutilado y cómo un hombre a medias ya no es un hombre. Finalmente se explorará cómo está erotizado el cuerpo del soldado y las consecuencias que tiene, por qué está prohibida la homosexualidad y censurada cualquier palabra o insinuación de alguna sexualidad diferente de la normativa. El último punto del capítulo se focalizará en las relaciones de camaradería. Ya se habían analizado en el capítulo anterior desde el punto de vista del combate, ahora se abordarán desde el punto de vista de las implicaciones del cuerpo y su erotización.



Barbara Kruger. *Your body is a battleground*. 1989.

La primera preocupación es estudiar la imagen del cuerpo, su impronta y presencia. La imagen heroica del guerrero ha sido reproducida una y otra vez desde la antigüedad para servir de modelo de masculinidad. Es la imagen de los héroes griegos representados desnudos que se retoman en el neoclasicismo y en la ilustración. El héroe simbolizará el ideal del cuerpo masculino, es hombre y guerrero a la vez. Cita García Cortés el cuadro de David, *Leónidas en las Termópilas* (1814), como ejemplo para ilustrar esa imagen mítica del cuerpo del héroe. “Leónidas, empuñando su espada y portando su escudo, posa con su casco mirando desafiante al espectador y mostrando toda su pujanza y perfección de su cuerpo. La bella figura masculina tiene aquí doble función: como objeto ideal de

deseo y como subjetividad con la cual el observador puede — ¿debe?— identificarse”<sup>147</sup>.



Jacques Louis David. *El rapto de las Sabinas*. 1799. Detalle.

Según Cortés también el Hércules Farnesio puede ser considerado el prototipo de la masculinidad heroica, pues “conforma un cuerpo de Hércules de proporciones realmente majestuosas. Hércules es un ser híbrido mitad dios y mitad hombre, un *hybris* legendario que ha convertido sus músculos en una armadura” (71). Músculos que son la máxima expresión de la virilidad. Pero, por encima de esa imagen masculina serena de Leónidas está la de Rómulo en *El rapto de las Sabinas* (1799), también de David, en la que la figura del héroe desnudo se muestra con mayor fuerza y agresividad, con las piernas abiertas y firmes sobre el suelo y la lanza en alto dispuesta para ser arrojada; el escudo protegiendo su cuerpo y toda la figura en tensión, transmitiendo el vigor y la potencia del soldado en combate, desnudo frente al enemigo pero seguro e indestructible. Rómulo es la imagen ideal del guerrero, “representa las virtudes de entrega, patriotismo, sufrimiento, estoicidad y heroísmo, aspectos todos ellos vinculados indefectiblemente a la personalidad de los varones” (Cortés 2004, 69).

---

<sup>147</sup> Cortés, José Miguel G., *Hombres de mármol*. (Madrid: Egales, 2004), 70.

El guerrero ideal, de cuerpo esculpido, es el que la historia del arte refleja como iconografía de la masculinidad prototípica y es la que se ha instalado en el inconsciente colectivo como un “erectil falo gigante” (71) que ordena el imaginario del varón. Este cuerpo duro y firme, dispuesto para matar, imagen del dominio patriarcal, simboliza la amenaza del poder sobre los “*otros*” que pudieran poner en peligro su hegemonía. Es la matriz que inspira al ejército para modelar a sus soldados. El héroe se ha representado casi siempre desnudo. “El joven soldado bíblico coexiste con multitud de equivalentes clásicos, todos provistos como él de casco, calzado, espada y poco más. Los artistas se inspiraban constantemente en el arte romano y hallaron en el desnudo clásico el correlato de su concepto de cuerpo político racional, ya fuera imperial, revolucionario, republicano o fascista. Tales desnudeces monumentales, con su sutil impenetrabilidad, eran el símbolo de la falocracia; la figura entera representaba el poder masculino”<sup>148</sup>.



*Donatello. David. 1408.*

---

<sup>148</sup> Greer, Germaine, *El chico. El efebo en las artes*. (Barcelona: Océano, 2003), 183.

Aunque se podría poner en duda, junto con Gayle Rubin, la afirmación patriarcal de que la anatomía del cuerpo marca una diferencia radical entre el hombre y la mujer: “No existe una relación inevitable entre el cuerpo masculino y la masculinidad. Las representaciones históricas y la encarnación individual se confunden a menudo. Aunque la anatomía no sea el destino, la creencia de que sí lo es, moldea la mayoría de las vidas”<sup>149</sup>. Es, por tanto, a través de este convencimiento, que los hombres viven su cuerpo y que las instituciones patriarcales canalizan un discurso cultural de la anatomía masculina. El cuerpo «cultural» del varón es el formulado para construir soldados.

La imagen del soldado fuerte y esforzado, entregando su cuerpo abnegado en defensa de la patria era el reclamo de algunos carteles de los Marines instando a los jóvenes estadounidenses al alistamiento en los años 90<sup>150</sup>. El anuncio se centra en el desafío de convertir un cuerpo vulgar en un cuerpo invencible mediante un esfuerzo de autotransformación, un cambio que va más allá de lo físico, que exalta lo masculino y que como promete en la esquina inferior derecha, es *Un cambio para siempre*. Para certificarlo, aparece la imagen de un marine con uniforme de gala y la espada desenvainada en *presenten*.

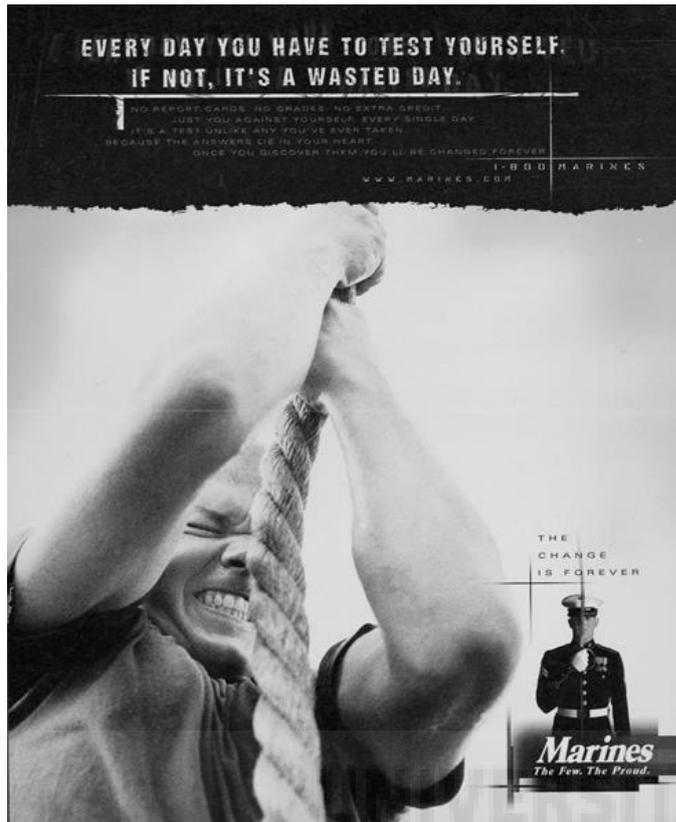
El reto y el desafío diario es un programa preparado, que tanto para el soldado como para la masculinidad, busca construir un triunfador indestructible. El hombre “tiene un motor incorporado que le empujará continuamente hacia el éxito. Sus estados de ánimo y emociones quedarán indisolublemente unidos a sus éxitos y fracasos. [...]. Con el tiempo aprenderá a controlar y ocultar todos sus sentimientos hasta que sus reacciones espontáneas o genuinas sean sustituidas por otras adecuadamente controladas: aquellas que «funcionan», que le hagan aparecer «fuerte» y capaz de proyectar la imagen adecuada. [...]. Renunciando a sus verdaderas reacciones en aras de otras bien programadas, que le convertirán en una mejor máquina de cosechar triunfos”<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> Bourke, Joanna, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*. (London: Reaktion Books, 1996), 11.

<sup>150</sup> Brown, M. T., *The Marine Corps*. (Oxford Scholarship Online, 2012), 14.

<sup>151</sup> Goldberg, Herb, *Los peligros de ser varón*. (Madrid: Solingraf, 2005), 140-141.



«Tienes que probarte a ti mismo todos los días. Si no, es un día perdido».

En definitiva, se trata de fabricar cuerpos infatigables. Se asocia el triunfo y la fuerza con la ausencia de sentimientos. En definitiva, se busca fabricar un hombre como una máquina de guerra, lo que compromete a todo el diseño de la identidad masculina. Se entiende, desde este lugar, que la masculinidad patriarcal sea una masculinidad violenta y vacía de empatía. Siguiendo esa lógica militar los cuerpos más fuertes y poderosos serán los destinados a morir en la guerra. Como recordaba el principal impulsor en Alemania del darwinismo social, Ernst Haeckel, que se opuso a la Primera Guerra Mundial “porque morían las personas equivocadas: «Cuanto más fuerte, sano y normal es un hombre joven, más probable es que sea asesinado por cuchillos cañones y otros instrumentos similares de la cultura»”<sup>152</sup>.

<sup>152</sup> Citado por Slavoj Žižek, en: Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia*. (Barcelona: Espasa, 2009), 162.

La asociación del cuerpo del soldado con la masculinidad se hace patente también a partir de otros rasgos que no son la fuerza y los músculos. Como curiosidad, citar a Gabriel Chevalier, que cuenta cómo durante la Primera Guerra Mundial se seguía llamando «peludos» a los soldados franceses: “[El término «Peludo» (*Poilu*), ya documentado en el siglo XIX (citado por Balzac en su novela *El médico rural*, de 1833), se generalizó en la Gran Guerra como denominación común del soldado francés. Hacía referencia a distintas cuestiones: la dificultad efectiva, en el invierno de 1914, de afeitarse y el carácter rudimentario del aseo en el frente; la obligación para todo militar hasta 1917 de llevar bigote como signo de virilidad, valor y experiencia. Se empleaba también como sinónimo de soldado]” (Chevallier 2009, 167). Es interesante constatar cómo la imagen externa llega a ser tan importante que lo particular se transforma en genérico, haciéndose también una identificación con los valores morales supuestos del soldado y su virilidad.

### 6.1.- El cuerpo infatigable.

La importancia y la repercusión de las ideas de la *Muscular Christianity* se prolongan hasta el momento actual. Según estos principios, se conciben unos modelos de identidad basados en el entrenamiento físico, el desarrollo muscular del cuerpo y la disciplina espiritual. El desarrollo de la *Muscular Christianity* a mediados del siglo XIX se produjo paralelamente en el mundo civil y militar. En el civil, mediante la invención y desarrollo de los deportes, la construcción de gimnasios y la invención de técnicas y ejercicios gimnásticos. En el sistema escolar mediante la introducción de las disciplinas gimnásticas, los equipos deportivos y los campos de juego. Se corresponden estos postulados con el cartel de reclamo para el alistamiento de los Marines del ejército de los EE UU. En él se reproducen los mismos principios, aplicados al terreno militar.

En las escuelas de mediados y finales del siglo XIX se adoptaron esos principios que participaban de los métodos pedagógicos y militares que se habían venido perfeccionando desde el siglo XVIII a partir de la idea de descomponer el tiempo en unidades mínimas llenas de actividades rutinarias, con el objetivo de no dejar al sujeto tiempo para pensar y de disciplinar el cuerpo. “Sus principios de fragmentación orientaron y organizaron una pedagogía: «Es indispensable establecer una disciplina y órdenes militares con el fin de poder ejecutar al mismo tiempo la mayoría de los ejercicios elementales». La órdenes dadas a los alumnos se organizaban mejor cuanto más limitadas y precisas fuesen, los programas se definían mejor cuando las progresiones se transformaban en series”<sup>153</sup>.

Estas son las condiciones que analiza Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* cuando expone que los sistemas pedagógicos no son más que una economía del poder para el control de los cuerpos. Esta idea de la férrea disciplina escolar mezclada con el ejercicio sistemático y los métodos militares dio lugar en algunas ocasiones a la creación de batallones escolares.

Alain Corbin relata cómo en 1882, se crearon en Francia esos batallones con el objetivo de introducir en las escuelas un adiestramiento militar y una enseñanza en el manejo de las armas, y cita las palabras de Aristide Rey<sup>154</sup> justificando la medida: “El régimen militar aplicado en las escuelas se impone en nuestros días. París ha dado ejemplo. Pronto todos los liceos y escuelas de Francia marcharán militarmente” (346). Los batallones escolares apenas duraron una década, pues desaparecieron en 1890, pero permaneció el orden, la disciplina y las referencias militares en las clases de gimnasia<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> Corbin, Alain, *Historia del cuerpo. 2. De la revolución francesa a la gran guerra*. (Madrid: Taurus, 2005), 310.

<sup>154</sup> Aristide Rey (1834-1901), político francés impulsor de los batallones escolares en 1881.

<sup>155</sup> Respecto a la organización de los batallones escolares y el espíritu que los animaba se puede leer: “Desde luego la gimnasia se siguió considerando sólo como práctica escolar, oficializada por un decreto de 1869 en todos los tipos de enseñanza. También dominaba la referencia militar en esta práctica de escuelas y liceos, a través del manejo de armas y la formación de la soldadesca: «No hay que desdeñar esta manera de dar al cuerpo un porte mejor y al alma más confianza». El aprendizaje de grupo no puede pensarse aquí más que a través del aprendizaje del orden. El aumento colectivo de energía no se puede pensar aquí de otro modo que no sea el de la utilidad nacional. Se llegaría a considerar incluso que el ejercicio de las armas animaría más los movimientos formales de la gimnasia: «Que les pongan un fusil en las manos, todo cambiará». La

A finales del siglo XIX en Gran Bretaña, se incorporaron al adiestramiento militar, ejercicios gimnásticos sistemáticos añadidos al entrenamiento de la lucha cuerpo a cuerpo, el ataque con bayoneta y otros ejercicios castrenses orientados a formar cuerpos potentes capaces de soportar los rigores de la guerra. Se consideró necesaria la inclusión de este tipo de preparación debido a un supuesto «debilitamiento de la virilidad» de los hombres británicos, provocado por años de trabajo insano en las fábricas, por el posterior desempleo, que tuvo unas dimensiones enormes en algunas zonas del país, el alcoholismo, la crisis psicológica subsiguiente debida a la pérdida de los privilegios y los valores masculinos de la mayoría de los obreros.



Juan Giménez y Alejandro Jodorowsky. *La casta de los metabarones*. 1998-2003.

Los hombres, educados desde siempre en ostentar el dominio de la familia, ser los proveedores del sustento y representar la ley, se vieron privados de todo ello al tener que abandonar la casa familiar para ir a trabajar a las fábricas, delegando el

---

palabra «disciplina» prevalece durante largo tiempo todavía en estos aprendizajes escolares del cuerpo: «Decimos que la disciplina de los liceos puede ganar algo con estos ejercicios»”. (Corbin 2005, 345-346).

mando del hogar a sus mujeres. Después, con la pérdida del trabajo también perdieron su condición de protectores y sustentadores de la familia.

Durante el alistamiento para la guerra de los Boers, a finales del siglo XIX (1880-1881 y 1899-1902), “de los 20.000 voluntarios para la guerra de los Boers, solo 14.000 fueron considerados aptos para el alistamiento. En particular, los cuerpos de los hombres de las zonas urbanas se consideraban bastante inadecuados, como por ejemplo, en el caso de Manchester, donde de los 11.000 voluntarios, 8.000 fueron rotundamente rechazados y solo 1.200 fueron considerados totalmente aptos” (Bourke 1996, 13).

La aptitud para la guerra que ha de tener un soldado es la que refleja el anuncio de los marines que antes se citaba. El cuerpo del combatiente tiene una arquitectura diseñada para contener los ideales masculinos: coraje, arrojo, valentía y determinación a la hora de matar. Muchos militares consideran que estas cualidades están inscritas en el cuerpo y que un hombre de aspecto débil y baja estatura no puede ser valiente.

Ya se ha citado lo que pensaba el oficial médico Robert W. MacKeena: “No hay duda alguna de que existe un paralelismo definido entre la condición física de un hombre y la valentía que demuestra. El valor, a menos que se trate de un individuo miedoso, es algo que resulta más natural esperar de un hombre con una condición física espléndida que de alguien esmirriado; la relación e interacción del alma y el cuerpo es íntima” (Bourke 2003, 113). Y es interesante constatar como “en la década de 1920, el valor todavía seguía juzgándose a través de un examen físico. Así en 1927, el teniente coronel A. D. Carbery, del cuerpo sanitario del ejército de Nueva Zelanda, presentó en el Congreso Médico de Australasia los siguientes criterios para determinar si un hombre en particular debía o no ser admitido en el servicio militar:

Hay que observar las características sexuales: desarrollo de los órganos genitales, distribución del vello corporal, en especial el contorno del margen superior púbico, el cuero cabelludo y las cejas, las dimensiones de la pelvis y los lugares de distribución de la grasa. Por lo general, los hombres que se acercan al tipo femenino en el tamaño de la pelvis, distribución del vello corporal y distribución de la grasa, o que carecen de un desarrollo normal de sus características sexuales, son malos soldados” (114).

Sean estas consideraciones militares del ideal cuerpo del soldado, los modelos heroicos de la antigüedad y de la ilustración, o el prototipo patriarcal; el cuerpo del varón será siempre un cuerpo completo e íntegro, una máquina perfecta y sólida, engrasada para su función, que en el caso del soldado, es la muerte.

## **6.2.- El cuerpo mutilado.**

Mientras el soldado está completo su masculinidad está íntegra y fuera de duda. Su cuerpo varonil está preparado para la batalla y tiene el reconocimiento de sus iguales y de la sociedad, pero ¿qué sucede cuando pierde alguna parte de ese cuerpo? ¿Pierde su masculinidad?

En la Primera Guerra Mundial sucedió algo por primera vez en la historia militar: hubo un enorme número de amputados y lisiados durante la contienda debido al destructor efecto del desarrollo de la artillería y a la gran cantidad de efectivos que combatieron en el frente. Hasta entonces las guerras y las batallas tenían una escala mucho menor en cuanto a participantes, heridos y muertos; puesto que los enfrentamientos no pasaban de producirse entre ejércitos no tan numerosos como los de la Gran Guerra y las armas no eran tan potentes y devastadoras. En la batalla de Waterloo, por ejemplo, del 18 de junio de 1815, participaron alrededor de 350.000 soldados: los aliados mandados por Wellington sumaban 227.000 hombres y el ejército de Napoleón 127.721. Los muertos del ejército aliado fueron

15.000 hombres y las bajas totales de más de 50.000. Mientras que en el ejército francés las bajas fueron de unos 60.000 hombres.

Con ser números elevados, el desarrollo de la artillería y del armamento que entró en combate en la Primera Guerra Mundial tuvo unas consecuencias devastadoras sobre todo en el tipo de heridas por amputación. Para hacernos una idea, solamente en el primer día de la batalla del Somme, el 1 de julio de 1916, el ejército británico sufrió 57.740 bajas<sup>156</sup>. Pero el efecto más terrible del armamento de la Gran Guerra fueron las monstruosas amputaciones que se produjeron en los cuerpos de los soldados, totalmente desconocidas hasta entonces. Las cifras de amputados y discapacitados que dejó la Primera Guerra Mundial son escalofriantes. Jean-Pierre Verney<sup>157</sup> habla de un total de diez millones de mutilados, contabilizando todos los Estados beligerantes. Joanna Bourke señala, solo para las islas Británicas, cerca de quinientos mil amputados o seriamente dañados en alguna parte de su cuerpo<sup>158</sup>.

El impacto sobre la población masculina fue profundo, pues afectó “no solo a la forma y textura del cuerpo varonil, sino también a los valores atribuidos al cuerpo y las disciplinas aplicadas a la masculinidad” (Bourke 1996, 30). Los valores de la masculinidad considerados hasta entonces se tambalearon ante la experiencia de la guerra y la realidad de miles de varones que volvían a la vida civil incompletos, no aptos para la guerra e impedidos para el trabajo. Todos estos hombres, que se convirtieron en dependientes, que estaban supeditados a las pensiones por invalidez del Estado para su supervivencia quedaron dañados en su virilidad y en la imagen de sí mismos.

---

<sup>156</sup> Ver, Keegan, John. 2013. *El rostro de la batalla*. Madrid: Taurus.

<sup>157</sup> Además de los 10 millones de mutilados, Verney aporta las siguientes cifras totales para la Primera Guerra Mundial: 10 millones de muertos, 19 millones de heridos, 9 millones de huérfanos, 5 millones de viudas y 10 millones de refugiados. Se movilizaron a más de 74 millones de individuos. Verney, Jean-Pierre. 2014. “Dossier”. 103-141. Tardi, Jacques. 2014. *¡Putá guerra!* Barcelona: Norma.

<sup>158</sup> Anexo I. Fragmentos de textos históricos. Bourke, Joanna. 1996. *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*. London: Reaktion Books.

No solamente afectó a la imagen propia del soldado y del varón, también tuvo un efecto contagioso sobre la población civil que no había participado directamente en el frente de batalla, “una generación de hombres que eran demasiado jóvenes para haber estado activamente involucrados en el servicio militar (durante la Gran Guerra) crecieron en un mundo en el que ciertos aspectos de «ser un hombre» se consideraron amenazados, y la estética de sus cuerpos reflejó esa percepción” (19).



Soldados afectados por gas. 55ª división británica. Primera Guerra Mundial. 1918.

Para muchos, después de la guerra, fue necesario un proceso de reconstrucción psicológica personal de su masculinidad, recurriendo a un intento de comprensión de lo ocurrido en el pasado, para poder volver a asentar sus vidas. “Peter Buitenhuis destaca la manera en que las experiencias militares abrieron un abismo insalvable entre la versión colegial de la guerra, las imágenes de los caballeros y de los ángeles, y la realidad de Flandes. Según él, el mundo de la posguerra se caracterizó por un sentimiento ampliamente compartido de pérdida de la decencia y disminución de los valores civilizados” (19).

Ante la visión y percepción de su cuerpo mutilado, al soldado la realidad se le antoja trastocada. El individuo se siente desprotegido, confuso y alienado. La imagen de sí mismo, su identidad y su inconsciente, han quedado fragmentadas y el esfuerzo por restablecerlas se convierte en una empresa casi imposible. Su vida, que antes de la guerra tenía un sentido, una explicación y formaba parte de una «narrativa», una vez mutilado, queda en un espacio indefinido y suspenso, que se podría considerar —desde la perspectiva actual del siglo XXI— cercano al concepto recientemente desarrollado por Judith Butler de *precariedad*. Según Butler, en el estado actual de cosas respecto a la acción militar de los Estados, sucede que hay unas vidas (ciertas vidas de determinados pueblos y colectivos) que son consideradas precarias y susceptibles de ser exterminadas y otras que no.



Primera Guerra Mundial. 1914-1919.

Según esta idea, el poder militar intenta “maximizar la precariedad para los demás mientras minimizan la precariedad para el poder en cuestión. Esta distribución diferencial de la precariedad es, a la vez, una cuestión material y perceptual, puesto que aquellos cuyas vidas no se «consideran» susceptibles de ser lloradas, y, por ende, de ser valiosas, están hechos para soportar la carga del hambre, del

infraempleo, de la des emancipación jurídica y de la exposición diferencial a la violencia y a la muerte”<sup>159</sup>.

En esa precariedad quedan los hombres mutilados en las guerras. Los mutilados físicamente y, en consecuencia, mutilados en su masculinidad. Porque la masculinidad demanda estar completa para *ser*. El miedo a la mutilación era atroz entre los soldados de la Primera Guerra Mundial, lo describe muy bien Gabriel Chevallier en el siguiente pasaje, en el que el protagonista, que ha sido herido y se encuentra convaleciente en el hospital habla con la enfermera:

“—¡Oh! Se puede morir sin que le embauquen a uno. Yo no tenía, en el fondo, tanto miedo a morir: una bala en el corazón o en plena frente... Lo que temía sobre todo era la mutilación y esas agonías de varios días de las que éramos testigos” (139).



*Kiki Smith. A Man. 1988.*

Además del miedo a la mutilación, el miedo a no ser un varón, como en el fragmento de la misma novela en el que ingresa en el hospital un soldado herido en el frente. El hombre se encuentra totalmente abatido y no quiere hablar con nadie. Después de cuatro días, el narrador se dirige a él:

---

<sup>159</sup> Butler, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. (Barcelona: Paidós, 2010), 45.

“No me ha oído llegar y nuestras miradas se han encontrado cuando me hallaba ya muy cerca de él. Le he preguntado:

—Nada muy grave, ¿no, amigo?

Él ha dudado, luego ha dicho bruscamente:

—¿Yo? ¡Yo ya no soy un hombre!

Como no he comprendido, ha levantado su manta.

—¡Mira!

En el bajo vientre he visto la vergonzosa mutilación.

—¡Hubiera preferido cualquier otra cosa!” (123).

Este pasaje ilustra las consecuencias de la mutilación en la identidad masculina. La precariedad de la masculinidad que quedó tan dañada después de la Primera Guerra Mundial tuvo que ser restituida a través de la creación de nuevos modelos que alcanzaran a toda la población.

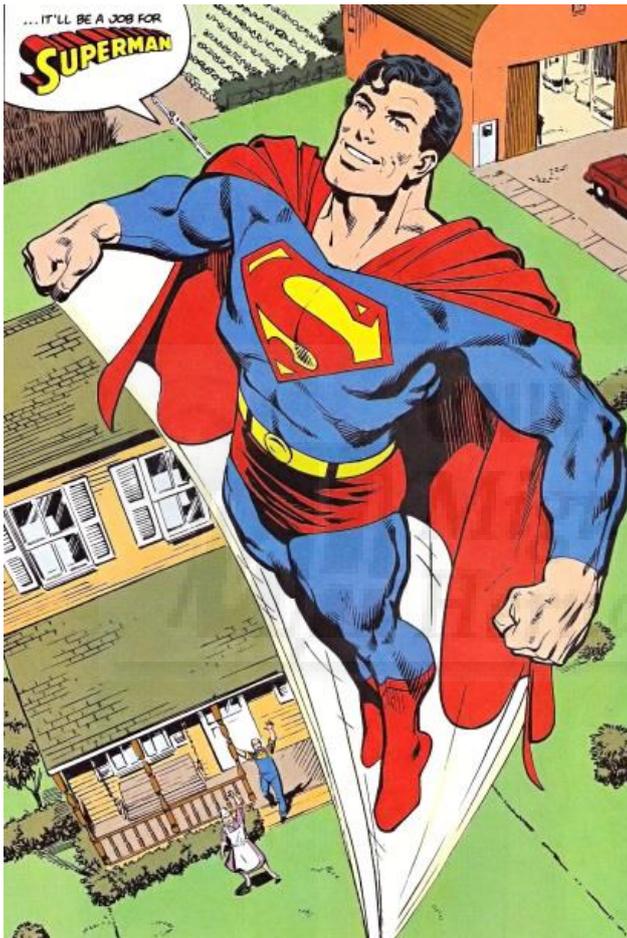
En base a esto empezaron a surgir los nuevos héroes de papel en la figura de los superhéroes de los cómics, y como señala García Cortés: “La cultura popular hizo célebres las imágenes de unos nuevos personajes (los superhéroes de los cómics) con el deseo de conseguir dotar de un modelo válido a millones de hombres que se estaban quedando sin pautas de género para redefinir la realidad, debido a la serie de graves cambios estructurales que se estaban produciendo socialmente en el periodo de posguerra”<sup>160</sup>.

Todo esto sirvió para reconstituir la imagen del varón, dañado después de la dramática experiencia de la guerra que lo había sumido en una *tierra de nadie*, como el espacio arrasado entre las trincheras. Superman, por ejemplo, toma prestados elementos míticos de la imagen simbólica del héroe clásico y construye un ideal adaptado al hombre medio y mediocre para facilitar la identificación. Umberto Eco analiza la estructura del mito de Superman: “Desde el punto de vista mitopoético, el hallazgo tiene mayor valor: en realidad, Clark Kent personifica, de forma perfectamente típica, al lector medio, asaltado por los complejos y

---

<sup>160</sup> Cortés, José Miguel G., *Hombres de mármol*. (Madrid: Egales, 2004), 164.

despreciado por sus propios semejantes; a lo largo de un obvio proceso de identificación, cualquier *accountant* de cualquier ciudad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad”<sup>161</sup>.



Jerry Siegel y Joe Shuster. *Superman*. 1938.

<sup>161</sup> Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. (Barcelona: Lumen, 1984), 259.

### 6.3.- El cuerpo sexuado.

El cuerpo del soldado es un cuerpo sexuado y erotizado a pesar de que desde los estamentos militares y desde el relato institucional, el sexo y la sexualidad no existen en el ejército. El cuerpo, como ya se ha comprobado, es el contenedor de todas las tensiones del individuo. Es una entidad política y es el sujeto mismo que, de ninguna manera, puede considerarse como una estancia separada de la sexualidad. Así pues, la pregunta que se intenta contestar en este apartado es ¿cómo se vive la sexualidad en el ejército? ¿Qué se hace con el sexo y la sexualidad en los cuarteles? ¿Y en el combate? ¿Cómo siente el soldado su sexualidad? ¿Por qué se la oculta?

Se ha de volver, por tanto, la mirada otra vez sobre el cuerpo del héroe considerándolo ahora como un organismo cargado de erotismo y objeto de deseo, pues es el modelo a imitar por los soldados en los campos de formación. El arquetipo que está constituido “por la perfección física y por la glorificación del cuerpo bien formado, conlleva el desprecio de lo enfermo, de lo viejo, de lo feo o deforme”<sup>162</sup>. Sería bueno recordar el modelo de los marines y los principios de la *Muscular Christianity*: esfuerzo permanente y sacrificio para alcanzar la perfección física y espiritual.

El anuncio de los marines es un «noble» reclamo; pero, ¿cómo se canaliza el deseo sexual? La «instrucción sexual» se forma, básicamente, a través de dos caminos: el primero mediante un desplazamiento de la carga erótica hacia el lenguaje; y el segundo, a través del odio a los homosexuales. En ambos casos entran en funcionamiento mecanismos de represión que sólo consiguen diferir el deseo, cargar de frustración al individuo no satisfecho, y llenar de estrés y miedo su *virilidad*. El resultado es un estado de ansiedad y temor que únicamente se alivia con violencia: agrediendo, asesinando, violando.

---

<sup>162</sup> Cortés, José Miguel G., “Construyendo masculinidades”. *Héroes caídos*. (Valencia: Generalitat Valenciana, 2003), 51.

Si se niega al cuerpo su condición erótica y solamente se le considera un cuerpo para el combate, se coloca al soldado en un callejón sin salida. Algo hay que hacer con el sobrante de pulsión sexual. Hay que tener en cuenta ese transporte simbólico de la sexualidad al lenguaje, que se produce en el ejército mediante alusiones directas a los órganos sexuales y a la condición sexual: insultos, bromas y órdenes dadas: ¡por mis cojones! ¡Moved el culo, maricones!... y expresiones de este tipo son moneda común en los cuarteles, por ejemplo: “—¡Vamos, mariconas, ¡levantad! —gritaba el capitán Ernesto Vara—” (Segura 2014, 63). También es muy simbólica la referencia continua a que el arma es la novia, a la que el soldado se debe en cuerpo y alma; la tiene que cuidar y mimar porque se ha de convertir en el objeto de deseo del soldado: “«No quiero una reina adolescente / Todo lo que deseo es un M14»” (Bourke 2003, 75) le gritaban al recluta «Rick» Marks en su formación como marine en 1964, antes de salir para Vietnam.

El otro territorio donde se juega la sexualidad del soldado es el de la censura de la homosexualidad. El sentimiento explicitado por los militares respecto de los homosexuales es el odio. Se niega que existan homosexuales en los cuerpos armados y policiales y únicamente se habla de ello en términos de desprecio y fobia, como: “«Habría que pegarles un tiro a todos»” (75) que les repetían a los marines en interminables conferencias sobre homosexualidad en *Parris Island* durante la década de los sesenta.

Este odio hacia los homosexuales esconde en muchas ocasiones una pulsión homoerótica de los propios militares. “Según el texto titulado «Ideas de adiestramiento N° 5 de las fuerzas de tierra aliadas en el área del Pacífico suroccidental» los instructores tenían que insistir en que toda la base del nuevo sistema es MATAR [...] Los golpecitos rápidos y «maricones», las estocadas desordenadas e irregulares no servirán de nada contra los japoneses; lo que se necesita es un hombre capaz de matar, agresivo, controlado y equilibrado, [...]. Las burlas acerca de su virilidad y competencia podían resultar irresistibles para hombres jóvenes e inmaduros atrapados en entornos hostiles a kilómetros de distancia de sus hogares” (85).



*Adi Nes. Última cena. 1999.*

Ya se ha citado en otro lugar de esta investigación a Ernest Jones, que en 1915 dijo que uno de los motivos importantes por los que algunos hombres decidían entrar en el ejército era por el deseo homosexual de compartir la vida con tantos hombres en un mundo exclusivamente masculino. En un entorno solo de hombres, la única sexualidad admitida es la del macho, la de la hipervirilidad; todas las demás están negadas.

Todo parece funcionar como una máscara: primero, la hipermasculinidad no es exclusiva de los varones heterosexuales, es también un modo de expresar la masculinidad homosexual, de hecho son muchos los iconos homoeróticos hiperviriles. Segundo, con la entrada de las mujeres en el ejército, las cuestiones sexuales se tensionan aún más. El caso reciente de la capitán del Ejército Español, Zaida Cantera, acosada sexualmente por un comandante, pone de manifiesto las dificultades con que se vive el cuerpo sexuado dentro del ámbito militar y cómo la masculinidad militar hegemónica y patriarcal sigue expresándose de acuerdo a la tradición dominante. A pesar de la denuncia por parte de la capitán, del juicio y la condena sobre el superior, Zaida Cantera ha tenido que abandonar el ejército.

## **El miedo a la homosexualidad. Relaciones de camaradería.**

Se ha definido al soldado como «un hombre entre hombres». Sin duda, eso es así, pues, hasta hace relativamente poco, la presencia de mujeres en las fuerzas armadas no estaba permitida, y aun hoy es minoritaria incluso en el Ejército de Israel, país en el que el servicio militar es obligatorio también para las mujeres. El soldado vive en un mundo de hombres con códigos varoniles y patriarcales llevados al extremo, y en tiempo de guerra estas particularidades se acentúan. En este contexto la sexualidad se ha de jugar de alguna manera, ¿de qué tipo son las relaciones entre los soldados?

Como se acaba de apuntar en el apartado anterior, una vertiente escondida oficialmente de la vida de los soldados, es la homosexualidad. Siempre ha sido negada desde el estamento militar la existencia de relaciones homosexuales dentro del ejército, pero son muchos los testimonios y los estudios que demuestran lo contrario. Se sabe que durante la Primera Guerra Mundial eran muy comunes los sentimientos de amor entre soldados. En numerosas cartas escritas desde el frente de batalla, muchos hombres describen la relación con los compañeros de armas usando la palabra *amor*. Un soldado escribió a su casa: “Yo digo que nos amábamos unos a otros” (Bourke 1996, 131). Este es un sentimiento muy repetido entre los combatientes. El afecto entre los hombres es fomentado desde las autoridades militares, desde el convencimiento de que será muy útil durante el combate. Esta relación estrecha entre varones en el seno del ejército es llamada camaradería.

La camaradería es un concepto primordial en la vida militar. Esa fraternidad entre combatientes es el valor más importante que destacan los soldados que han vivido la experiencia de la guerra y señalan que siempre fue un apoyo inestimable para soportar las acciones bélicas y el mejor recuerdo que guardan de los acontecimientos vividos. Además, la amistad profunda construida con los otros soldados es sólida y duradera, para toda la vida. Hay una cierta semejanza entre la camaradería y la homosexualidad. Cuando los camaradas son amantes aparece una

complicidad añadida porque cada uno de ellos ve reflejada su masculinidad en la masculinidad del otro y la relación está centrada en la identidad de género. El sexo y el género están estrechamente relacionados y pueden confundirse masculinidad y virilidad. En el caso del ejército esa masculinidad se considera un logro, a veces ganado a un alto precio<sup>163</sup>.



Guerra de Corea. 1950-1953.

Hay más razones que explican la importancia y el protagonismo de la camaradería en el ejército, sobre todo en tiempos de guerra. La relación de amistad profunda entre soldados es un instrumento consciente en manos de las autoridades militares que se fomenta e inculca en los reclutas con el fin de crear combatientes eficaces dispuestos a morir por amor a los compañeros de armas. Ya se ha estudiado por qué es más fácil matar por amor que por odio y, sobre todo, de qué manera se está dispuesto a poner en riesgo la propia vida por defender a la persona amada. No es gratuito tampoco el uso de la palabra *camarada* para referirse al compañero de unidad en muchos ejércitos y grupos militares y paramilitares. La camaradería implica un compromiso mayor que la amistad y un sentimiento más íntimo que

---

<sup>163</sup> Referente a las relaciones entre camaradería y homosexualidad, ver: Podles, L. J. *Masculinity and the Military*. <http://www.podles.org/Masculinity-and-the-Military.htm> (Consultado el 29 de mayo de 2013).

aquella. Ese compromiso es el que se estimula durante la instrucción de los soldados.

La camaradería se sostiene en dos pilares: el amor y el culto al cuerpo masculino. Tiene también su origen en el movimiento de la *Muscular Christianity* ya estudiado. La *Muscular Christianity* trabajaba el cuerpo y el espíritu para hacer ambos, fuertes y disciplinados; capaces de responder eficazmente a cualquier requerimiento ordenado. Se ha de recordar que los principios de este movimiento se incorporaron a la escuela pública británica y que toda la población fue instruida en dichos presupuestos a partir del último cuarto del siglo XIX.

Relacionadas con la *Muscular Christianity* surgieron una serie de organizaciones que seguían sus ideas: dos de ellas son fundamentales para entender la concepción de la camaradería que sería inculcada en los soldados y percibir la influencia que todavía tienen aquellos principios en la actualidad. Por un lado, el nacimiento de los *Boy Scouts* en 1907, y por otro, la fundación en Inglaterra, en 1906, de la *Liga de la Salud y la Fuerza*<sup>164</sup>, siguiendo el frenesí existente en la época por el culto al cuerpo. La *Liga de la Salud y la Fuerza* era una organización construida dentro de la tradición narcisista que promueve el acercamiento entre varones a través del cuerpo y de lo masculino, poniendo el énfasis en el trabajo sistemático de la musculación, la resistencia, la velocidad y la fuerza del cuerpo. Los *Boy Scouts*, en cambio, dan más importancia al desarrollo de las relaciones entre sus miembros, la confianza y la cooperación.

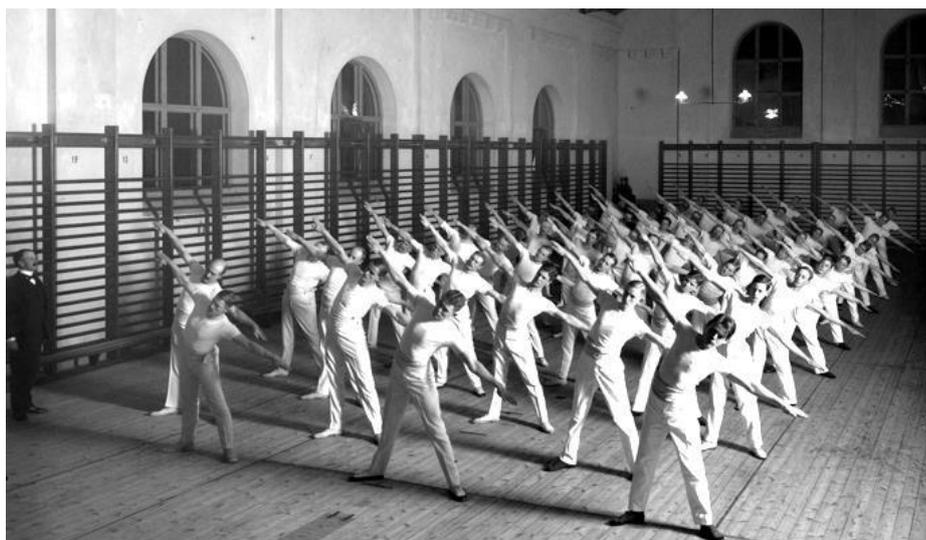
En aquella época el cuerpo masculino, considerado «como varón, macho» era lo sumo, y los practicantes y adeptos de la *Liga de la Salud y la Fuerza* declaraban estar dispuestos a inculcar en la mente de sus seguidores “el amor y el deseo por la belleza física” (Bourke 1996, 139). En la *Liga de la Salud y la Fuerza* y otras muchas organizaciones como ella, que habían surgido en las islas Británicas en aquel tiempo, se hacía ejercicio diariamente; se animaban entre ellos a luchar,

---

<sup>164</sup> Para ampliar información respecto a la *Liga de la Salud y la Fuerza* (League of Health and Strength), consultar: Bourke, Joanna. 2008. *Working Class Cultures in Britain, 1890-1960: Gender, Class and Ethnicity*. Oxford: Routledge.

pues la lucha era uno de las pruebas ejercitadas; se esculpía la musculatura y se potenciaba la admiración del propio cuerpo y del cuerpo del otro, fomentando estrechas relaciones dentro del grupo de iguales bajo el lema de la organización: «Sagrado tu cuerpo, así como tu alma»<sup>165</sup>.

Los seguidores de la *Liga* practicaban la castidad y la amistad entre los hombres, siguiendo la inspiración del programa de la *Muscular Christianity*, que había sido integrado en la escuela pública, para conformar las nuevas identidades de género, del cultivo del cuerpo y del espíritu. En las prácticas físicas de fortalecimiento del cuerpo, había una contemplación y una exaltación de la belleza viril, de tal manera que se asimiló masculinidad a fuerza. Se consideraba que el hombre más varonil era el hombre más fuerte. El cuerpo se convirtió en objeto fetiche narcisista para la mayoría de los jóvenes seguidores de esa «cultura física». Todos sus seguidores admiraban los cuerpos fuertes y bien formados. Los líderes de estos movimientos, así como los dirigentes militares, fueron conscientes del potencial castrense de insuflar en los muchachos ese deseo, admiración y amor por el cuerpo masculino y por sus camaradas, ya que permitiría hacer hombres disciplinados y obedientes.



Institución gimnástica en la ciudad sueca de Gävle a finales del siglo XIX.

<sup>165</sup> «Sacred thy Body, even as thy Soul». Citado en, Bourke, Joanna, (1996), *Dismembering the Male*. (London: Reaktion Books, 1996), 138.

Todo este programa de ajuste de los cuerpos y los espíritus a un objetivo militar es una remodelación de la identidad de género masculina. En esta operación, el cuerpo del varón adopta una posición pasiva porque está en función de una demanda externa, la de constituirse en cuerpo musculoso y dispuesto, para ponerlo a disposición de la muerte por la patria. Los miembros de la *Liga de la Salud y la Fuerza* se sentían a sí mismos caballeros y misioneros. Una especie de nuevos caballeros medievales dispuestos a morir por su país y, también, importante, por su raza. Se consideraban los mejores, los más bellos, los más fuertes y los más varoniles. Identificaban masculinidad con fuerza y diferenciaban entre «fuerza muscular» y «fuerza como atractivo irresistible de belleza». La belleza encarnada en el cuerpo musculoso era glorificada y el mejor, debía estar adornado por ambas cualidades.

La *Liga* elevó el narcisismo del macho a una nueva dimensión a través de la adoración del hombre por el hombre. Lo más importante era la unión de los jóvenes a través de su glorioso físico; tenían que estar sanos, fuertes y dispuestos para cumplir órdenes. Era una organización civil que vivía con una estructura y unos valores militares, en los que las cuestiones de género ocupaban todo el espacio, a pesar de no ser aludidas. De igual modo, las relaciones entre varones permanecen escondidas y negadas en los ejércitos.

Los hombres que en aquella época habían participado en estos movimientos fueron mejores combatientes en la Primera Guerra Mundial, pues cuando se incorporaban al frente, ya estaban adiestrados en los valores demandados por el ejército para el combate. Se calcula que el 70 por ciento de los *Scouts*, que había en Inglaterra, se alistaron para luchar en la Primera Guerra Mundial, cosa de la que se jactaba el propio general Baden-Powell, fundador del movimiento escultista<sup>166</sup>.

Los *Scouts* se organizan con una estructura jerárquica militar. Se dividen en patrullas, los dirige un guía o *master*, al que se le da un carácter de protector de

---

<sup>166</sup> Ver, Bourke, Joanna. 1996. *Dismembering the Male*. London: Reaktion Books.

los miembros de la patrulla. El grupo scout está formado por cuatro miembros (exactamente igual que la *escuadra*, que es la unidad militar mínima de infantería y está mandada por una cabo). Visten uniforme y se colocan distinciones según determinados méritos, de la misma manera que las condecoraciones militares; se autoimponen misiones y retos; se consideran a sí mismos los mejores muchachos de la sociedad y tienen estos tres principios: *Dios, Patria y Humanidad*. Parecidas razones invocadas por los ejércitos para matar y morir. Se mueven por lo que el movimiento llama «virtudes», que son tres: lealtad, abnegación y pureza; y son consideradas la base de una fraternidad íntima entre muchachos.

Al principio, el objetivo principal del movimiento scout propiciaba esos vínculos entre hombres, fuera del alcance de las mujeres. A los chicos se les enseñaban destrezas domésticas y se les aconsejaba explícitamente no intimar con las chicas, pues debían mantenerse leales a la ley scout. Una ley que se traduce en un juramento que se ha ido adaptando a los tiempos y a los distintos países, pero que básicamente dice: “Por mi honor, prometo cumplir mi deber con Dios y mi país, obedecer la ley scout. Ayudar a todos siempre, mantenerme físicamente fuerte, mentalmente despierto y moralmente firme”. Todos estos atributos están en consonancia con los que alentaba la *Muscular Christianity*, la cual también tenía una inspiración narcisista de proyección de la mirada en la belleza del cuerpo masculino. Narcisismo y superstición religiosa, unidas a la disciplina, la obediencia y la entrega por la patria y los compañeros.

Transportando todo lo anterior a la vida militar, se pueden comprender los propósitos de la instrucción respecto al trabajo con las relaciones entre soldados. El valor del grupo y la exaltación del cuerpo masculino son cuestiones fundamentales e interrelacionadas en la formación de los soldados. La cohesión y admiración del grupo solo se pueden conseguir a través de la adoración del propio cuerpo individual. Se promueve el individualismo narcisista y el sentimiento de ser especial para conseguir la disolución del yo y la identificación con un grupo digno de admiración, compuesto por elegidos hombres varoniles. Ser parte de un grupo de elegidos permite disolver las tendencias individuales y el pensamiento

crítico. Convertirse en hombres sin individualidad, disciplinados y obedientes posibilita estar dispuesto a morir por lealtad a los compañeros. Formar parte de un grupo especial propicia la admiración por los otros hombres que, a su vez, también se adornan con un cuerpo fuerte y hermoso, y con un alma generosa.

El uniforme predispone para la disciplina y la obediencia, pero también realza la belleza y la apostura del cuerpo masculino. Los uniformes están diseñados para ensalzar la masculinidad. Las autoridades militares tienen en cuenta, tanto la desnudez como la vestimenta, y cómo influyen en el ánimo del soldado y lo dirigen hacia la admiración de sus camaradas. Los soldados pasan bastante tiempo desnudos en las duchas comunes, en el momento de vestirse y desnudarse en las compañías o en otras circunstancias. La desnudez pública es usada también como técnica de humillación, pero el valor principal es potenciar la camaradería y la unión del grupo. Tanto el uniforme como la desnudez tratan de exaltar esos valores de camaradería y sentido de grupo.



*Katarzyna Kozyra. Chicos. 2001.*

Cuando llega la guerra todo se trastoca. Una vez en el frente de batalla se acelera la transición del narcisismo a la exaltación del grupo, y todos los aspectos de la

formación que han ido inculcándose lentamente, emergen. La amistad entre los hombres se acentúa por la necesidad de apoyo y protección. Se activan las expresiones de las emociones masculinas y la vivencia de las relaciones con los compañeros de grupo se magnifican y subliman. Los camaradas pasan a ocupar el lugar central y el eje de la supervivencia.

Como explica John Keegan, la experiencia de la guerra para el soldado que está en primera línea es totalmente distinta de la de los oficiales y de la población civil. “Lo que el soldado común entiende por «batalla» es algo a muy pequeña escala, que produce sus propios líderes y que se realiza según sus propias reglas” (Keegan, 2013: 47), en esos momentos su escuadra se convierte en su único referente y sus compañeros en sus únicos proveedores de seguridad; las relaciones entre los soldados del mismo grupo se hacen profundamente íntimas y el combatiente tiene la sensación de formar parte de una comunidad junto a sus compañeros.

En una carta dejada por un soldado muerto en la Primera Guerra Mundial, se podía leer la petición a sus padres de que no se vistieran de luto en caso de que él muriera, porque consideraba que no había fin más noble que morir por su país y su civilización. O la carta del oficial Liddel Hart, quien en 1916 escribe que, más honor que morir por Inglaterra es hacerlo como oficial del Ejército Británico por haber estado acompañado y compartido campañas con “los mejores compañeros oficiales y los más nobles caballeros a quienes Dios ha enviado a este mundo” (Bourke, 1996: 132).

Esa exaltación de la camaradería entre hombres se hace patente en los conflictos bélicos. El soldado es a la vez «hombre-combatiente» y «hombre-amante» y la guerra ayuda a que surja el romanticismo entre los hombres. El modelo romántico se basaba en el imaginario del marinero y del espadachín, hombres rudos y valientes que luchaban y se emborrachaban juntos. Durante la Primera Guerra Mundial ese fue el reclamo en mucha propaganda en favor del alistamiento. Muchos jóvenes y grupos de amigos, se unieron al ejército con la idea de ir juntos

a luchar y después a la taberna a emborracharse. Muchos pedían servir juntos en el mismo batallón y se dio la circunstancia de que había batallones enteros de reclutas de la misma comarca o del mismo pueblo.

En la Gran Guerra, las relaciones entre los soldados se hicieron muy íntimas, las mujeres estaban lejos del frente y la vida en las trincheras era dura. Se pasaban largas horas de espera y aburrimiento, así es que se sustituyó la presencia de las mujeres por la de los propios camaradas. La angustia y el miedo durante los bombardeos eran intensos y la única manera de sobrellevarlos era apoyándose en la amistad. No era infrecuente ver en las trincheras a un soldado leyendo un libro a su compañero. Era en esos momentos, cuando el trabajo de los mandos militares en favor de la camaradería tomaba sentido.



Vida cotidiana en las trincheras. Primera Guerra Mundial.

En el frente se reproducía la vida civil y se repartían los roles masculinos y femeninos entre los soldados: unos hacían de protectores, otros ejercían papeles activos y otros pasivos. Era habitual ver a los cocineros cocinar junto a su amigo favorito. Reproducían los papeles de madre, hermana, amiga y amante. Bailaban entre ellos e iban juntos a las tiendas cuando pasaban días en la retaguardia. Para algunos, la intimidad entre hombres en tiempos de guerra era un sustituto de la de

las mujeres; para otros, esa intimidad era un sentimiento natural que las mujeres solo hacían que interrumpir. Todos los roles de la sociedad civil, tanto masculinos como femeninos, eran reproducidos en la guerra por hombres. Cuando dormían se colocaban muy juntos y se acariciaban y se hacían mimos. Ese sentimiento era descrito por algunos soldados como amor.

Pero esta intimidad homosexual, no era común a todos los soldados. Sucedió, sobre todo, entre muchachos que habían sido formados en los *Boy Scouts*, en las escuelas públicas con los métodos de la *Muscular Christianity* y en los practicantes del culto al cuerpo. Los que provenían de la clase trabajadora y los que venían de la sociedad civil, eran ajenos a este tipo de camaradería e intimidad, porque su realidad siempre estuvo fuera del frente. Para estos otros hombres, la vida, la realidad, era un lugar al que volver y para ellos la guerra era un paréntesis terrible del que siempre deseaban escapar. Estos soldados no deseaban morir por la patria, ni por Dios, ni por el honor. Pocos de estos hombres disparaban en combate y estaban dispuestos a morir y matar. Cuenta un oficial británico que era más difícil que sus soldados obedecieran la orden de abrir fuego que la de alto, y que se veía obligado a recorrer la trinchera sin cesar, animando a sus hombres a no dejar de disparar.

A pesar de todo lo dicho, la camaradería y la homosexualidad solamente funcionó durante la guerra y únicamente entre este tipo de hombres. Además no se daba una relación de ese tipo cuando había diferencias entre los hombres. No existía entre grupos diferentes, batallones, o rangos. Entre los oficiales no existía un vínculo así, tampoco cuando había diferencias jerárquicas, ni tampoco respecto a hombres de otras razas (recuérdese la voluntad de defensa de Dios y la raza por parte de los miembros de las organizaciones del culto al cuerpo).

La extracción social también implicaba diferencias, incluso entre solteros y casados. Así pues, las relaciones entre hombres se dieron solamente en pequeños grupos homogéneos ligados a la ideología de la *Muscular Christianity*. Por el contrario, para la mayoría de los soldados, que vivían en el frente de batalla en

permanente estado de estrés, la camaradería no les proporcionaba ni alivio, ni respuestas.



Oficial americano con un joven prisionero alemán. Primera Guerra Mundial.

Se ha podido comprobar que la homosexualidad, a pesar de estar negada por el estamento militar, se ha favorecido en la instrucción de los reclutas y también en la vida civil a través de organizaciones deportivas y juveniles. Es reconocido por los líderes juveniles y militares que esos muchachos están bien formados, tanto militarmente como desde la perspectiva de las relaciones varoniles, y pueden acceder al combate sin demasiados problemas.

Se ha visto que efectivamente los vínculos homosexuales se fomentan para crear combatientes eficaces y que efectivamente existen estas relaciones entre soldados. Pero también se ha podido comprobar que los intentos de extender la camaradería a la mayoría de los soldados fracasan en muchos casos, pues las variables de la vida real y la complejidad psíquica del individuo escapan al control de los métodos de instrucción militar.

Así pues, una vez estudiada la importancia de la camaradería y del grupo para el soldado, se pondrá la mirada en una categoría particular de soldados: los adolescentes. Jóvenes que no alcanzan la edad militar pero que participan activamente en las guerras y que son interesantes para la investigación porque suponen un cuerpo distinto, cargado de erotismo, que se enfrenta a la muerte.

### **Muchachos en el ejército.**

“El siguiente obús cae ya en medio de nuestro grupo.

Se oyen gritos. En el horizonte suben cohetes verdes. Vuela el fango, la metralla silba. Se la siente caer todavía cuando la explosión ha enmudecido hace rato.

A nuestro lado un recluta acobardado se ha tendido en el suelo, un muchacho de pelo blanco como el lino que entierra el rostro en sus manos. El casco ha rodado de su cabeza y yace por tierra. Lo cojo e intento ponérselo. Levanta los ojos, aparta el casco y arrastrándose como un niño, oculta su cabeza en mis brazos. Se aprieta contra mi pecho. Le tiemblan las delgadas espaldas. Unas espaldas como las de Kemmerich.

Le dejo hacer, y para que el casco le sirva de algo, se lo pongo sobre las posaderas; no es por embromarle, sino después de haber considerado que, tal como está, esta es la parte más sobresaliente de su cuerpo”<sup>167</sup>.

En este episodio de la Primera Guerra Mundial, narrado por Erich María Remarque, un joven soldado, apenas un adolescente participa en la primera línea de fuego. Los muchachos de menos de dieciocho años siempre han participado en las guerras y han formado parte de los ejércitos. Muchos de los muertos en los conflictos bélicos de la historia han sido adolescentes, y la imagen del héroe estaría más en consonancia con la realidad si fuera encarnada por un muchacho imberbe. “Desde tiempos inmemoriales han marchado a la guerra chicos que eran más aptos para el amor, y desde los orígenes de la literatura, los poetas han

---

<sup>167</sup> Remarque, Erich María. 1968. *Sin novedad en el frente*. Barcelona: Círculo de lectores.

entonado cánticos de alabanza en su honor”<sup>168</sup>. Tirteo, poeta griego del siglo VII a.C. describe de este modo al soldado adolescente: “[...] en un joven, en cambio, todo es decoroso mientras posee la brillante flor de la amable juventud; vivo, su vista produce admiración a los hombres y amor a las mujeres; caído en las primeras filas, es un héroe” (Greer 2003, 169).

El muchacho es carne de cañón y objeto de deseo, a través de él se hace visible la tensión homoerótica tan acallada y oculta dentro del estamento militar, y tan negada por el discurso hegemónico. Los adolescentes siempre han estado en primera línea de fuego y a la vez junto a sus jefes. Suponían la mayoría de los muertos en combate y el relax de los mandos. A pesar de la censura y el celo puestos sobre este asunto, hay documentación gráfica y testimonios que atestiguan como en la Primera Guerra Mundial, siempre había oficiales que se acercaban a los jóvenes prisioneros del bando enemigo y conseguían su confianza. Cronistas de la Gran Guerra describen la situación de estos muchachos soldados: “En el siglo XX, Rupert Brooke cató a aquellos que derramaban «el dulce vino de la juventud», y Wilfred Owen a los jóvenes que morían como si de una res de ganado se tratara. Una proporción incalculable de los «hombres» muertos en la Gran Guerra corresponde a adolescentes. El soldado que aparece en miles de monumentos a los caídos es un joven” (169).



Madre alemana arreglando a su hijo. Primera Guerra Mundial.

<sup>168</sup> Greer, Germain, *El chico. El efebo en las artes*. (Barcelona: Océano, 2003), 169.

En la Alemania de la Primera Guerra Mundial, muchas madres enviaban a sus hijos adolescentes al ejército, orgullosas de que lucharan por la patria. Hay documentos gráficos sobre este asunto en los que se ve a mujeres vistiendo a sus hijos soldados antes de acudir al frente. ¿Desde qué lugar puede entenderse esa actitud de unas madres que mandaban a sus hijos a una muerte casi segura? Muchos soldados eran demasiado jóvenes y no servían para el combate como guerreros. No eran como esos fieros combatientes que supuestamente forman los instructores militares para convertirlos en máquinas de matar, solamente servían para engrosar el número de efectivos y hacerlos saltar de las trincheras a soportar el fuego enemigo.

Durante la Segunda Guerra Mundial también participaron muchos jóvenes en las batallas, algunos casi niños. A finales de 1944 el ejército alemán, para mantener el número de efectivos necesarios, se vio obligado a reclutar a los nacidos en 1928, es decir, muchachos de 15 y 16 años que pasaron a engrosar las filas de las *Hitlerjugend* (Juventudes Hitlerianas), donde fueron adiestrados como soldados. Es el caso de Willi Hübner, un chico de dieciséis años, que fue condecorado por Goebbels con la *Cruz de Hierro* de segunda clase por su servicio como mensajero durante la toma de la ciudad de Luban; o el de Alfred Checa, de solo 12 años, el más joven soldado reconocido con esa condecoración, en marzo de 1945, después de haber salvado la vida a diez compañeros en el frente del Oder.



Goebbels condecorando a Willi Hübner. Luban, 9 de marzo de 1945.

La mayoría de ellos fueron únicamente carne de cañón que apenas tenían cuerpo para soportar el equipo de soldado. Así describe Erich M. Remarque la corpulencia de sus cuerpos: “Miro mis botas. Son grandes y bastas, me sujetan los pantalones que están metidos dentro formando bolsa; cuando estamos derechos tenemos un aspecto fuerte y robusto, vestidos con estos anchísimos tubos. Pero cuando nos desnudamos para bañarnos podemos contemplar realmente nuestras delgadas piernas y estrechas espaldas. Entonces no somos ya soldados sino casi unos chiquillos que parecen incapaces de llevar una mochila” (61-62). Los soldados jóvenes son, lógicamente, más vulnerables e inexpertos; pero, a pesar de ello, o precisamente por ello, eran enviados a la primera línea del frente. Erich María Remarque hace una emotiva descripción de la muerte de un joven compañero de apenas diecinueve años<sup>169</sup>, uno más de los muchísimos que murieron en la Primera Guerra Mundial.

La representación artística clásica del héroe, lo ha presentado desnudo. La “desnudez del joven soldado cumple dos funciones: por una parte, le confiere cualidades, y por otra, acentúa su vulnerabilidad. El mensaje subliminal podría ser, como se refleja en el poema de Tirteo, que el deber del soldado o es hacer o morir, sino hacer y morir.” (Greer, 2003:172). Y la imagen de un púber soldado muerto es una de las más repetidas en la historia del arte para representar al héroe. Poner el acento en la juventud de los héroes llevó a exclamar a Robespierre: «¡Sólo los franceses tenemos héroes de trece años!», cuando hablaba a la Asamblea francesa en contra de los monárquicos, después de un suceso sangriento ocurrido 1793<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Anexo II. Fragmentos de obras literarias. Remarque, Erich María. 1968. *Sin novedad en el frente*. Barcelona: Círculo de Lectores.

<sup>170</sup> Germain Greer relata el suceso completo: “[...] la muerte accidental de un muchacho podía interpretarse como una brillante proeza o un martirio patriótico. El 7 de diciembre de 1793, François-Joseph Barra fue asesinado por un grupo de bandoleros que intentaban arrebatarle los caballos. Robespierre aprovechó la oportunidad para convertirlo en ejemplo heroico, comunicando a la Asamblea que había sido asesinado por las tropas monárquicas por negarse a gritar *Vive le Roi!* [...] tiembla indignado; no responde salvo con el grito de «Vive la République!». Al instante, acribillado por los disparos, cae oprimiendo contra su corazón la escarpela tricolor. [...] ¡Sólo los franceses tenemos héroes de trece años!” (Greer 2003, 188).

Hay otro ejemplo de héroe casi adolescente en el caso del marino de 16 años, Jack Cornwell. Durante la Primera Guerra Mundial, Cornwell participó en la batalla naval de Jutlandia a bordo del navío HMS Chester, el 31 de mayo de 1916. Su buque fue alcanzado varias veces por los acorazados alemanes. Él permaneció junto a su cañón después de que todos sus compañeros hubieran muerto. Parece ser que se mantuvo en pie más por la imposibilidad de moverse, ya que había sido alcanzado por la metralla en el pecho, que por quedarse defendiendo su posición, puesto que esos cañones necesitan de más de un artillero para poder ser disparados. Murió el 2 de junio en el hospital al que había sido trasladado y fue elevado a la categoría de héroe nacional británico. Recibió la *Victoria Cross*, máxima condecoración del Reino Unido, y se instauró una condecoración con su nombre para cadetes navales: la *Medalla Cornwell*.

Es un caso paradigmático de propaganda institucional con el ánimo de elevar la moral de los combatientes y de alimentar la necesidad de las autoridades de atraerse a la opinión pública mediante la creación de un héroe nacional. De hecho, Jack Cornwell fue originalmente enterrado en una fosa común, siendo reconocido héroe un año más tarde de los acontecimientos. Por otro lado, el muchacho que aparece en la foto que fue difundida, no es él, sino su hermano; con gran parecido y edades cercanas. Puede comprobarse, además, que el nombre del buque bordado en la gorra no es el del HMS Chester, donde sirvió Jack; sino el HMS Lancaster, el navío donde estuvo su hermano. Dos jóvenes hermanos en la guerra.



Retrato del supuesto Jack Cornwell

No solamente los muchachos eran alistados a título individual, también se organizaban unidades enteras de soldados jóvenes. Es el caso de los batallones infantiles argentinos, los ya citados batallones escolares franceses y también, los batallones infantiles españoles organizados durante el reinado de Alfonso XIII. Estos escuadrones no participaron en conflictos bélicos, pero reflejan el espíritu militarista que se extendió por algunos países occidentales durante el siglo XIX a partir de las ideas de la *Muscular Christianity*.

Durante la República Romana a los chicos patricios que deseaban ir al ejército cuando cumplían los 17 años, la familia les organizaba una ceremonia que tenía el carácter de rito de paso. Se le regalaban los atributos del soldado, una especie de «ajuar» militar que debía conservar durante toda su vida porque sería su herencia para su futuro hijo, del mismo modo que él la heredaba de su padre. El joven recibía del padre las armas, la espada y el puñal; los elementos de protección, el casco y la cota de malla; también le regalaba unas espuelas. De la madre recibía las ropas: las sandalias claveteadas de legionario, *caligae*; la capa del ejército, *sagum*; el penacho de crines, el macuto y una funda para el escudo.

Aunque en la mayoría de los ejércitos profesionales, sobre todo después de la guerra de Vietnam, no son admitidos hombres jóvenes, en muchos de los ejércitos de países africanos, algunos asiáticos y unos pocos americanos; se siguen alistando menores. Se estima que actualmente “unos trescientos mil jóvenes portan armas en el mundo” (Greer 2003, 192). Respecto a los grandes conflictos bélicos del siglo XX, “no se sabe cuántos chicos de ambos bandos mintieron acerca de su edad para que se les permitiera combatir en la Primera Guerra Mundial, en el periodo 1914-1918; según la National Service League, el 15 por ciento de los reclutas era menor de edad. Aunque existían partidas de nacimiento, las autoridades militares no las solicitaban. A menudo llegaban informes del frente que comunicaban la muerte de jóvenes de catorce años. Es difícil calcular la cifra de víctimas, pero los muertos y heridos del bando aliado ascienden a cinco millones y medio, muchos de los cuales debían de ser niños” (192).



Joven soldado. Primera Guerra Mundial.



## CAPÍTULO 7.

### EL PLACER DE MATAR.

En el apartado que se aborda a continuación se estudia la relación que existe entre la acción de matar y la sexualidad. Se ha podido comprobar que el cuerpo masculino del soldado, lejos de ser únicamente una forma perfecta y poderosa, espejo de la masculinidad heroica que el ejército pretende, está lleno de carga erótica. También se ha visto de qué manera la erotización del cuerpo supura por todas las costuras hacia relaciones homoeróticas, no confesadas y prohibidas, en los cuarteles y en el campo de batalla. Pero hay otro canal por donde fluye el deseo y la pulsión sexual del soldado: el acto de matar. El acto de matar se convierte en la culminación de la descarga erótica del combatiente.

El objetivo de este punto, que se ha titulado *El placer de matar*, es descubrir los mecanismos por los que la sexualidad del soldado se hace presente en el acto de matar, así como las causas y consecuencias que conlleva. En este punto se unen sexualidad-sexo y género; el deseo, el sexo y el mandato cultural. Es en el acto de matar donde confluyen todas las preocupaciones de esta investigación y con él se abrochan casi todos los planos estudiados: masculinidad hegemónica, fracaso, sexualidad, sexo, género, violencia, dominación, poder, crueldad, socialización.

Si el combatiente tiene como única misión matar al enemigo y esto se perpetra a través de su cuerpo heroico erotizado, no es difícil que se deslice ese componente sexual en el momento del crimen como una exaltación sexual. “Las historias de combate proporcionan una forma de hacer frente a una tensión fundamental de la guerra: aunque el acto de matar a otra persona en el campo de batalla puede

provocar una oleada de angustia nauseabunda, es capaz igualmente de suscitar sentimientos de placer intensos” (Bourke 2003, 21).



Stanley Kubrick. *Senderos de gloria*. 1957.

Hay muchos testimonios de soldados que relatan el momento del crimen como un sentimiento de placer sexual, lo que vendría a demostrar que se produce un desplazamiento de la pulsión erótica del objeto de amor al cuerpo del enemigo asesinado. Para muchos soldados la experiencia de la guerra es casi una ceremonia sublime. William Broyles, un marine excombatiente en la guerra de Vietnam, hablaba de la guerra en términos de placer y excitación inmensos. Lo cita Joanna Bourke: “Reconocía Broyles, había decenas de razones por las que el combate podía resultar atractivo, e incluso placentero. La camaradería, con la asimilación agridulce del yo dentro del grupo, apelaba a alguna necesidad humana profunda y fundamental. Y luego (en contraste con ello) estaba el impresionante poder que la guerra confería a los *individuos*. Para los varones, combatir era el equivalente masculino a parir: «La iniciación en el poder de la vida y la muerte». Broyles no tenía mucho que decir acerca del elemento «vida», pero sostenía que la emoción que producía la destrucción era irresistible” (22).

En este pasaje están condensadas muchas de las explicaciones del comportamiento de la masculinidad patriarcal hegemónica y de cómo se expresa bajo las condiciones más extremas. Viene a confirmar algunas de las hipótesis planteadas en esta investigación: el soldado habla de la camaradería como algo positivo dentro del espacio de la guerra porque diluye al individuo en el anonimato. Él lo considera una renuncia agrídulce, lo amargo de no ser *yo*, y lo confortable del abandono de la responsabilidad entregándose a la sumisión ciega. También dice respecto a la camaradería que «apelaba a alguna necesidad humana profunda y fundamental», ¿podría entenderse que se remite al amor y la necesidad de ternura?

Habría que recordar lo visto en el punto anterior cuando se exploraban las relaciones de profunda camaradería entre hombres en el frente de batalla. Relaciones homosexuales en un mundo de hombres, que inconscientemente reproducían las condiciones del hogar, para sentirse con esa «necesidad humana profunda y fundamental» de la que habla Broyles.

Respecto a la masculinidad, lo varonil es tener el poder, el dominio sobre la vida y la muerte, desde la destrucción. El poder de la mujer sobre la vida está dirigido a crearla, mientras que el placer en la batalla, enlaza la sexualidad con la muerte, el dominio y la destrucción. Una valoración del placer que remite al modo en que es vivido por los varones. Así pues, estas pocas palabras del soldado confirman la hipótesis de considerar que la masculinidad hegemónica está ligada a la violencia y la destrucción, y que el pegamento que lo liga todo es la pulsión erótica del placer, cuya expresión extrema se produce en el acto de matar.

Hay más testimonios que refrendan este sentimiento de placer y poder ligado al crimen. Algunos expresan una sensación sexual: “Matar era algo intrínsecamente «glamuroso». Era como «echar un polvo por primera vez» y hacía que los hombres sintieran un «dolor tan profundo como el dolor del orgasmo». En palabras de un marine: «me gustaban el tiroteo y la matanza. Literalmente me excitaba ver caer a los asiáticos alcanzados por los disparos»” (39). Otros, el

sentimiento de poder, como el del artillero de la Primera Guerra Mundial, Henry de Man: “Un día... conseguí hacer un disparo directo contra un campamento enemigo y pude ver los cuerpos o partes de cuerpos volar por los aires y oír los alaridos desesperados de los heridos y los que huían. Tuve que confesarme a mí mismo que se trataba de uno de los momentos más felices de mi vida” (38). Ya se ha dicho que desde el propio estamento militar se reconocía la necesidad de fomentar en los jóvenes y en los niños, a través de los juguetes bélicos, las fantasías que ligaban el combate con el placer, hasta tal punto que se consideraba que los mejores soldados eran aquellos capaces de imaginar el acto de matar como algo placentero. Es el caso de un soldado de la Primera Guerra Mundial que escribió que la guerra era “la *mejor* diversión. Nunca, nunca me he sentido tan bien o tan feliz, nunca había disfrutado tanto de algo. Es lo más apropiado para mi salud impasible y mis nervios impasibles y mi predisposición a la barbarie. La excitación del combate infunde vida a todo, a cada cosa que veo, cada palabra, cada acción” (143).



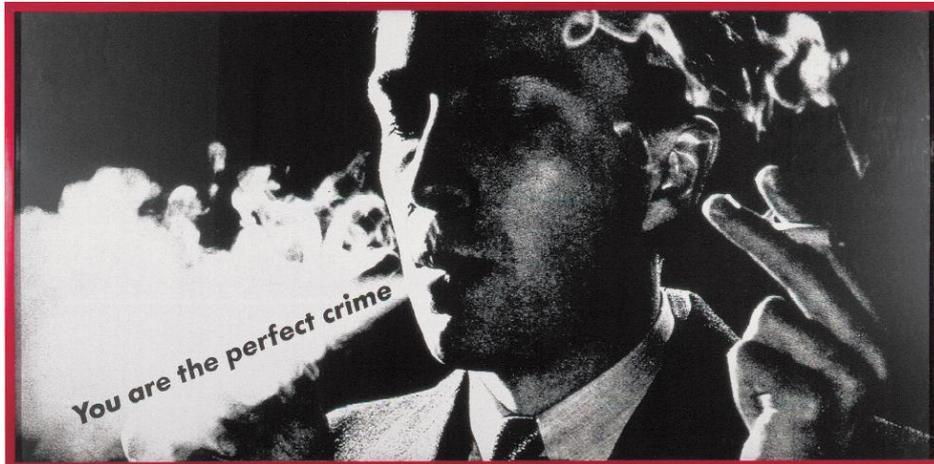
Puesto de ametralladora. Primera Guerra Mundial.

O la descripción que hace un piloto de caza: “Abrí fuego, las balas rugieron por encima del ruido del motor. No traqueteaban como ametralladoras Vickers comunes que utiliza el ejército. ¡No, señor! Cuando las 8 Brownings abren fuego... ¡Qué emoción! El humo entra en la cabina y un escalofrío te recorre toda la espalda.” (40). Según todos estos testimonios parece clara la relación entre identidad, sexualidad, cuerpo y muerte. Hay continuas alusiones a sensaciones físicas y eróticas, a su posición de macho dominante con la capacidad de matar al otro. Lo que liga todo lo anterior con los conceptos de dominio, sumisión y poder.

En esa línea de la acción fría de matar está la siguiente descripción de un francotirador de élite: “Esa sensación de poder, de mirar a alguien siguiendo el cañón del rifle y pensar: «vaya, puedo cargarme a este tío». Hacerlo es algo diferente también. Uno no necesariamente se siente mal; te sientes orgulloso, en especial si se trata de uno contra uno, pues él tiene su oportunidad. Es el momento de tirar el sombrero al aire. Es el estremecimiento de la cacería” (39).

En el siguiente punto se va a explorar otro ángulo de esta misma cuestión: el placer de matar, el enaltecimiento del asesinato abordado desde la excitación sexual.

## 7.1.- La sexualidad ligada a la violencia. La sexualidad a través del crimen.



Barbara Kruger. *You are the perfect crime*. 1984.

Esta pieza de Barbara Kruger sirve para ilustrar la vinculación entre masculinidad y asesinato. La conexión entre masculinidad y crimen se establece a través del cuerpo, porque el cuerpo es el depósito de las cargas culturales y censuras de nuestra civilización. Es el espacio político que se erotiza, se domina y sufre todos los agravios del poder. En el cuerpo confluyen la corriente de la prohibición y la de los mandatos. En el varón y en el soldado, estas fuerzas organizan su cuerpo, lo zarandean en todas direcciones, le exigen y le niegan y lo impulsan irremediabilmente al encuentro con la muerte.

“Los tabúes que provocan mayor malestar en la cultura son los relacionados con el cuerpo: por un lado la violencia, por el otro el sexo. El tabú más violento en la mayoría de las sociedades es el de la muerte. Esto lleva a considerar al cuerpo como un lugar sagrado, inviolable, y a la vez lo convierte en el objeto primordial de los sacrificios. El dolor corporal se exalta, se teme y santifica”<sup>171</sup>. A partir de esta argumentación se puede entender la naturalidad (de «estar naturalizado») con

---

<sup>171</sup> Santamaría Blasco, Lourdes. 2008. *Figuras del exceso y políticas del cuerpo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Tesis doctoral.

el que se aceptan ciertos comportamientos violentos. Sirvan dos ejemplos de violencia extrema sobre los cuerpos; por un lado el tormento, como en el caso de las torturas de la prisión de Abu Grahیب durante la guerra de Irak. Por otro lado la profanación del cuerpo del otro en la lucha cuerpo a cuerpo con bayoneta, en la que el asesinato del enemigo se hace penetrando en su cuerpo.

El modelo de estas prácticas militares de humillación y profanación del cuerpo doliente responde al mito de la pasión de Cristo, en el que el cuerpo del héroe, joven y fuerte, es lacerado, rasgado, golpeado, humillado, crucificado y finalmente penetrado y muerto. Esa exaltación de la tortura se ha convertido en el modelo de la civilización cristiana y tiene su reflejo y respuesta en el comportamiento de los ejércitos y en el uso de los cuerpos. La «normalización» del suplicio, coloca a la tortura y a la crueldad en un plano de invisibilidad ideológica que permite no solo ejercer, sino también, mostrar cualquier abominación violenta contra los cuerpos, con una impunidad consentida.

No es difícil constatar en los medios de comunicación, en el cine de Hollywood y otros canales de distribución del discurso dominante, lo potenciada, recreada, descrita, narrada y construida que está la violencia, el escarnio, el dolor y el suplicio sobre el cuerpo del «Otro»: mujer, débil, homosexual, distinto, inmigrante, extranjero, y tantas otras categorías de excluidos del modelo masculino hegemónico.

En relación con la penetración del cuerpo, el combate con bayoneta puede servir para analizar la relación entre sexualidad y violencia, ya que es un modo directo de enfrentarse al enemigo. La necesidad de establecer una distancia tan corta con el cuerpo del antagonista demanda necesariamente una relación íntima con el otro.

Los testimonios de los combatientes aluden a menudo a ese contacto cuerpo a cuerpo, calificándolo, a veces, casi de acto sexual. Hasta la Primera Guerra Mundial el enfrentamiento con bayoneta era considerado el modo más noble y puro de combatir, y para muchos soldados era el tipo de combate más real. “Hasta

cierto punto, matar con bayonetas tenía importantes connotaciones sexuales. Los hombres que se disponían a emprender un ataque a las trincheras acariciaban con manos «amorosas» sus bayonetas, mientras se preparaban para el sangriento instante de felicidad en que la hoja «penetraría profundo» en el pecho de otro hombre «de manera que la sangre de su corazón brotara en un gran chorro y salpicara la boca del fusil» (Bourke 2003, 61).



Entrenamiento con bayoneta. Primera Guerra Mundial. 1916.

Los soldados han seguido siendo adiestrados en el manejo de la bayoneta, porque, como se ha dicho, este tipo de enfrentamiento, es considerado un modo «caballeresco» de combatir. Y como, todavía hoy, de acuerdo con los valores castrenses, el comportamiento del caballero medieval sigue siendo el modelo moral a seguir; todas aquellas prácticas bélicas impregnadas de este espíritu legendario, son admiradas. Las connotaciones sexuales de la lucha con bayoneta son evidentes, y en la literatura bélica se ha utilizado frecuentemente para describir el valor del guerrero y la pasión del combate.

Tenemos un claro ejemplo de la intensidad sexual del ataque con bayoneta en este pasaje que cita Joanna Bourke: “En la novela de Ford, el acto de matar se describe como una violación en la que los dos combatientes «se fuerzan el uno al otro como amantes»: Entonces cayeron... [Stephen] desenvainó su bayoneta y la clavó en el costado de Charlie. Pero el arma dio contra hueso o alguna otra mierda y el pobre bastardo se retorció pateando y con sus uñas rasgó la mano de Stephen... [Stephen] liberó la bayoneta y la usó para cortar la garganta de Charlie. La sangre, palpitante, se regó por su mano” (151).

O este otro testimonio que refleja la enajenación orgiástica de la matanza: “Luego, con todas las fuerzas que fuimos capaces de reunir, matamos, matamos y matamos. Más aún, matamos brutal y salvajemente. Puntas de bayoneta afiladas y torcidas, fusiles como porras, un cuchillo dejado por algún hombre de color, arrebatado con rapidez... enterrado hasta el puño... una muerte rápida... un súbito atracón de odio... la lujuria de la batalla... venganza... ¡locura!” (227).

La bayoneta está asociada a la descarga sexual, pero también se la vincula a los instintos más primitivos del ser humano y aún hoy hay muchas opiniones que consideran que el instinto homicida forma parte de la herencia de la especie. “Un soldado que había pasado por la bayoneta a un prisionero confesaba: «No pude evitarlo, señor, el sentimiento me dominó; traté de evitarlo, pero tenía que hacerlo y lo maté». Charles Alexander se excusó por haber usado su fusil y su bayoneta con una «alegría endiablada» señalando que estaba bajo el control de todos los instintos primitivos y pensaba que era una mañana gloriosa» (151). No parece clara esta asociación del crimen con los instintos naturales del ser humano, pues son muy pocos los soldados que tienen un instinto agresivo y asesino; por el contrario, la mayoría de los combatientes nunca disparan, al menos por propia iniciativa.

Se podría ilustrar el otro momento en el que la violencia está asociada a la sexualidad a partir de los sucesos de Abu Ghraib, en los que soldados estadounidenses sometieron a los prisioneros iraquíes a terribles vejaciones y

torturas frente a la cámara de fotos. Fotografías que eran mostradas con orgullo por los militares, y en las que se ve a los soldados posando como si fuera el resultado de una cacería.

Se hace evidente cómo está asociada la sexualidad a la crueldad y a la violencia en este tipo de acciones, en consonancia con las exigencias del modelo cultural que tanto se niega desde las estructuras del poder. “La agresividad sexual permanece latente en los instintos naturales de la humanidad y cualquier ser, aparentemente normal, en determinadas circunstancias puede desvelar el sadismo que esconde dentro; la guerra es, obviamente, “la circunstancia” más propicia para desencadenarlo.” (Santamaría 2008, 33). Podría preguntarse aquí si ese sadismo es atribuible a esos supuestos instintos naturales o más bien, sería una adquisición cultural, como se acaba de argumentar. En todo caso, las torturas de Abu Ghraib, ponen al descubierto la relación íntima entre el sexo y el acto de matar.

La guerra y la experiencia de matar son consideradas por muchos soldados “semejante a la iluminación espiritual o al erotismo sexual: de hecho, el acto de matar podía estar ligado a una experiencia orgasmática. Se la mirara como se la mirara, la guerra era un «excitante».” (23). El “acto de matar poseía resonancias espirituales e intensidad estética. Matar era «un asunto de una belleza tremenda y seductora»”<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> Un ejemplo muy ilustrativo del comportamiento obsceno y sádico de los soldados en la guerra lo tenemos en el siguiente episodio de la guerra de Vietnam que cuenta el oficial Broyles. Sus soldados habían matado a un soldado norvietnamita: “Los soldados habían apoyado el cadáver contra algunas cajas de raciones de combate, le habían colocado unas gafas de sol sobre los ojos y un cigarrillo en la boca, y sobre su cabeza habían dispuesto un zurullo «grande y perfectamente formado». Broyles describe su reacción así: Fingí estar indignado, pues la profanación de los cadáveres se desaprobaba por considerarse que era algo poco americano y contraproducente. Sin embargo, lo que sentía de verdad no era indignación. Mantuve mi cara de oficial, pero por dentro estaba... riéndome. Me reía, pienso hoy, en parte debido a alguna apreciación subconsciente de este enlace obsceno de sexo, excrementos y muerte; y en parte porque me daba cuenta con verdadero júbilo de que él (quienquiera que hubiera sido) estaba muerto y yo (especial, único) estaba vivo”. (Bourke 2003, 23).

## 7.2.- La violación como expresión de la masculinidad.

De todas las expresiones violentas de la masculinidad castrense, la violación, quizá, supone el compendio de los símbolos del carácter destructivo de lo viril. En la violación se unen la violencia cruel, el sentimiento de dominio y el enardecimiento sexual: *violencia, poder y sexo*. Los tres pilares del macho hegemónico. Los tres fundamentos del discurso patriarcal, defendidos por los tres poderes: militar, estatal y religioso. Cada uno de ellos encargado de reprimir la expresión creativa de los impulsos humanos.

La violación es un arma más de destrucción en las guerras, como se refleja en la cita de Joan F. Mira en que Gengis Khan arenga a sus soldados y los anima a apoderarse de las mujeres del enemigo. Un excelente estudio de la relación existente entre masculinidad y violación es el realizado por María Erickson Baaz y María Stern de la Universidad de Gotemburgo en 2009, titulado *¿Por qué violan los soldados? Masculinidad, violencia y sexualidad en las Fuerzas Armadas de Congo (DRC)*<sup>173</sup>. En él se analizan las causas de la violación en la guerra a partir de los testimonios que hacen los soldados implicados.

Aunque el estudio está realizado únicamente con los soldados de Congo, las conclusiones bien puede ser extrapolables al resto de conflictos, porque las razones y circunstancias expuestas para explicar las violaciones en tiempo de guerra, no son muy diferentes a las que puedan vivir soldados de cualquier parte del mundo. Básicamente se señala que los soldados congoleños estaban sometidos a una serie de vectores de presión que actuaban sobre ellos arrastrándoles a cometer violaciones; sobre todo, la necesidad de demostrar que su masculinidad no estaba en duda. “Los soldados vinculaban explícitamente las razones de la violación con su incapacidad para convivir con ciertas nociones idealizadas de la masculinidad heterosexual” (Erickson, Stern 2009, 497).

---

<sup>173</sup> Erickson Baaz, Maria, Stern, Maria. 2009. “Why Do Soldiers Rape? Masculinity, Violence and Ssexuality in the Armed Forces in the Congo (DRC)”. *International Studies Quarterly*. Universidad de Gothenburg. <http://onlinelibrary.wiley.com/>



Ana Mendieta. *Escena de violación*. 1973.

Esas nociones de masculinidad a las que se refieren son las mismas que imperan en la masculinidad hegemónica occidental, ambos discursos están dominados por la idea “según la cual los hombres tienen unas «necesidades» que deben satisfacer” (514). En el caso de los soldados del Congo sienten además que si a “un hombre soldado se le priva (de sus necesidades sexuales), tiene el «derecho» de llevarse a las mujeres por la fuerza” (514).

Estos hombres consideraban que había dos tipos de violaciones, las que se perpetraban por «lujuria» y las que ellos consideraban «malas violaciones». A pesar de esta distinción entendían que “ambos «tipos» de violación a pesar de ser diferentes estaban relacionadas como expresiones de una frustración profunda conectada a la pobreza, el abandono, la falta de apoyo y el clima general del combate. Esta frustración no sólo se manifestaba en las violaciones sino en una violencia generalizada contra la población civil” (514).

La línea que dibujan los soldados para distinguir entre las «violaciones lujuria», que consideran éticamente un poco más justificables, y las «violaciones malas», de las que pretenden distanciarse, supone un desenfoque en el discurso teórico, que permite una lógica a través de la cual la violación se convierte en una posibilidad aceptada, incluso «normalizada». “En este sentido, debe entenderse

como algo producido dentro de las instituciones militares y las fuerzas armadas. Estos discursos colocan al sujeto masculino en una situación imposible (aquellos que les demandan ser tanto luchadores como proveedores)” (515).

El segundo tipo de violación es considerado por los soldados «anormal» y constituye un acto *performativo* que se pone en marcha para reconstruir su masculinidad, aunque simbólicamente fracasa finalmente. El acto de violación, considerado de ese modo, simboliza una cierta realización temporal de la masculinidad en los soldados y simultáneamente representa el fracaso final de ser verdaderamente «masculino», ya que ese acto de violencia anormal está muy distanciado de las nociones civiles de masculinidad que rigen su universo. Esa dicotomía entre la concepción de la masculinidad civil y militar permite percibir la fragilidad de las construcciones de la subjetividad masculina heterosexual dado que estas cambian drásticamente en un escenario de guerra.

Otra de las razones que argüían los soldados cuando se les preguntaba por qué violaban, era que para mantener su masculinidad fuera de toda duda y para no ser excluidos del grupo se hacía necesario cometer violaciones siguiendo al resto de los compañeros, aunque no apeteciera o se fuera consciente de que no estaba bien.

Son las mismas razones que aducían algunos de los soldados estadounidenses que participaron en violaciones durante la guerra de Vietnam. “Un hombre que participó en la violación y muerte de una mujer vietnamita señaló que lo había hecho «por temor a que me ridiculizaran». En particular, le aterraba la posibilidad de que lo rotularan como un «maricón» o un «gallina»: así que imitó a sus compañeros y violó a la mujer” (Bourke 2003, 197).

Durante la masacre de la aldea de Son My el 16 de marzo de 1968<sup>174</sup>, “en el lapso de unas cuantas horas, los miembros de la Compañía Charlie se habían

---

<sup>174</sup> El suceso fue un escándalo incluso dentro de las Fuerzas Armadas de EEUU juzgándose a los responsables que se justificaron diciendo «que sólo estaban obedeciendo órdenes, cumpliendo con su deber». “Acciones horribles como las perpetradas por la mayoría los hombres de la Compañía Charlie ese día de marzo de 1968 resisten el análisis racional. Los peores testimonios degeneran en una descarga de prosa pronográfica, en la que abundan las notas sensacionalistas,

«divertido» y reído violando y sodomizando mujeres, desgarrando vaginas con ayuda de sus cuchillos, pasando civiles por la bayoneta, arrancando el cuero cabelludo a los cadáveres, grabando en sus pechos un as de picas o la inscripción «Compañía C», matando animales y prendiendo fuego a chozas de techos de paja» (172).



Guerra de Vietnam. 1955-1975.

La conclusión que se puede extraer de este recorrido por los testimonios de soldados violadores, es que la razón última, aquello que se pone en funcionamiento son cuestiones de género. La masculinidad, que normalmente está amenazada, en estas situaciones de guerra está aún más expuesta, y el soldado es capaz de realizar cualquier atrocidad con tal de no ser expulsado del grupo de iguales, de no ser señalado como distinto, o cobarde, o maricón; las peores afrentas para un soldado. La violación tiene distinto valor para el poder militar, y está justificado en la mayoría de las situaciones. Solamente en casos extremos

---

sádicas y voyeuristas, que intenta negar que el placer orgásmico de ese día en Son My (My Lai para los estadounidenses) experimentaron los «dos veces veteranos» (esto es, los hombres que primero violaron y luego mataron a sus víctimas) no fue otra cosa que algo momentáneo, apagado, cargado de desprecio y asco” (Bourke 2003, 175).

como la masacre de My Lai, que sobrepasan todos los límites de la crueldad, la justicia militar se pone en marcha. Aunque, hay que hacer constar que, en el caso de My Lai no se actuó por las violaciones, sino por la matanza indiscriminada de civiles indefensos y desarmados.



*Esther Ferrer. Ametralladoras. Serie Juguetes educativos. 1998.*

En la violación, el soldado muestra y actúa con los atributos más descarnados de su masculinidad heterosexual, dejando al descubierto un fracaso a la hora de conciliar masculinidad y sexo. Para el soldado, la violación es en contra de la intención de conseguir calmar el ímpetu viril y reafirmar al varón en su masculinidad, lo que logra es hacerle tomar consciencia de su fracaso, al reconocerse como un sujeto transgresor. Tanto la «violación lujuriosa», como la «violación mala», tal y como la llamaban los soldados congoleños, solo confirman al sujeto el fracaso de su masculinidad, pues lo coloca ante una dicotomía entre el modelo ideal que conforma el imaginario del hombre, noble y valiente, y su comportamiento violento que le aleja de ese ideal.



*José Clemente Orozco. La Violación. 1926-1928.*

La violación es la encarnación del fracaso de la masculinidad heterosexual como discurso de género. Y como dice Elisabeth Badinter: “El gran culpable es el patriarcado que aprueba la violación como expresión simbólica del poderío del macho” (Badinter 1992, 171). Certifica que el modelo está fracasado, solo lleva a un callejón sin salida que se expresa a través de la violencia sexual.

El escenario de guerra es un espacio organizado por el poder militar en el que la única salida que se le permite al soldado, sometido a presiones sobre su hombría, valentía y valía como sujeto, es la violencia. Al hombre-soldado se le exige todo y se le despoja de los mecanismos necesarios para alcanzar tan exigente objetivo. Por un lado, es demandado como macho potente y siempre dispuesto, como combatiente indestructible, valeroso y como hombre intachable, obediente y seguro. Por otro lado, se le arroja a una guerra en la que solamente es un muerto que contabilizar, sin voluntad, con la conciencia de que su cuerpo es propiedad del ejército, abandonado a una suerte nefasta. ¿Cómo actuar cuando es solicitada su masculinidad ante sus iguales en una situación de guerra? Los propios soldados dicen que no hay otra opción que violar y matar.



*Courbet. El origen del mundo. 1866.*



*Orlan. El origen de la guerra. 1989.*



## CAPÍTULO 8

### EL SOLDADO IMAGINARIO.

#### 8.1.- El nombre del soldado.

En este último capítulo de la segunda parte se explorará la identidad del hombre-soldado en cuanto que es violentada al ingresar en el ejército y de qué manera es manipulada en beneficio de los intereses militares y del poder. Se ha venido apuntando en capítulos anteriores que el hombre pierde su individualidad y su subjetividad al convertirse en soldado. El varón desde la prehistoria se construye como sujeto activo del devenir de la humanidad. Cuando abandona el mito en favor de la historia y eleva la razón, por encima de cualquier otra facultad humana, como motor del conocimiento, el hombre se coloca en el centro del universo «normalizando» el discurso de la razón, convirtiendo su subjetividad masculina en objetividad universal y excluyendo todo aquello que queda fuera, como la emoción y los sentimientos. Esa posición central del sujeto-varón, masculino hegemónico, se apuntala en lo que Almudena Hernando llamó *identidad individual*, que permite al hombre adjudicarse el poder sobre la naturaleza y la realidad; y adjudicando a todo, excepto a sí mismo, la categoría de objeto.

Desde este lugar de sujeto, el varón se enfrenta al ingresar en el ejército a la usurpación de su *yo* por parte de la institución. El hombre, mediante el reglamento, la disciplina, la sumisión y el uniforme, se transforma en soldado y su nombre propio es sustituido por un número grabado en una chapa colgada del

cuello<sup>175</sup>. Una vez que el hombre es soldado, se le asimila a una función y queda *cosificado*, pasa de sujeto a objeto, quedando su identidad desvanecida en la identidad del grupo. Así se vuelve a la cuestión del sujeto. Un soldado no es un sujeto pues no es nombrado como tal mientras está en el ejército. Un soldado es una función y solo recupera su condición de sujeto con la muerte.

“«El sujeto» es presentado a menudo como si fuese intercambiable con «la persona» o «el individuo». Sin embargo, la genealogía de la categoría crítica del sujeto sugiere que, más que identificarse de manera estricta por el individuo, debe considerarse al sujeto como una categoría lingüística, un comodín, una estructura en formación. Los individuos llegan a ocupar el lugar del sujeto (el sujeto emerge simultáneamente como «lugar») y adquieren inteligibilidad solo en tanto que están, por así decir, previamente establecidos en el lenguaje. El sujeto ofrece la oportunidad lingüística para que el individuo alcance y reproduzca la inteligibilidad, la condición lingüística de su existencia y su potencia”. (Butler 2001, 21-22).

A partir de ese momento el hombre-soldado es una pieza del engranaje del ejército, en el que su único cometido es obedecer las órdenes con diligencia y matar. Sin identidad es más fácil matar, protegido por las órdenes de los superiores se justifica mejor el asesinato, confundido en la identidad compartida de la escuadra o el batallón se puede disparar desde el anonimato. Se podría recordar que la obediencia fue la excusa alegada por Alfred Eichmann para, no solo, justificar sus crímenes frente el tribunal, sino ante sí mismo. En el caso de la matanza de *My Lai* durante la guerra de Vietnam, ya comentado, se juzgó al oficial «Rusty» Calley acusado de participar en una masacre. Pero Calley no podía comprender las acusaciones porque según él “«qué demonios es la guerra sino matar personas?»” (Bourke 2003, 171).

---

<sup>175</sup> En realidad las chapas de identificación llevan grabados varios datos del soldado, variando de unos ejércitos a otros. En la mayoría de ellos se graba el apellido del soldado. La del Ejército Español lleva grabado el número de DNI, la religión, el grupo sanguíneo, las alergias médicas y el cuerpo al que pertenece. El objetivo es la identificación del soldado en caso de ser herido o muerto. Las chapas de identificación de los soldados empezaron a utilizarse en el siglo XVIII por el ejército prusiano. Desde ese momento ya se las llamó «*chapa de perro*», por el parecido a las que se usaban para identificar a los perros.



Charles Chaplin. *¡Armas al hombro!* 1918.

La lógica de Calley resultaba coherente con las órdenes recibidas y el espíritu guerrero del soldado en combate. Él y millares de soldados de cualquier ejército reciben órdenes como las que transmitió el teniente general Patton a sus oficiales en Biscari (Sicilia) en 1943 durante la Segunda Guerra Mundial:

“Si vosotros, los oficiales que habéis de dirigir las compañías contra el enemigo, le encontráis disparándoos y luego, cuando os ponéis a menos de doscientos metros, quiere rendirse, ¡nada! ¡Ese bastardo tiene que morir! Y vosotros tenéis que matarle. Traspasadlo entre la tercera y la cuarta costilla. Decidle eso a vuestros hombres” (183).

El soldado obedece y puede matar, el soldado delega su identidad y su yo en el ejército y puede asesinar. Pero esta estrategia fracasa en la mayoría de los casos porque el poder, el orden patriarcal, el discurso hegemónico y el ejército olvidan el elemento fundamental: la emoción. Como ya se estudió en el capítulo uno de esta investigación, el orden patriarcal —del que el ejército es su brazo armado—, está construido sobre la negación de la emoción, y consecuentemente es una

estructura fallida que se equivoca en el análisis de la realidad y en la conformación del mundo. Por ese motivo matar no es tan fácil, muchos soldados no quieren disparar<sup>176</sup>, y los que se ven obligados a ello, se ven afectados seriamente por la culpa y los remordimientos. El orden patriarcal fracasa en su intento de anular al sujeto, como demuestran las palabras del soldado Jimmy Roberson, que participó en la destrucción de una aldea en Vietnam:

“Usted sabe que yo no quería hacerlo. Yo quería darme la vuelta y largarme. Había algo que me decía que no lo hiciera. Algo me decía que no, usted sabe, sencillamente date la vuelta, no participes en esto, pero cuando todos los demás empezaron a disparar, yo también empecé a hacerlo” (190).

El soldado comete actos criminales arrastrado por la necesidad de pertenecer al grupo y por la necesidad de obedecer, pero en la mayoría de los casos su identidad, todavía con rastros de emoción, sigue intacta. Así pues, el empeño del ejército de borrar la identidad del soldado solamente funciona en la fantasía de la institución militar y en la propaganda vertida a la población civil. Esta sí, olvida a sus soldados en cuanto se van a la guerra. En ese momento pasan de ser hombres con identidad, a ser un imaginario difuso de héroes olvidados. Poco importa que cada soldado individual mantenga su pedazo de *yo* dentro de sí, para el ejército y la sociedad, cuando entra en combate ya está muerto. “En el Ejército, los hombres no tienen nombre, solo apellido; y David dejó de ser él mismo y se convirtió en el soldado alumno Sánchez” (Segura 2014: 23).

Los soldados no tienen voz, el sistema patriarcal no da espacio a la voz de los desposeídos. Con los varones pasa lo mismo, el hombre medio, normal, el que representa a la mayoría de los hombres es una identidad sin voz, que solo debe acatar disciplinadamente su papel asignado. Puede parecer una paradoja y se objetará que son los hombres los que dominan el discurso. Es cierto en la medida que es el modelo masculino el que conforma la realidad, pero también debemos convenir que cada hombre en particular es un individuo esclavo de su identidad,

---

<sup>176</sup> Solamente un 10% de los combatientes disparan sus armas y la mayoría no disparan a matar. (Bourke 2003).

que poco tiene que decir al respecto y que pocas posibilidades tiene de ser escuchado.



Barbara Kruger. *Silence is Bliss*. 2003.

Es el modelo patriarcal quien detenta el poder y la palabra como entidad abstracta y como institución que gobierna y organiza el mundo, pero los hombres en sí solo cumplen una función en la maquinaria de la masculinidad patriarcal. Los soldados solo obedecen, matan y mueren. Los varones solo obedecen al mandato de su identidad, matan, destruyen, violentan y mueren en vida, divididos e impotentes. Mueren jóvenes por enfermedades y accidentes derivados de su hombría. Otra vez se debe citar a Barbara Kruger: *Silence is Bliss* —El silencio es la felicidad—.

## 8.2.- El soldado muerto.

El círculo se cierra con la muerte del soldado. Todos los mandamientos y el simbolismo del mensaje del discurso hegemónico del orden patriarcal, del que la masculinidad heterosexual es una de las encarnaciones, cristalizan cuando el soldado muere en el frente de batalla. Si la muerte se produce anónimamente se le homenajeará como *soldado desconocido*; se le erigirán monumentos y se encenderá una llama perpetua en su honor. Gabriel Chevallier se refiere al soldado común como carne de cañón, como un número sustituible y sin importancia: “Un soldado, grano de inagotable materia prima de los campos de batalla, poco más que un cadáver, ya que está destinado a convertirse en tal por los azares de la gran matanza anónima...” (127).



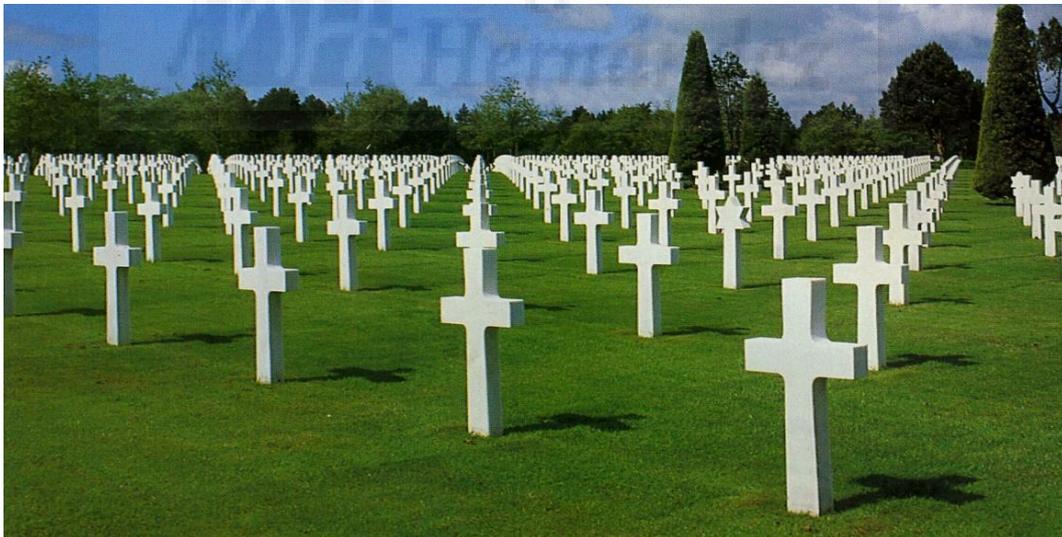
Tumba al soldado desconocido bajo el Arco del Triunfo de París

Pero si la muerte sucede tras un acto de coraje en el que entrega voluntariamente la vida, se le convertirá en un héroe y pasará a formar parte del modelo masculino a seguir. También se levantarán estatuas y se recordará su nombre. Desde la segunda mitad del siglo XVIII empieza a aparecer una sensibilidad distinta hacia el cuerpo muerto. Se quiere enterrarlo cuanto antes. Se empiezan a usar ataúdes con tapa. Según quien sea el muerto se le da un tratamiento u otro, no es lo mismo

el cadáver de un rey que el de un héroe o un labriego. El ritual de la muerte y del enterramiento cambian y la percepción de los soldados muertos también. La *chapa de perro* los identificará y se les enterrará bajo una cruz o una estela, con su nombre completo grabado.

Después de las grandes guerras del siglo XX, se construyeron enormes cementerios, con miles de cruces y estelas blancas idénticas con los nombres de los soldados muertos. Son monumentos y recordatorios de las terribles matanzas a las que la masculinidad hegemónica arrastró a millones de hombres jóvenes.

Se está frente a la idea de *sacrificio*, tan arraigada en la cultura occidental judeocristiana a través del mito de Cristo. Jesús alcanzó la divinidad una vez crucificado y muerto. Según el precepto cristiano y patriarcal, solo el sacrificio eleva al individuo a la divinidad. En el caso del hombre-soldado a la categoría de héroe y de sujeto. Es un juego sadomasoquista, que impregna toda la masculinidad, encerrándola en un círculo vicioso que nunca se resuelve.



Cementerio estadounidense en Normandía. Segunda Guerra Mundial.

El varón tiene que demostrar permanentemente que lo es y se le exige la vida para que no haya duda al respecto. Igual que a Jesús se le exige en el relato mítico que

entregue su vida para demostrar que es de origen divino. Solamente el suplicio y el sacrificio conceden la categoría de sujeto digno del orden patriarcal (el discurso del amo, la voz del padre). La muerte se eleva a categoría fundacional de la hombría, y certifica los valores masculinos de fuerza, valentía, entrega y nobleza. Palabras que están inscritas en el imaginario colectivo y que empujan a los hombres occidentales al desastre. El modelo es el suplicio de Jesús; la encarnación arquetípica, el soldado sin nombre; y sobrevolando sobre la masculinidad, el orden patriarcal con su discurso castrante vacío de emoción.



**TERCERA PARTE:**

**LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD Y LOS  
SOLDADOS.**





## **Estudio de las prácticas artísticas centradas en la representación del soldado y la masculinidad.**

Cuando en la esfera del arte se aborda el tema de la masculinidad se hace, sobre todo, desde los presupuestos de género. Cuando se aborda el tema de la guerra, los soldados y el militarismo, se hace desde la perspectiva social, política o sociológica, desde sus consecuencias y causas. Lo que no sucede casi nunca es poner ambos temas en contacto, relacionar el uno con el otro en el sentido que el militarismo y la guerra son el resultado de un modo particular de entender la masculinidad, además de ser un aspecto fundamental de la civilización occidental. Parece existir una relación de causa-efecto en la que la razón principal de la existencia de los ejércitos, su organización jerárquica, su ideología y sus consecuencias sobre el tipo de civilización en la que vivimos hunde una de sus raíces en el diseño patriarcal de la masculinidad.

En la tercera parte de la investigación se analizarán las prácticas artísticas de los últimos quince años para intentar descubrir qué artistas y qué obras de arte han puesto en relación consciente o inconscientemente, masculinidad patriarcal y guerra, o soldados y masculinidad patriarcal; o han considerado la masculinidad como un discurso hegemónico ligado a la guerra y al militarismo. El objetivo es hacer un estudio sobre la representación de la masculinidad hegemónica y patriarcal, colocando únicamente el foco de interés en la representación de la figura del soldado.

El capítulo nueve hará un recorrido por los antecedentes más importantes de las prácticas artísticas centradas en la masculinidad normativa y hegemónica. Se revisarán brevemente algunos de los artistas más importantes que han reflexionado sobre la masculinidad heterosexual y que más han influido posteriormente en el trabajo de otros creadores. La intención de este capítulo es trazar un marco de referencia en el que encuadrar la cuestión de la masculinidad

en general, que permita posteriormente, ya en el capítulo once, comprender el trabajo de los artistas del siglo XXI que está centrado en los soldados.

El capítulo diez está dedicado a indagar en los antecedentes artísticos que durante el siglo XX han trabajado sobre masculinidad y soldados. Se centrará el estudio únicamente en tres artistas: Jean-Baptiste Tournassoud, Antoni Miralda y Mary Kelly, porque se ha considerado que representan suficientemente bien las preocupaciones de la investigación.

En el capítulo once cristaliza todo el trabajo de investigación. En él se explorará y analizará el estado actual de la reflexión artística en torno a la masculinidad militar. Se estudiará una selección de los artistas que más se acercan a la hipótesis de partida: la masculinidad hegemónica concebida como una identidad fracasada que requiere un cambio en el diseño de su modelo, y que se visualiza a través de la imagen del soldado. Un soldado que, como ya se ha dicho a lo largo del presente estudio, *es y no es* hombre. El poder, a través de su maquinaria de producción de cuerpos y voluntades, es quien decide la calidad y cantidad de virilidad y hombría de sus soldados. También se ha visto que el soldado tiene y no tiene cuerpo. Este no le pertenece. Es de la Patria y esta lo usa según sus necesidades. El cuerpo del soldado es un cuerpo muerto, mutilado, o alienado, pero nunca propio, individual y a disposición del sujeto<sup>177</sup>. Ni siquiera la identidad del soldado le pertenece, mientras está en el ejército es el número de su placa y, como mucho, su apellido; y cuando muere es un soldado desconocido al que solo su familia pondrá su nombre entero grabado en una lápida.

Este capítulo es el núcleo central del estudio y se dirige al objetivo principal, que es conocer si actualmente es una preocupación en la reflexión artística esta concepción de la masculinidad. Se ha organizado el material estudiado en bloques conceptuales y no por artistas, debido a que el trabajo nunca pretendió ser un estudio de artistas particulares, ni el análisis crítico de una obra concreta de un

---

<sup>177</sup> Hay una canción del grupo musical Manel que describe poéticamente estos sentimientos, “La cançó del soldadet”. Anexo II. Manel. 2011. *10 milles per veure una bona armadura*. DiscMedi/Blau/Warner Music Spain.

creador determinado, sino que consistió en aportar una mirada general sobre la situación de la creación artística en torno de la masculinidad hegemónica y los soldados. Así pues, ante la dificultad encontrada, ya que es muy poca la producción plástica centrada exclusivamente dentro de los parámetros enmarcados en la investigación, se ha decidido abrir el ángulo de visión hacia derivadas cercanas del problema central.

Se ha distribuido el material para su exposición en tres apartados: en el primero, titulado *Soldados y hombres*, se exponen las experiencias creativas más cercanas a la hipótesis, las que asocian, de una u otra manera, masculinidad, soldado y militarismo. El segundo bloque, llamado *Pedagogía militar para civiles*, está dedicado a uno de los aspectos que se ha considerado fundamental durante toda la investigación: el modo en que se adiestra a los soldados para cumplir su función criminal, ampliando el interés hacia la formación de la población civil para aceptar la guerra y la violencia como acontecimientos inevitables, siendo la causa y origen, en buena medida, de la conformación de la identidad patriarcal. El tercer bloque, *Consecuencias de la guerra*, está dedicado a los efectos que tiene la guerra y la acción de los soldados en la vida: las consecuencias del modelo de identidad masculina dominante.



## **CAPÍTULO 9.**

### **ANTECEDENTES DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA.**

#### **Principales prácticas artísticas anteriores a los años 90 del siglo XX.**

Son muchas las exposiciones dedicadas a reflexionar sobre la masculinidad y sus límites. Sobre la dinámica coyuntura actual debido al posicionamiento de las «otras» identidades; sobre la visibilidad de las otras masculinidades que han demostrado que la masculinidad no es algo exclusivo de los varones heterosexuales. Pero no son tantas las dedicadas a pensar la masculinidad heterosexual desde sí misma, y menos las que se ocupen de reflexionar sobre la masculinidad hegemónica como algo asociado a la violencia, la destrucción, la guerra y la muerte. Han sido muchas las dificultades encontradas para recoger la información suficiente con el fin de completar este estudio que relaciona masculinidad hegemónica y soldados en el mundo del arte.

Si existe muy poca producción literaria en torno a la asociación entre masculinidad, deporte y sexualidad; aún hay menos respecto a las relaciones existentes entre cuestiones de género, masculinidad hegemónica, soldados y sexualidad. Se han tenido que ir entresacando los rastros de estas cuestiones de estudios tangentes y cercanos a lo masculino, pero se han encontrado muy pocos centrados exclusivamente en estas cuestiones desde la perspectiva de los hombres heterosexuales. Si en el mundo académico no es muy extenso el volumen de documentación, no hay mucho más en el campo del arte.

La década de los noventa supuso un impulso importante en la preocupación por la masculinidad a partir de los estudios teóricos de Judith Butler y los trabajos plásticos, sobre todo, de Matthew Barney. Desde esos momentos y ya anteriormente, la mayoría de los trabajos sobre la masculinidad se han centrado en la visualización de masculinidades alternativas. Se ha trabajado mucho respecto a la identidad gay, trans y otras sexualidades no normativas. En cambio, no existe apenas producción plástica de artistas heterosexuales reflexionando sobre la necesidad de cambio del modelo hegemónico desde dentro del propio modelo, y menos aún trabajos que utilicen la figura del soldado como punto de referencia para la reflexión. Este capítulo se centrará en el repaso somero de las experiencias más importantes de la reflexión artística respecto a la masculinidad hegemónica. Solamente se citarán los nombres más importantes, porque el objetivo es trazar un pequeño plano de orientación de los antecedentes de los artistas que, ya en el siglo XXI, han trabajado sobre masculinidad e identidad militar, es decir, señalar aquellas cuestiones que se repiten a la hora de representar al varón hegemónico.

En cuanto a las técnicas, la fotografía parece ser la técnica preferida de los artistas que se preocupan por este hecho. ¿Cuáles son las razones? ¿Es un medio inmediato? ¿Capta mejor la psicología de los sujetos? ¿Son los fotógrafos los que más se preocupan de estas cuestiones? ¿La fotografía permite expresar mejor las preocupaciones que quieren transmitir los artistas?

Dejando a un lado la historia del arte por ser bien conocida por todos, se alude brevemente a la representación del soldado en los últimos cien años, pues el resto rebasa los límites de este estudio. No obstante, se han de mencionar algunas prácticas artísticas ligadas a la masculinidad y a los soldados para enmarcar y conocer cuál ha sido la gramática utilizada en su representación.

Como acertadamente señala Jesús Martínez Oliva en su libro *El desaliento del guerrero*, existen dos paradigmas estéticos desde donde se aborda la crítica de los modelos «patriarcales y falocéntricos de los roles de género», que sería el marco en donde se encuadrarían las prácticas artísticas soldado-masculinidad. Dice

Martínez Oliva que de esos dos paradigmas estéticos: “Uno primero, centrado en un arte crítico y reflexivo de los códigos de la masculinidad, que trabaja a partir de la decodificación de las imágenes más estereotipadas del hombre que circulan en nuestro entorno. Otro que apuesta por la parodia, el infantilismo y el absurdo como elementos desestabilizadores de la masculinidad y de su «lógica» interna”<sup>178</sup>.

Los artistas que se verán en este apartado están, en buena medida, enmarcados en el primer grupo. Dentro del segundo, conviene citar a los artistas más destacados en la crítica al modelo patriarcal de masculinidad, como son Paul McCarthy y Mike Kelley, verdaderos maestros de la ironía y de la deconstrucción de la masculinidad. Hay que añadir un tercer supuesto de trabajo, que ya no de paradigma, que se ha englobado bajo el título genérico de *Masculinidades diversas*, que incluye los trabajos de DV8 Physycal Theatre y Matthew Barney; que, aunque muy alejados en sus planteamientos, todos ellos muestran modos de ser hombre ocultos a la mirada general y desarrollan lenguajes plásticos radicales. DV8 Physycal Theatre, desvelan políticamente la homosexualidad masculina. Barney expone un hombre ambiguo, de una identidad abierta y moldeable, una propuesta de un hombre futuro. Se podrá objetar que el trabajo de DV8 Physical Theatre no compete a los intereses de la presente investigación, pero se ha querido incluir porque la pieza *Enter Achilles* (1986) hace un recorrido por los comportamientos arquetípicos de la masculinidad hegemónica que ilustran con precisión el modelo objeto de este estudio. En las siguientes páginas se intentará dar una visión general del recorrido que el mundo del arte ha realizado sobre la masculinidad en los últimos años del siglo XX.

---

<sup>178</sup> Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representación de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. (Murcia: CENDEAC, 2005), 317-318.

## 9.1. La imagen del hombre hegemónico

**Richard Prince.**



*Richard Prince. **Untitled. (Cowboy)**. 1989. Fotografía.*

La obra de Richard Prince<sup>179</sup> se apoya en la apropiación de imágenes icónicas de la publicidad y la cultura norteamericana de Estados Unidos, con la intención de crear una realidad más allá de la realidad representada en los anuncios originales. Para Prince las imágenes de los anuncios no reflejan la realidad sino una ficción. De acuerdo con el objetivo de esta investigación, la serie más interesante es la titulada *Cowboys*, realizada entre los años 1980 y 1988. En ella Prince utilizó los anuncios de la marca de cigarrillos Marlboro en los que se veían vaqueros con un

---

<sup>179</sup> <http://www.richardprince.com/>

porte muy masculino, encendiendo un cigarrillo, cabalgando, conduciendo el ganado y realizando las tareas propias de los cowboys. Una imagen que pertenece al imaginario colectivo de aquel país, y por extensión de la mayoría del planeta, debido a la difusión de las películas del género *Western* de Hollywood. Prince refotografió las fotos y las reprodujo como propias intentando mostrar la imagen de las expectativas y los sueños del americano medio.

La intención de Prince no es hacer una reflexión de género sobre la masculinidad, se trata, más bien, de la presentación, de la recuperación de un modelo de hombre con el que el americano medio pueda identificarse. Pero desde la perspectiva de este trabajo, las imágenes de Prince pueden leerse como una operación semejante a la creación de los héroes del cómic, como ya se ha analizado con el caso de Superman. Las imágenes de los cowboys son una representación del héroe y están realizadas también en un momento de depresión de identidad de la población norteamericana, después de perder la guerra de Vietnam.



Richard Prince. *Untitled*. 1980-1984. Fotografía.

No existe una crítica ni una puesta en cuestión de la masculinidad. Tampoco es una exaltación de la misma, pero sí se puede percibir como la construcción de un

modelo que responde al discurso dominante, como una reinterpretación del arquetipo del hombre hegemónico que permanece sólidamente asentado sobre su caballo, dispuesto para la acción, seguro de sí mismo y autónomo. Un héroe cercano y conocido, fácilmente asumible por cualquier varón. Martínez Oliva señala además otra variable que reflejan las fotos de Prince: la afirmación varonil ante la fuerza del feminismo, que en aquella época era patente<sup>180</sup>. Así pues, es difícil abstraerse de una interpretación de género de la obra de Prince: la imagen elaborada y adaptada del héroe moderno de la cultura occidental patriarcal.

### **Clegg & Guttman.**

La obra de Clegg & Guttman es el retrato del poder. Los artistas Michael Clegg (Berlín, 1957) y Martin Guttman (Jerusalén, 1957) componen sus fotografías con unos códigos de representación semejantes a los de las pinturas holandesas y alemanas del siglo XVII. No parece gratuito recuperar las mismas pautas porque el poder es un continuo que permanece inalterado en el tiempo, como la masculinidad hegemónica. Los retratos colectivos de grupos de poder, que están compuestos casi siempre exclusivamente por hombres, expresan la vinculación estrecha que existe entre la identidad masculina heterosexual hegemónica y el poder. Es la demostración segura de que hay una asociación entre ambas cuestiones.

La mayoría de la obra de Clegg & Guttman son fotografías de gran formato, con una textura de alto brillo y un fuerte claroscuro barroco heredado de la pintura del siglo XVII, en las que se representan colectivos de hombres poderosos. En las composiciones, los individuos están colocados jerárquicamente, como corresponde a la estructura del poder patriarcal, y en ellas siempre destaca por

---

<sup>180</sup> Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero*, (Murcia: CENDEAC, 2005), 261.

algún detalle, el hombre que detenta el poder por encima de los demás. Los detalles son muy importantes y los artistas los cuidan con mimo. Los trajes oscuros y las camisas blancas con corbata, son un uniforme que nos habla de la disciplina y la obediencia a la jerarquía. Una organización semejante a la de los ejércitos, uniformes, jerarquía, disciplina, obediencia y sumisión. El yo individual queda en segundo plano en favor de la función de cada uno en el grupo. La función es más importante que el sujeto.



Clegg & Guttmann. *The Choir*. 1987. Fotografía.

Las fotos están realizadas en la década de los 80, coincidiendo con el mandato de Ronald Reagan y el repunte de los valores más rancios y agresivos de la masculinidad, principio de las políticas neoliberales que empezaron a cercenar las libertades individuales y volvieron a poner el discurso falocéntrico y patriarcal como único posible. El trabajo de Clegg & Guttmann parece responder a la necesidad de testimoniar el poder de los grupos de fuerza. Los personajes fotografiados muestran toda su masculinidad hegemónica. En palabras de

Martínez Oliva: “Sus actitudes arrogantes e intimidatorias son una clara mascarada defensiva del poder patriarcal. Estos hombres son blancos, heterosexuales y agresivamente capitalistas” (257). Estas poses y actitudes de los personajes, más toda la escenografía que los envuelve, también remiten a la mascarada de la masculinidad y del poder. El exceso de seriedad y afectación evidencia el fingimiento y el artificio del poder. La masculinidad se despliega como un tinglado de falsedad al servicio del mantenimiento del dominio patriarcal.



*Clegg & Guttman. The Financiers. 1987. Fotografía.*

## 9.2. La parodia de la masculinidad.

### Paul McCarthy.

Paul McCarthy construye su lenguaje, básicamente desde la *performance*, la escultura y la instalación, en una acción demoledora de la masculinidad, que pone al desnudo todo lo que esta tiene de absurdo, infantil, caprichoso y fantástico. Un juego en el que el artista está totalmente implicado, presentando/representando al varón desesperado e inerte ante su propia condición cómica y dramática. No es gratuita la presentación del artista como un payaso desesperado, como un Papá Noel grotesco, como un Pinocho pasmado, un cocinero-pirata pirado: modelos siempre desorganizados y ridículos que muestran una masculinidad sucia e infantil, gobernada por pulsiones sexuales obsesivas y mecánicas.

McCarthy empieza en la década de los 70 a realizar *performances* frente a la cámara, sin público, en una alusión a los programas de televisión de gran consumo popular y a los programas infantiles. La referencia a la cultura de masas de Estados Unidos es una constante en su obra. Solamente un hombre educado en los Estados Unidos de la posguerra podría construir un lenguaje así. Los elementos que utiliza en sus *performances* son los típicos de la comida basura, del imaginario de las películas de Hollywood y de los héroes de los dibujos animados infantiles: mostaza, ketchup, carne picada, máscaras grotescas, zapatos de payaso, disfraces, muñecos, colores brillantes e infantiles. McCarthy siempre se presenta como un *clown*, como un personaje caricaturesco y excesivo que lleva al absurdo y al ridículo sus representaciones.



Paul McCarthy. *Caribbean Pirates*. 2001-2005. Performance.

La crítica a la escenificación de la masculinidad patriarcal es despiadada. La parodia de los valores masculinos, que desde el discurso hegemónico están revestidos de tanta solemnidad, seriedad y dignidad, son desmontados por Paul McCarthy a través de la burla. El artista pone de manifiesto en su obra la mascarada de la masculinidad, la vacuidad de su narrativa heroica y la fragilidad de sus atributos y símbolos.

El culto al pene es ridiculizado en *Spaguetti Man* (1992), una escultura que representa un gran conejo de peluche con cuerpo de hombre a tamaño natural que tiene un larguísimo y flácido tubo rosa que se enrosca en varias vueltas sobre el suelo, en una parodia sobre la obsesión masculina del tamaño del pene. *Alpine Man* (1992) es una escultura, también a escala real, en la que el muñeco de látex de un anciano vestido de tirolés está abrazado a un gran tonel penetrándolo,

moviéndose con obsesión y violencia, en un reflejo del comportamiento compulsivo y privado de emoción con que se expresa a menudo la sexualidad masculina.



Paul McCarthy. *Spaguetti Man*. 1992. Escultura.

En *Tomato Head* (1994) plantea la mascarada de la masculinidad como una especie de muñeco construido con fragmentos intercambiables sin sentido ni conexión. A partir de un conocido *puzzle* en tres dimensiones para formar personajes, McCarthy presenta un maniquí con una enorme cabeza en forma de tomate a la que se le pueden añadir una serie de piezas absurdas: vaginas, penes, genitales, verduras... en un juego que pone en duda el modo de educar a los niños y de construir una masculinidad. En contra del mensaje dominante que la presenta como algo fijo y sólido, McCarthy la reduce a una colección de fragmentos imprecisos e infantiles.

Considerar la masculinidad como infantil es algo que también muestra la obra de McCarthy. En *Bossy Burguer* (1991) el artista realiza una *performance* disfrazado de cocinero grotesco que está preparando una barbacoa demencial, llena de ketchup, mayonesa, leche y su propia saliva; creando un desorden pringoso como crítica de una sociedad infantilizada que todo lo mancha en una especie de revuelto de mensajes y significados absurdos.

### **Mike Kelley.**

La infantilización es uno de los ejes fundamentales de la obra de Mike Kelley como crítica y resistencia al orden patriarcal, en un intento de separarse de las posturas más intelectuales y solemnes aceptadas por el sistema dominante. Artista estadounidense contemporáneo de Paul McCarthy que también desarrolla su obra en California. La gramática de Mike Kelley se organiza a través de grandes y complejas instalaciones que ocupan todo el espacio expositivo en una metáfora de la invasión del discurso patriarcal de todo el espacio social y cultural. Juguetes infantiles, recreaciones de espacios educativos, acumulación de objetos, texturas, volúmenes e iconografía masculina son algunas de las unidades gramaticales que construyen el discurso de desguace de lo masculino. Su trabajo interdisciplinar, mediante dibujos, instalaciones, pinturas y *performances*; construye un discurso que pretende enfrentarse al mensaje articulado desde el poder.

Kelly pretende desmontar la falsedad de los discursos hegemónicos. “Desde el comienzo de su carrera ha reivindicado lo erróneo en relación a lo establecido, y lo desviado de la norma, algo que para él tiene una estrecha relación con la idea judeocristiana del pecado original” (Martínez Oliva 2005, 331). Una norma que incluye la masculinidad patriarcal como estructura fundamental hasta el punto de confundirlas.



*Mike Kelley. Ahh... Youth. 1991. Fotografía.*



### 9.3. Masculinidades diversas.

#### DV8 Physical Theatre.

La compañía de danza inglesa DV8 Physical Theatre<sup>181</sup> comenzó su andadura en Londres, en la década de los 80 del siglo XX, fundada por el coreógrafo de origen australiano Lloyd Newson. El nombre del grupo es una declaración de intenciones. DV8 debe leerse *deviate* (en el original inglés), que, en primer lugar, alude abiertamente a la homosexualidad, que fue una de las principales preocupaciones de los primeros proyectos de los años ochenta; y en segundo lugar, manifiesta la intención de alejarse de los modos de expresión aceptados por el *establishment* y por las pautas culturales de lo políticamente correcto. La denominación, Physical Theatre, define el modo en que la compañía concibe la danza: un trabajo muy físico que adquiere un papel preponderante. El concepto *teatro físico* fue redefinido por Lloyd Newson a través de la praxis de DV8 y marcó un modelo que fue seguido, sobre todo en Inglaterra, por otros artistas del lenguaje corporal.

Esas tres características son los fundamentos del trabajo de DV8 Physical Theatre: la reflexión sobre la identidad, el trabajo con el cuerpo y el posicionamiento ante las normas establecidas, tanto política como creativamente. Aunque se acaba de apuntar, es importante subrayar que cuando DV8 nace en la década de los ochenta, la demolición de la sociedad del bienestar ya había comenzado de la mano de las políticas neoliberales de Margaret Thatcher y Ronald Reagan y en el Reino Unido se vivían los años más duros de la destrucción de empleo y derechos sociales. Lloyd Newson se posicionó creativamente en un espacio exterior a las corrientes aceptadas por el sistema, apoyándose en dos sólidos pilares: “El cometido temático de sabotear sin tregua esa cultura de la *political correctness* que se dedicaba, ya por entonces, a deshuesar el debate ético; y el

---

<sup>181</sup> En relación a DV8 Physical Theatre, visitar su página web: <https://www.dv8.co.uk/>

cometido formal de sortear con firmeza todos esos *ismos* que empezaban, ya por entonces, a domesticar la danza occidental”<sup>182</sup>. DV8 huye de los estereotipos y de los *estilos* consagrados del arte actual, no sigue ninguna norma que no sea su propia creatividad y la expresión narrativa a través del movimiento y el cuerpo.



DV8 Physical Theatre. *Enter Achilles*. 1995. Danza / Película.

DV8 Physical Theatre fueron pioneros en hablar de los cuerpos deseantes de la homosexualidad, de mostrar el mundo gay, y de proponer una expresión positiva de las nuevas categorías de género, anticipándose a las propuestas de los *estudios de género* y la *teoría queer*. Su primer trabajo, *My sex, our Dance* (1986) ya planteaba la problemática homosexual con radicalidad, dotando al cuerpo de todo su contenido de género, político y sexual; apoyándolo en un uso del movimiento que llamó *hard contact* en el que el contacto entre los cuerpos de los bailarines y el movimiento se convierten en una onomatopeya gestual, que grita y dice todo lo que no debe quedar oculto. DV8 no quiere dulcificar el mensaje y persigue hablar, llenar de texto el movimiento y el movimiento de texto, como en *Can we talk about this?* (2012) que convierte el texto y la voz en movimiento y forma. Se trata

<sup>182</sup> Ver el artículo de Roberto Fratini, en: Fratini, R. “Danzar las cosas por su nombre”. 23 de enero de 2015. <http://mercatflors.cat/blog/danzar-las-cosas-por-su-nombre-por-roberto-fratini/>

de no callar, de mostrarlo todo; de reivindicar y ampliar el derecho del arte a salir de sí.

La pieza que más se acerca a los objetivos de esta investigación es *Enter Achilles*, de 1995. Una obra de vídeo-danza que integra los lenguajes del teatro, la danza y la imagen en movimiento, en un intento de ampliar el campo de la expresión. En el título ya se hace referencia a la masculinidad a través del héroe, Aquiles, como arquetipo de la masculinidad hegemónica.



*DV8 Physical Theatre. Enter Achilles. 1995.*

La pieza se desarrolla en un típico pub inglés en donde únicamente hay hombres, que se irán interrelacionando entre ellos con los típicos códigos masculinos. DV8 va explorando y diseccionando todos los aspectos de la masculinidad patriarcal en una aguda crítica que se mueve entre lo cómico y lo cruel. En el pub está conectada la televisión con la retransmisión de un partido de fútbol, además suena la máquina de discos, hay una mesa de billar y los ocho hombres del local beben su pinta de cerveza. Todos están solos, deambulan por el pub cambiando de actividad, la situación va creciendo en intensidad, aumentando poco a poco la tensión. Se va creando un clima de inseguridad en el que aparece una violencia latente.

Todo habla de la paranoia de la masculinidad, de la obligación del varón de estar al acecho, vigilante ante supuestas agresiones que amenazan su virilidad. El macho siempre defendiéndose de su propio miedo, una presencia heroica que permanentemente está enfrentada a su propia debilidad, “la debilidad explota brutalmente y la violencia tapa la vulnerabilidad”, como se puede leer en la referencia a esta pieza en la web de la compañía.

Así pues, DV8 realiza una inteligente deconstrucción de los atributos de la masculinidad hegemónica que deja al descubierto todas sus debilidades y la enorme carga de mascarada y falsedad que la organiza. Los varones están atrapados en un personaje dividido entre la imagen heroica, el mandato social impuesto y la realidad interior de un individuo desprotegido y siempre temeroso.

### **Matthew Barney.**

Matthew Barney representa una propuesta abierta a diversas y nuevas formas de masculinidad, por ese motivo se ha incorporado a este trabajo de investigación, a pesar de que el propio artista dice no trabajar sobre cuestiones de género. Su obra es muy extensa y compleja. Utiliza una narrativa particular llena de metáforas y símbolos de difícil interpretación. Podría ser considerado un modo de hacer posmoderno en el que el texto del discurso del artista abandona las referencias universales para generar otro personal y exclusivo.

Interesa detenerse en él precisamente por ese carácter indefinido y abierto de su lenguaje artístico y por el tratamiento perturbador y flexible que hace de la masculinidad. Barney dice reflexionar sobre las posibilidades que los organismos tienen de ocupar ámbitos indiferenciados entre los géneros, espacios que podrían ser clasificados como femeninos, masculinos o andróginos, pero en los que los límites entre ellos están borrados. Esa ambigüedad enlaza con las ideas de Judith

Butler cuando habla de la potencialidad de las categorías de ser elásticas y no estar sometidas a las clasificaciones tradicionales, pero llevando la propuesta a un territorio más indeterminado<sup>183</sup>.

Las primeras obras de la década de los 90 de Matthew Barney, son las que más se aproximan a una reflexión sobre la masculinidad. Se trata de una serie de *performances* en la estela de los trabajos de los artistas de los años 70, en las que pone su cuerpo al límite de su resistencia. Colgado de las paredes de su estudio como un escalador, con cuerdas, arneses, mosquetones y el material propio de la escalada, recorre las paredes y el techo en un movimiento obsesivo con el único fin de llevar el cuerpo al agotamiento. Es un ejercicio gimnástico que exhibe las facultades externas atribuidas a la masculinidad: la fuerza y la resistencia físicas, pero también su vulnerabilidad. Mediante el entrenamiento deportivo, que está basado en las rutinas obsesivas y el sufrimiento para alcanzar el máximo rendimiento, alude a los atributos más ocultos que constituyen la masculinidad: el sacrificio y el masoquismo.

Ya se vio, en los capítulos dedicados al estudio de la figura del soldado, que la demanda más fuerte que se les hace a los soldados es el sacrificio de su vida por la patria y el sometimiento de su cuerpo a un continuo suplicio. La vida del hombre-soldado está dominada por el sadomasoquismo: infringir dolor y muerte, y soportarlo disciplinadamente en uno mismo. Es el reflejo exacto de la imagen del arquetipo cristiano, modelo del orden patriarcal occidental. Esta idea es la que late en el fondo de las *performances* de Matthew Barney. Para él, la mayoría de los trabajos de esta etapa: las primeras *performances* y vídeos: *Mile High Threshold: Flight with the Anal Sadistic Warrior* (1991), *Blind Pirineum* (1991), *Transsexualis (decline)* (1991) y *Jim Otto Suite* (1992); reflexionan sobre el aprendizaje de los procesos fisiológicos internos que funcionan como un círculo

---

<sup>183</sup> Jesús Martínez Oliva transcribe las palabras de Matthew Barney respecto del objeto de su creación: “Me intereso menos por el debate exterior sobre la identidad sexual, y no creo haber hecho obras respecto de esa temática. Se trata más bien de infinitas posibilidades de este organismo, de su capacidad de ocupar una esfera que pueda calificarse de femenina, masculina o andrógina, pero no presto mayor atención a una que a otra”. Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero*. (Murcia: CENDEAC, 2005), 391.

vicioso que no tiene clímax ni final. Un proceso circular continuo que es comparado con el modo en que se articula la masculinidad, encerrada en una permanente necesidad de actualizarse y redefinirse, sin posibilidad de llegar a una solución. Las piezas de Barney expresan la necesidad que la masculinidad tiene de reafirmación, puesto que está construida sobre la negación de ser mujer. De esta incapacidad masculina surge su constante estado de vulnerabilidad que el artista resuelve con la violencia.



Matthew Barney. *Cremaster 3*. 2002.

La violencia es uno de los planteamientos de *Drawing Restraint* (1993), una serie que explora la agresividad, la competición, el enfrentamiento como proceso masculino y el homoerotismo. Aquí aparece por primera vez un componente recurrente en la obra de Barney: los elementos mitológicos. El héroe, que era representado por su propio cuerpo atlético y por las prácticas deportivas, es sustituido por personajes mitológicos en *Drawing Restraint*<sup>184</sup> y desarrollado

---

<sup>184</sup> <http://www.drawingrestraint.net/>

minuciosamente en toda la serie *Cremaster*<sup>185</sup> mediante una escenografía escrupulosamente recargada y barroca. El héroe físico de las primeras obras es ahora un héroe mítico con resonancias híbridas que lo colocan en un territorio no transitado. Hay rasgos que remiten a los relatos mitológicos pero que no permiten ser ubicados en ningún lugar, arrastrando la identidad del héroe a la indefinición, porque es conscientemente ambiguo, es femenino y masculino, enormemente andrógino. Barney consigue extraer la identidad de sus límites y presenta un individuo polimorfo, cargado de erotismo. La obra de Barney propone nuevos espacios para nuevas identidades sin límites.



Matthew Barney. *Cremaster 4*. 1994.

---

<sup>185</sup> <http://www.cremaster.net/>

## CAPÍTULO 10.

### LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD A TRAVÉS DE LA IDENTIDAD MILITAR EN EL SIGLO XX.

#### Apuntes sobre la representación del soldado en la historia del arte reciente.

**Jean-Baptiste Tournassoud.** *Retratos de soldados en el frente.*

Se ha seleccionado el trabajo de este fotógrafo francés por el tratamiento creativo de las imágenes<sup>186</sup> y por la fuerza de autenticidad que destilan. En él no hay una voluntad de reflexionar sobre el soldado y mucho menos sobre la masculinidad. Es un cronista y testigo de su tiempo. Su condición de militar y su pasión por la fotografía le colocaron en una situación privilegiada en el campo de batalla de la Gran Guerra, reflejando en sus placas la verdad de unos soldados que poco tienen que ver con la imagen heroica y la masculinidad hipervaronil del guerrero arquetípico. El valor de la obra de Tournassoud, para esta investigación, radica en esa mirada desnuda sobre la realidad que acerca, con una fuerza de verosimilitud, lo que los libros de historia han ocultado, y que únicamente la literatura ha narrado.

---

<sup>186</sup> Para ampliar sobre Jean-Baptiste Tournassoud, web de la *Asociación de amigos de Jean-Baptiste Tournassoud*. <http://tournassoud.org/>

En estas fotografías sí tiene sentido la carga de verdad, de testimonio cierto que siempre se le ha atribuido a la fotografía, aunque en el momento actual haya perdido tal condición. Como dice Joan Fontcuberta en *El beso de Judas*: “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. [...]. Todavía hoy, tanto en los dominios de la cotidianidad como en el contexto estricto de la creación artística, la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia”<sup>187</sup>.



Jean-Baptiste Tournassoud. “*Sujets de Guerre 1914-1919*”. Fotografía color.

---

<sup>187</sup> Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 15-17.

Jean-Baptiste Tournassoud nació en 1866. Empezó a fotografiar a mediados de la década de 1890. Era militar, de ahí su interés por fotografiar esa vida y el frente de batalla. Después de una distinguida carrera militar, se retiró con la graduación de Comandante. Los cuatro años que duró la Primera Guerra Mundial los pasó, sobre todo, en la línea del frente. Hizo cerca de 3.000 fotos y más de 800 autocromos, tomados en diferentes frentes de batalla. Fue un apasionado de la fotografía y sus imágenes destacan por tener un tratamiento pictórico, poniendo mucho cuidado en el tratamiento de la luz y la composición. En la década de los 90 del siglo XIX, se asoció con los hermanos Lumière, utilizando las placas *Lumière Autochrome* para realizar su trabajo, una técnica que muy pocos aprovecharon en aquellos años.

Fue uno de los primeros en usar las placas *Lumière Autochrome* que permitían registrar el color. El valor de estas placas de Tournassoud es enorme, pues todo el proceso de positivado se hacía sobre la placa de vidrio, quedando esta como positivo de la imagen y único ejemplar. Fue una tecnología desarrollada y patentada en 1903 por los hermanos Lumière, la única que permitió la fotografía en color hasta la década de los 30. Consistía en superponer a la emulsión normal de blanco y negro una capa que actuaba como un filtro de color en el momento de la exposición. Esta capa estaba elaborada con una mezcla de almidón (obtenido, sobre todo de la fécula de la patata), cuyos granos estaban teñidos de naranja, verde y morado; permitía registrar el color real a través de la densidad e intensidad. Durante el revelado aparecían los colores complementarios del anaranjado, verde y morado; construyendo así el color real.

La serie más interesante para la investigación fue concebida por Tournassoud como una exposición itinerante que se realizó en París, Lyon, Strasbourg, Metz, Colmar y Mulhouse en 1919, con las imágenes obtenidas durante la contienda que tituló, "*Sujets de Guerre 1914-1919*"<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup> Ver: [http://tournassoud.org/?page\\_id=77](http://tournassoud.org/?page_id=77)



*Jean-Baptiste Tournassoud. Regimiento Leon Gimpper, 114 de infantería del ejército francés en París. De la exposición "Sujets de Guerre 1914-1919". Fotografía color.*



*Jean-Baptiste Tournassoud. "Sujets de Guerre 1914-1919". Fotografía color.*

Esta imagen muestra una escena que podría ilustrar la pedagogía del asesinato. Están todos los elementos: el aprendizaje de los gestos marciales de la disposición del cuerpo masculino, la condecoración del héroe y la bandera —símbolo de la

causa suprema que justifica la entrega del cuerpo a la muerte—. La fotografía refleja también como la imitación de la vida militar prepara a los niños para ir a la guerra.

En el trabajo de Tournassoud podemos ver ya dos características que se repetirán en muchos de los artistas que se han acercado a este tema y que se estudian en esta investigación: el uso de la fotografía como medio de expresión, técnica y soporte del discurso artístico y la actitud del fotógrafo, testigo implicado en la vida de los soldados, que trata de desvelar la verdad escondida en el alma de los hombres que participan de la realidad de la guerra y de la vida militar. El abandono del estudio para ir a compartir la vida con el sujeto retratado es una particularidad de muchos artistas preocupados por la identidad masculina militar.



Jean-Baptiste Tournassoud. *“Sujets de Guerre 1914-1919”*. Fotografía color.

## **Antoni Miralda. *El militarismo.***

Aunque buena parte de la obra de Antoni Miralda está unida al concepto de *Food Cultura*<sup>189</sup>, las series que interesan a la investigación son aquellas que se centran en los soldados y el poder. La obra de Miralda está recorrida por una gran coherencia que, a pesar de la diversidad de las formas, mantiene un hilo conductor marcado por la reflexión sobre la cultura popular y sus expresiones. La relación de esta con el poder y el convencimiento de que el arte ha de salirse de los museos para ser una arte de la vida.

Antoni Miralda ha sido encuadrado, junto con Joan Rabascall, Benet Rossell y Jaume Xifra, dentro del grupo *Catalanes en París*<sup>190</sup>, que emigraron y trabajaron en la capital de Francia durante la década de los sesenta. Allí trabajó en sus primeros proyectos, centrado ya en lo que serán las líneas maestras de todo su trabajo: las relaciones arte-vida y el desapego por el objeto clásico del arte, sustituyéndolo por el producto de gusto *kitsch* asociado a la cultura popular.

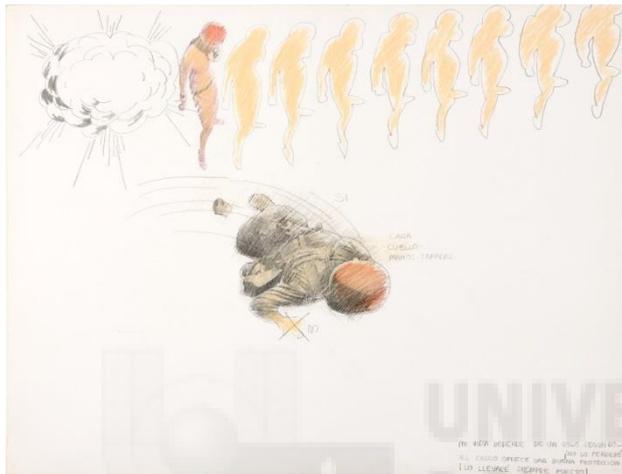
La preocupación de esta investigación es la masculinidad hegemónica, y es evidente que esta no es una de las ocupaciones de Antoni Miralda, pero sí lo es el antimilitarismo y las estructuras de poder. Es desde este lugar que algunos trabajos de Miralda tienen interés para la investigación. Su obra ilustra la idea estudiada de cómo el poder lo ocupa todo, de cómo el discurso hegemónico invade la realidad, la configura y la enmarca. Y no es otra la reflexión que propone Antoni Miralda cuando rodea de soldaditos de plástico los retratos de presidentes, o los objetos fetiches de generales. Como se ha dicho, el presente estudio se centra en las primeras series de su carrera artística, desarrollada en París en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Sobre todo, las series nacidas a partir de su experiencia como soldado en el servicio militar obligatorio en el Ejército Español que el artista inaugura con dibujos y collages en

---

<sup>189</sup> Consultar la web oficial: <http://www.foodcultura.org>

<sup>190</sup> La denominación corresponde al crítico de arte Alexandre Cirici. Citado por Isabel Tejada, Tejada, Isabel. 2010. "Miralda: Maestro de ceremonias, artista de lo efímero". Catálogo de la exposición: "*Miralda. De gustibus non disputandum*". (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Fábrica editorial, 2010), 71-80.

*Quadern de Castillejos* (1965) y *Bien-Mal* (1966). Continúa con las series *Soldats Soldés* (1965-1973) y *Cenotaphes* (1969-1975) y la película *París. La cumparsita* (1972) realizada con la colaboración del cineasta experimental Benet Rossell. Antoni Miralda reflexiona sobre el militarismo, el poder y la cultura popular. Sobre los monumentos a los héroes, al patriotismo y a los cenotafios.



Antoni Miralda. *Lo llevaré siempre puesto*.1965. Dibujo.



Antoni Miralda. *Así atacaré, así defenderé*.1965. Dibujo.



Antoni Miralda. *Pas mal du tout*. 1965. Collage.

Los dibujos son el prelude de una serie de objetos encontrados que Miralda interviene incorporándoles pequeños soldados de plástico. Más adelante, realizó una serie de acciones en los espacios públicos de París mediante la presentación de mesas y tableros intervenidos con soldados, algunos de ellos a tamaño natural, hechos con fibra de vidrio. De esas acciones nació en 1972 la *performance*, grabada junto a Benet Rossell, titulada *París. La cumparsita*, que consistió en recorrer los lugares más emblemáticos de París con una reproducción a escala humana de un soldado de juguete, buscando un pedestal en el que colocarlo como merecería un héroe nacional. Miralda transporta el soldado en brazos o encima de un pequeño automóvil. La *performance* termina en el cementerio de Montparnasse en busca de una honorable sepultura. La escena final, en la que desfilan frente a la cámara un mutilado con una pierna de madera, el artista arrastrando al soldado atado a una cuerda y un hombre tirando de otras cuerdas atadas a un cochecito de bebé, cierran la *performance* con una potente imagen simbólica de la figura del héroe. La película está virada al violeta. Esta obra es la primera expresión performativa y conceptual de un artista español. Es significativa su realización en París, pues es la ciudad que acogió a buena parte de los exiliados españoles, expresando, de esta manera, una crítica y un posicionamiento político.



Antoni Miralda y Benet Rossell. *París. La cumparsita*. 1972. Película, performance urbana.

*Soldats Soldés*, es una serie de trabajos realizados con cientos de soldados blancos iguales. En cada pieza los soldados están dispuestos en formaciones diferentes que reflejan el ambiente rígido y asfixiante del estamento militar en el que el soldado no es nadie, un juguete más, indiferenciado, en manos de los resortes del poder y la guerra. Los soldados son blancos porque se les ha quitado el color, se les ha lavado el verde caqui del uniforme para expresar que son soldados sin bandera, que no han de estar sometidos a ninguna autoridad<sup>191</sup>.



Antoni Miralda. *Soldats soldés*. 1965-1973.

<sup>191</sup> Isabel Tejada explica las razones del color blanco de los soldados: “En su individual de la Galería Zunini (París), solicitaba al público asistente a la muestra que abriera los cajones de los «muebles invadidos», extrajera de ellos soldados —*Soldats soldés*— e interviniera libremente sobre las coordenadas dibujadas en la superficie de los muebles, o que introdujera los soldados aún verdes en una lavadora con lejía como metáfora para eliminar su cubrimiento marcial, dejándoles de un blanco impoluto: soldados sin color, soldados sin bandera”. Tejada 2010, 72).

Los soldados de plástico envuelven los objetos cotidianos y los invaden del mismo modo que el poder asfixia a la población. Son cientos de soldados idénticos, reproducidos según la idea de Walter Benjamin de la reproductibilidad técnica. Esos soldaditos de juguete invitan a la participación lúdica del espectador, pero remiten al juego de la guerra y el poder. Todos los soldados son idénticos porque están producidos industrialmente, y es esta cualidad de *idéntico* la que provoca la disolución de la identidad del sujeto soldado, que se estudiaba en el capítulo ocho de esta investigación, y que ilustra plásticamente el trabajo de Miralda.



Antoni Miralda. *Soldats soldés*.1965-1973. Escultura-objeto.

Antoni Miralda crea texturas agrupando los soldaditos de plástico, de tal manera, que se convierten en cenefas que enmarcan, en la piel de los objetos de los que forman parte y en la piel de la superficie de los objetos que envuelven. Hay retratos de presidentes y de personajes ilustres adornados con soldados. Esos personajes, que son encumbrados como benefactores de la humanidad, han sido elevados a esa condición por la acción violenta de miles de vidas de soldados que mueren y matan. La obra de Miralda muestra la omnipresencia del mensaje militarista en la sociedad, el modo en que toda la vida está impregnada del pensamiento militar, la organización jerárquica de las instituciones, el lenguaje, la

estética de la vida cotidiana, las referencias inconscientes y la vida planteada como una lucha por la supervivencia.



Antoni Miralda. *Cenotaphs*. 1969-1975. Objetos intervenidos.

Los objetos cotidianos se llenan de soldados sin identidad, pero también sin bandera, que crean la textura y la piel de la sociedad. Invaden los monumentos grandilocuentes, los cenotafios solemnes, vaciándolos del contenido ceremonioso que el poder les adjudica. El juego de deconstrucción y descarga de los significados patriarcales a los que Antoni Miralda somete a los objetos y a la realidad permite ver con claridad la mascarada del poder que está construido sobre el sometimiento de millones de soldados desconocidos.

## **Mary Kelly. *Emblemas, insignias y condecoraciones.***

Mary Kelly presenta su obra *Gloria Patri* en 1992. En 1990, Judith Butler había publicado su libro *El género en disputa*, los estudios de género estaban en un momento álgido. El 2 de agosto de 1990, el ejército de Estados Unidos invadió Irak en la que sería la primera Guerra del Golfo y aunque Irak se rindió en febrero de 1991, la guerra no terminó oficialmente hasta el 30 de noviembre de 1995. Es en este contexto en el que Mary Kelly<sup>192</sup> da forma a una instalación titulada *Gloria Patri*, en la que reflexiona sobre la construcción de la heroicidad, la guerra y sus consecuencias.

La instalación ocupa tres paredes de un gran espacio cuadrado: la frontal y las dos laterales, y en ellas están colgados sobre la pared y distribuidos en tres líneas, unas encima de otras: emblemas, trofeos y escudos. En la parte más alta, y muy por encima de la mirada de los espectadores, están colocados 20 discos con grabados que recuerdan emblemas militares. La línea central, también por encima del público, es ocupada por seis trofeos; y por último, a la altura de la vista del espectador, cinco escudos con textos grabados.

Todos los objetos cuelgan de la pared ligeramente separados proyectando sombra. Son de aluminio pulido y brillante, y tanto los estos como el suelo están intensamente iluminados. La disposición frontal funciona como una fachada gracias al plano superpuesto de los objetos, al punto de vista del espectador y, sobre todo, a la superficie reflectante (de los escudos, de la pared y del suelo). “Toda la superficie reflectante es una especie de forma metafórica de invocar la fachada militar”<sup>193</sup>. Una apariencia que es un remedo de la pose militar y de la masculinidad hegemónica que siempre se presenta ante los otros detrás de una máscara.

---

<sup>192</sup> Para mayor información respecto a la obra de Mary Kelly consultar su web oficial. <http://marykellyartist.com/>

<sup>193</sup> Entrevista a Mary Kelly por Josefina Ayerza en [www.lacan.com](http://www.lacan.com). “Gloria Patri”. Mary Kelly interviewed by Josefina Ayerza. <http://www.lacan.com/perfume/kellyinter.htm>

*Gloria Patri* también funciona como soporte de una narración planteada al espectador, que pretende que pueda verse reflejado e identificado con el personaje de la historia que se cuenta. Esta idea está basada, según la propia artista, en la idea de Lacan de que la construcción de cualquier identificación es un acto ficticio, una falta de reconocimiento necesario.



Mary Kelly. *Gloria Patri*. 1992. Instalación.

La instalación es una representación de la mascarada castrense y un memorial sobre la patología de la guerra, que se organiza a partir de las concepciones de Lacan. Según Miguel Hernández-Navarro: “Utilizando la idea de la construcción lacaniana del sujeto, la artista intuía que la masculinidad tiene en el conflicto un carácter *performativo* que en realidad esconde los miedos del sujeto: camuflaje e intimidación, que son los dos valores primordiales del individuo en guerra, en el

fondo, no hablan sino de una mascarada muy en la línea de lo que Judith Butler y la teoría *queer* pusieron de relevancia”<sup>194</sup>.

Los escudos simbolizan la construcción de la identidad masculina en la que el ego, la violencia y los comportamientos agresivos son más mecanismos de defensa que estructuras de afirmación. Tienen que ver con la intimidación y el camuflaje. Nos hablan más de la protección masculina que esconde una fuerte represión de lo femenino<sup>195</sup>.



Mary Kelly. *Gloria Patri*. 1992.

Los textos son un aspecto fundamental de todo el trabajo de Mary Kelly. Se podría enmarcar la obra de la artista dentro de la tradición del arte conceptual cercano a la corriente *Arte y Lenguaje*. En su obra es importante la relación que existe entre el texto, su materialización y el espacio. En palabras de la propia artista: “Lo que quiero es una relación específica entre el significado del texto, su materialidad, y el lugar. Se podría decir que estoy interesada en la organización narrativa del espacio”<sup>196</sup>. Desde estos presupuestos, la instalación *Gloria Patri* es

<sup>194</sup> Ver, Hernández-Navarro, M.A. (2007). “Resistencias a la imagen. (Mary Kelly, la balada de la antivisualidad)” En la revista on-line estudiosaudiovisuales.net:

<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/miguelhernandez-4-completo.pdf>

<sup>195</sup> Entrevista a Mary Kelly de Klauss Ottmann. Citado por Jesús Martínez Oliva en *El desaliento del guerrero*.

<sup>196</sup> Ver: entrevista a Mary Kelly por Klauss Ottmann. En la revista *Journal of Contemporary Art*. En: <http://www.jca-online.com/kelly.html>

un espacio narrativo propuesto al espectador a partir de fragmentos de entrevistas hechas a soldados de la Guerra del Golfo y de objetos simbólicos masculinos.

Es importante remarcar que los textos de los escudos también están tomados de actividades masculinas como la pesca y el béisbol. Se hace una asociación entre las actividades de la vida civil masculina y la militar, descubriendo la violencia implícita en ambas. A través de los comentarios realizados por los soldados presentes en el escenario real, se puede ver lo que Mary Kelly llama «la estructura patológica de la masculinidad»<sup>197</sup>, la que la guerra desveló al provocar en los hombres la emergencia de los atributos más inquietantes de la masculinidad. La guerra actúa como detonante de la masculinidad patológica y durante ella los militares movilizan en los soldados la ideología del patriarcado.



Mary Kelly. *Gloria Patri*. 1992.

En *Gloria Patri* se rompe con los modos icónicos de representación de la masculinidad. No hay una presentación del cuerpo heroico ni ningún otro rastro del imaginario patriarcal. Kelly se aleja de las representaciones normativas para romper con la masculinidad invariable. La obra aspira a ser una crítica de la visión falocéntrica de una realidad que se explica a sí misma y que se organiza en torno a aquella, contaminándola en casi toda su extensión. En una pieza anterior, *Interim*, de 1984-1989, Mary Kelly había reflexionado sobre la cuestión del poder y la diferencia, llegando a la conclusión de que es difícil hablar del poder sin hablar de la construcción de la masculinidad, y de cómo el tipo de masculinidad surgida de ahí, implica a la feminidad y a la mujer. Se hacía, por tanto necesario abordar la

<sup>197</sup> Ver entrevista citada con Klauss Ottmann.

cuestión de la configuración de la masculinidad y *Gloria Patri* fue el resultado de esta reflexión.

En un sentido parecido al que se aboga en esta investigación, la artista extrajo de las notas tomadas durante los primeros años de la Guerra del Golfo el material que, una vez analizado, le permitió concluir que aquello que los soldados decían, la colocaban ante el núcleo de la estructura de construcción de la masculinidad. Esos comentarios sobre la experiencia del combate de los soldados de Estados Unidos, eran el vehículo de la expresión de la forma de la masculinidad falocéntrica. Un modelo que no es más que una fachada brillante, una máscara pulimentada y vacía de contenido, pero que presentada tan iluminada, ciega e intimidada. Además, la «fachada» invoca la presencia militar. Es un escenario donde sucede lo masculino, donde el soldado/hombre, al estar ubicado dentro del batallón, pierde su yo individual y queda diluido en el grupo de tal manera que su cuerpo se convierte en una especie de exoesqueleto que deviene máquina. Esta narración es la que Mary Kelly trata de parodiar.

La disposición de los objetos a excesiva altura obliga al espectador a mirar hacia arriba, no solo porque el orden patriarcal se sitúa por encima, sino porque, sobre todo, habla de la intimidación. Los emblemas de la parte superior son mensajes de intimidación porque se presentan como una amenaza, el indicio siniestro de algo que está por venir. Esta idea de la intimidación también está en Lacan, como apunta la propia artista. Intimidación y máscara —otra vez la máscara masculina— que enmascara la falta de pericia y capacidad del varón, así como la incapacidad de alcanzar el ideal masculino. Como indica Jesús Martínez Oliva: “Psicoanalíticamente la fuerza y el despliegue físico son una forma de intimidación que sirve para enmascarar la falta, el desfase con el ideal, tanto a nivel individual como colectivo” (321)

El cuerpo masculino, que está elidido y que es un cuerpo fragmentado, también en el sentido lacaniano de la imagen fragmentada del espejo, no es en *Glori Patri* el núcleo central de la reflexión; sino que lo que interesa es lo que está del otro lado,

el «ideal», el eje de la identificación, el objeto de amor —que no el objeto de deseo, supuestamente femenino—; el «ideal masculino», un ideal que, según Mary Kelly, no solo se aplica a los varones, también a las mujeres y los gays “que exigen el derecho de ir al frente y matar”<sup>198</sup>.



Mary Kelly. *Gloria Patri*. 1992.

El ideal masculino está invocado y concebido en la pieza en cierto sentido lacaniano como relación con el padre. Para Lacan, en la configuración del *yo*, se establece una división del sujeto ineludible, que genera una fragmentación del cuerpo y un ser abyecto que queda fuera del ideal. Desde la posición del ideal masculino, la zona abyecta pertenece al *Otro*, aunque forma parte del sujeto. El sujeto masculino desplaza la abyección hacia la mujer y al otro lado de la fachada. Entonces, encarnado en el cuerpo combatiente, el soldado ha de negociar entre el cuerpo de la mujer o el cuerpo de Cristo en su camino hacia la división de su cuerpo. Para Bataille la muerte tiene que ver con la desintegración de nuestra integridad como cuerpo separado. Solo la muerte y la decadencia borran al ser abyecto. La división del sujeto está simbolizada en los emblemas de la línea superior que son falsos emblemas porque los emblemas militares dividen. Todo confluye en el *nombre del padre*, un mandato paterno de autoridad transmitido como ideal omnipresente, en el que las instituciones militares representan el orden del padre.

---

<sup>198</sup> Entrevista de Josefina Ayerza. En: [www.lacan.com](http://www.lacan.com)

Estas ideas desarrolladas por Mary Kelly coinciden con el planteamiento de esta investigación. Se puede comprobar de qué manera toman forma plástica los presupuestos establecidos como punto de partida de este estudio. La relación directa existente entre masculinidad patriarcal, su encarnación en la figura del soldado combatiente y sus consecuencias devastadoras. La necesidad de repensar y reordenar la masculinidad desde otros presupuestos creativos y constructivos.



## **CAPÍTULO 11.**

### **LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD A TRAVÉS DE LA FIGURA DEL SOLDADO ENTRE LOS AÑOS 2000-2014.**

#### **Estudio de prácticas artísticas centradas en la representación del soldado y la masculinidad hegemónica; como deconstrucción, crítica o reflexión.**

Los análisis de las obras y artistas que siguen han sido seleccionados con el criterio de la cercanía a los planteamientos teóricos de esta investigación, intentando que sean una ilustración plástica de sus presupuestos. También se ha seguido un criterio cercano al de un comisario de exposiciones que se planteara realizar una exposición centrada en la masculinidad hegemónica a través de la figura del soldado y lo militar. Así pues, se ha dividido a los artistas y sus obras en tres bloques temáticos que se corresponden con los tres aspectos implicados en la problemática masculinidad/militarismo, que se han considerado en este estudio como los más relevantes. En el primer bloque se estudian aquellas obras que reflexionan sobre cuestiones de identidad, los límites de la masculinidad hegemónica, el modelado de esta categoría de género y sus formas de expresión.

El segundo bloque aborda las cuestiones de la formación de la identidad masculino-militar, cómo se llega a asumir como válida una visión militarista de lo masculino. Se estudian las experiencias artísticas que reflexionan sobre la

influencia en los individuos de los estímulos socioculturales en su educación como hombre y soldado. Finalmente, en el tercer bloque, el estudio se centra en artistas que han producido obra relacionada con las consecuencias derivadas que tienen sobre la vida, la guerra, los comportamientos y las acciones de la masculinidad hegemónica cuando se expresa con la dimensión patológica que representa el hombre militar: el soldado.

Son muy pocos los artistas que en los últimos años trabajan centrados en el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica desde la propia masculinidad hegemónica. Las cuestiones de género han pasado a un segundo plano dentro de las preocupaciones del arte actual, y si atendemos únicamente a la categoría masculino patriarcal, todavía se le presta menos atención.

Las obras y los artistas que se estudian en este capítulo han realizado, al menos una pieza con soldados e identidad, pero ninguno de ellos hace un estudio crítico de la masculinidad hegemónica desde el lugar heterosexual. Collier Schorr y Adi Nes construyen su obra desde las cuestiones de género y ambos se apoyan en los soldados para construir su reflexión. Son los artistas que más se aproximan a las cuestiones planteadas en esta investigación, pero sus miradas están dirigidas al soldado y al hombre desde la homosexualidad.

Adi Nes descubre los mismos atributos en la masculinidad homoerótica que en la heterosexual y desvela actitudes de ternura y camaradería no reconocidas en la masculinidad heterosexual. Un contrapunto del trabajo de Adi Nes es el de su compatriota Rachel Papo, que nos muestra también el interior del Ejército Israelí, pero esta vez desde la problemática de la construcción de la identidad femenina en un entorno hipermasculinizado. En el caso de Collier Schorr, una mujer lesbiana, su mirada está muy alejada de la de un hombre heterosexual, y a pesar de que se ha dicho de su obra que es “un estudio obsesivo de la masculinidad”<sup>199</sup>, de sus palabras no se deduce una intención de abordar la cuestión masculina como un hombre. Ella misma dice que su condición de mujer le permitió estar tomando

---

<sup>199</sup> Martínez Oliva, Jesús. 2005. *El desaliento del guerrero*. Murcia: CENDEAC.

fotografías durante los entrenamientos y los combates de los luchadores, de un modo muy distinto en caso de ser hombre. La actitud de los jóvenes deportistas varía según sean mirados por hombres o mujeres.

Jason Hanasik, que también está muy cerca de los planteamientos expuestos en este estudio, también aborda el género masculino desde una posición gay. Sus imágenes y sus vídeos de soldados enfatizan las relaciones entre hombres en el ejército. Un trabajo que también desvela las facetas ocultas de la masculinidad proponiendo una superación de la masculinidad hegemónica, vista con unos ojos no heterosexuales ni patriarcales. Como Hanasik, Nicholas Grider aborda el tema desde la implicación completa en la vida de los soldados, aunque él enfatiza la condición de simulacro de todo lo que está ligado a lo militar y la guerra, vuelve a poner el acento en la idea de la máscara y la teatralización de la identidad.

La siguiente artista, Rineke Dijkstra, es también una mujer. Su pieza se centra en un soldado. Su interés reside en el problema de la identidad social, en las cuestiones que se ponen en funcionamiento cuando se confronta la identidad individual con la colectiva.

Tampoco Chad States reflexiona sobre la masculinidad militar como paradigma de la masculinidad. También él es gay, su mirada no responde a los paradigmas de la masculinidad dominante. Su reflexión abarca todas las masculinidades, todas las posibilidades están puestas frente a los ojos de los espectadores. Se recoge en este estudio por la contemporaneidad de su trabajo y porque es una estética reflexión sobre la construcción de la masculinidad y de qué manera la lleva cada sujeto a su límite. Sirve como compendio y reflejo de la complejidad de lo masculino.

## 11.1.- Soldados y hombres.

### **Chad States.** *Masculinidades en plural.*

Como introducción al bloque principal de la investigación ha de servir el ejemplo de Chad States, fotógrafo estadounidense de Filadelfia que trabaja con la *identidad masculina*, cuestionando el carácter restringido del término, que para la mayoría de la población está ligado a los hombres heterosexuales normativos. Chad States reflexiona sobre los límites de lo masculino y sobre la multiplicidad de maneras de expresarse que tiene. Su trabajo es heredero de los discursos *queer* y cercano a la línea de investigación de los artistas de la década de los noventa del pasado siglo que, apoyados en los estudios teóricos de Judith Butler construyeron lo que J. V. Aliaga ha llamado «discursos de resistencia y disidencia»<sup>200</sup>. La mayoría de sus trabajos giran en torno a las cuestiones *gay*, como sus series: *Cruising* (2013), un Photobook sobre los espacios de intercambio; o *Night Sweats* (2014), una instalación sobre espacios de encuentro<sup>201</sup>.

Para este estudio se ha seleccionado la serie *Masculinidades* de 2013, porque, aunque se aleja de los planteamientos iniciales de esta investigación, centrada en exclusiva en la masculinidad hegemónica y en los soldados, el trabajo de Chad States permite ilustrar el estado actual de la reflexión sobre la masculinidad en términos generales; planteando como punto de partida, que la *masculinidad* es actualmente un concepto en plural; y que solamente desde los planteamientos rígidos normativos que responden al orden patriarcal, se sigue pensando en una única manera de ser masculino. El planteamiento de la obra enmarca la totalidad

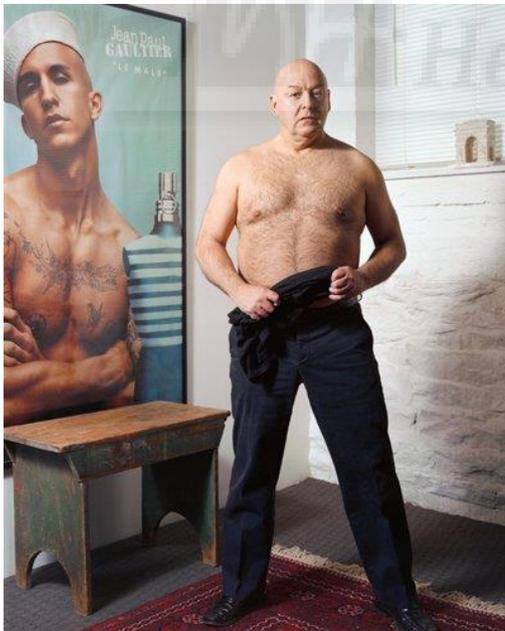
---

<sup>200</sup> Guasch, Ana María. 2000, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

<sup>201</sup> Web oficial. <http://chadstates.com/>

de lo masculino y coloca la reflexión sobre la cuestión de nuevo sobre la mesa que, desde los años 90, había sido olvidada.

Pareciera que después de todas las propuestas artísticas de aquella época «la cuestión masculina» estuviera resuelta. Desde luego que las masculinidades no normativas han sido objeto de reflexión, se han hecho presentes y se han visualizado, pero el problema de la masculinidad hegemónica quedó aparcado. Al aparecer esta como la antagonista, no había necesidad de cambiarla y se mantuvo aislada en su lugar. El problema es que el lugar que ocupa la masculinidad patriarcal es el dominante y sigue imponiendo sus condiciones al resto. Por eso resulta muy ilustrativo el comentario del periodista que introduce la exposición *Masculinidades* de Chad States, que refleja el sentir general de que las cuestiones de género y la masculinidad son algo ya resuelto; pues ante la lectura del subtítulo de la exposición: *Hombres en su máxima masculinidad*, se reconoce escéptico respecto a la conveniencia de un planteamiento así, y se pregunta si todavía hay alguien que necesita reforzar el esencialismo de género<sup>202</sup>.



Chad States. *Bill*. 2013. Fotografía.

*"Soy emocionalmente fuerte, siempre me he defendido a mí mismo, y no temo nada. Lo que pasa es que soy físicamente fuerte, pero no es de eso de donde deriva mi masculinidad."*

<sup>202</sup> Ver el artículo completo. <http://jezebel.com/5334063/what-makes-masculinity>

*Masculinidades* es una serie de fotografías que van acompañadas de un texto de los protagonistas de cada una de ellas explicando cómo se sienten en su masculinidad. Cada foto es un retrato de una persona en el lugar, con el atuendo y la pose que más le identifica con su manera de entender la masculinidad. Es un proyecto abierto en el que el artista busca a sus modelos a través de *Craigslist* —un sitio web de anuncios clasificados—, a partir de una pregunta abierta sobre su sentimiento masculino. Las personas interesadas se ponen en contacto con el fotógrafo y empieza el encuentro entre ambos en una relación que recuerda a la del artista y su modelo. Se trata de crear un espacio de visualización en el que poder hablar de la masculinidad particular de cada cual. Si se vive de manera problemática o con orgullo, o con cualquier variante según el sujeto. Es una invitación a expresar la masculinidad individual.



Chad States. *Dex*. 2013. Fotografía.

*"En primer lugar, me gustaría decir que soy masculino debido a cómo me siento por dentro, quién soy, y cómo lo llevo. En muchos sentidos mi masculinidad está ligada a mi rol de género masculino y cómo quiero proyectar eso y ser percibido por los demás".*

Es de destacar que no solamente son hombres los protagonistas de las fotografías. El artista tuvo cuidado de no cerrar la posibilidad de participar a cualquier persona, sin tener en cuenta su sexo, sexualidad o género. De esta manera se sustancia el hecho de que la masculinidad no es una cualidad exclusiva de los varones heterosexuales, sino que es una categoría muy amplia, dinámica y elástica

en continuo cambio. Chad States lo explica así en la propuesta abierta en Craigslist: “Intencionalmente dejo el género neutro para que hombres, mujeres y transexuales se sientan libres en responder. La mayoría de los encuestados son hombres, pero algunos son mujeres y unos pocos son trans. He publicado (la propuesta) en diferentes categorías para intentar llegar a la mayor cantidad de personas que sea posible”<sup>203</sup>.

No todos los modelos son hombres, eso demuestra que la masculinidad no es algo exclusivo de los hombres y mucho menos de los varones hegemónicos, como ya se ha dicho; pero también demuestra que no hay razones para considerar que masculinidad y feminidad sean excluyentes y que no puedan superponerse o ser intercambiables.



Chad States. *Mike*. 2013. Fotografía.

*"Quiero demostrar que, a pesar de los estereotipos, los hombres homosexuales pueden ser masculinos también."*

Las fotos de Chad States revelan cómo, tanto masculinidad como feminidad son vividas por los sujetos equivocadamente, ya que es habitual conceder a la

---

<sup>203</sup> Ver la entrevista realizada a Chad States por Alison Nastasi en agosto de 2013. *Fascinating Photos of Men Who Identify as Masculine*. <http://flavorwire.com/409025/fascinating-photos-of-men-who-identify-as-masculine>

masculinidad la cualidad de innato y a la feminidad la de algo externo al sujeto, aprendido. Desde el discurso dominante se transmite la idea de que lo masculino es algo que el individuo lleva dentro mientras que lo femenino es adquirido y teatralizado mediante el cabello, las actitudes y las poses. Esta idea falsa pertenece todavía al imaginario de la mayoría de la población, como ha demostrado la teoría *queer* y Chad States muestra en su trabajo.



Chad States. *Liz*. 2013. Fotografía.

*"Cuando me pongo ropa de hombres me siento cómodo y confiado, mi imagen exterior coincide así con mi interior."*

*Masculinidades* constituye una extensa reflexión de cómo los hombres y las mujeres sienten su masculinidad. Nos colocan ante un paisaje lleno de matices y muestran la realidad de una categoría de género compleja y múltiple. Este aspecto es el que interesa a la investigación, la constatación a través del discurso del arte, de la actual realidad de la masculinidad.

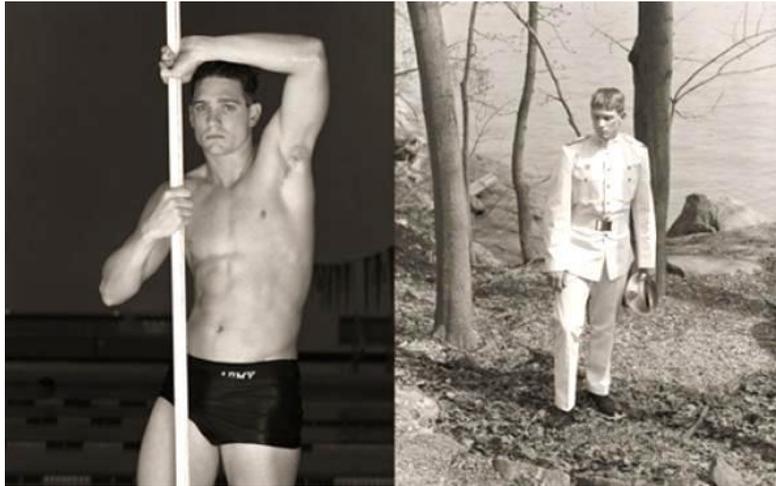
### **Anderson & Low. *La imagen del héroe actual.***

Los fotógrafos británicos Jonathan Anderson y Edwin Low trabajan juntos desde 1990 bajo el nombre de “Anderson & Low”<sup>204</sup>. Han trabajado el desnudo, el paisaje, la arquitectura, reportajes y fotografía de estudio. Su técnica es meticulosa y busca la factura exquisita. Trabajan en series entre las que destacan *Champions*, un trabajo en blanco y negro de retratos de estudio, en los que presentan atletas reales desnudos, con una iluminación cuidada que remarca la musculatura y el carácter del personaje, *Architecture*, realizada también en blanco y negro, en la que tratan los motivos arquitectónicos como retratos de personas. Según los propios artistas, un edificio puede ser tratado como una persona; es susceptible de ser retratado mostrando su carácter particular dependiendo del punto de vista elegido, de la luz y la textura, *Athletes*, retratos en blanco y negro y sepia, con textura de grano, de atletas y deportistas, individuales y en grupo. *Gymnast-NDGT*, *Circus o Skyfall*, son algunas más de sus series, esta última en color, retrata personas en sus trabajos, vestidos con su atuendo de trabajo y en el entorno en el que realizan su actividad.

Pero la serie que interesa a la investigación es la titulada *Athlete/Warrior*. Anderson & Low presentaron por primera vez *Athlete/Warrior* en 2004 en el US Olympic Center en Colorado Spring, Estados Unidos. La serie está constituida por casi un centenar de fotografías, entre dípticos, trípticos y fotos individuales. Las fotografías fueron tomadas entre la primavera de 2001 y la primavera de 2002. El trabajo comenzó en la Academia de las Fuerzas Aéreas US en Colorado, y continuó en la Academia de las Fuerzas Armadas US en Annapolis, Maryland, y en West Point del Estado de Nueva York y de Colorado Spring. Se da la circunstancia de que durante la fase del trabajo de toma de fotografías tuvieron lugar los acontecimientos de la destrucción del área del *World Trade Center* de Nueva York y la caída de las *Torres Gemelas*, con las consecuencias militares posteriores, en las que, supuestamente, estarían implicados algunos de los protagonistas de las fotos.

---

<sup>204</sup> Web oficial. <http://www.andersonandlow.com/>



Anderson & Low. *Patrick Schmidt. Swimmer*. USMA. 2001-2005. Fotografía.

La intención de los fotógrafos era la de realizar un amplio reportaje sobre los cadetes de los más prestigiosos centros de instrucción militar de Estados Unidos, que a la vez fueran atletas y dedicaran su vida con el mismo énfasis al entrenamiento deportivo y al adiestramiento militar. La mayoría de las fotos de *Athlete/Warrior* están presentadas como dípticos en los que una pareja de retratos del mismo cadete le muestran en una de las fotos vestido con el uniforme militar y en la otra con la ropa deportiva perteneciente a su disciplina. Es un trabajo sobre la figura clásica del héroe y su significado en el mundo actual a través de la contemplación de un sujeto que participa a la vez del campo de juego deportivo y del campo de batalla. Con esta contraposición de imágenes, Anderson & Low plantean la capacidad que tiene la vestimenta, el uniforme, de influir en la psicología del sujeto.

Relatan los fotógrafos que durante el proceso de realización de las fotografías en las academias militares, se sorprendieron al comprobar cómo cambiaban su comportamiento los cadetes fotografiados dependiendo de la actividad y la vestimenta que llevarán<sup>205</sup>. Esto enlaza con la cuestión de la máscara y con el carácter *performativo* que estructura la identidad. A pesar de que la intención de los artistas al abordar este trabajo, en ningún caso contemplaba una reflexión de

---

<sup>205</sup>Anderson, Jonathan & Low, Edwin. 2005. "Thoughts of Duality". 8-9. Anderson & Low, (*Athlete/Warrior*. London, New York: Merrell Publishers, 2005).

género, se puede analizar también desde ese punto de vista, pues es posible considerar que toda representación de identidad lleva implícito un discurso de género.

El contenido original de la obra plantea la cuestión de la dualidad y el desdoblamiento de la personalidad del sujeto, planteándole al espectador el dilema de quién es más cercano al individuo auténtico —si es que de tal cosa se pudiera hablar—, el deportista o el soldado. Para Anderson & Low la cuestión se juega en el territorio de la confrontación entre Eros y Tánatos, entre la pulsión de vida del sujeto deportista, sometido a la lucha por la superación personal y el alcance de una meta deportiva y la pulsión de muerte cuando ese mismo cuerpo se convierte en una máquina —como lo llama Mary Kelly—, que ha de enfrentarse a otra pelea, la lucha en la batalla y el enfrentamiento con la muerte.



Anderson & Low. *Aaron Jackson. Gymnast. US Air Force Academy.* 2001-2005. Fotografía.

Ya en el mismo título de la serie, *Atleta/Guerrero*, Anderson & Low plantean la dicotomía base de la reflexión, *Hombre/Soldado*. De aquí se puede extraer la conclusión de que son dos máscaras de la misma representación, dos actos distintos de la *performance* masculina. Se podría alegar en este punto que también hay cadetes mujeres; cierto, y la serie *Athlete/Warrior*, no solamente está

compuesta por fotos de varones, también hay fotografías de mujeres atletas/guerreras, aunque la mayoría son hombres. Siguiendo la idea de Mary Kelly, estas mujeres que demandan luchar y matar están asimiladas a la masculinidad, al discurso patriarcal del mandato del padre. Se han movido de su lugar del *Otro* excluido para hacerse un hueco en el espacio masculino. La obra de Anderson & Low, por tanto, afirma que la masculinidad, como categoría de género, no es exclusivamente propiedad de los varones.



*Anderson & Low. Waterpolo Players. USAFA.  
2001-2005. Fotografía.*

El enfrentamiento en el campo de batalla tiene el sentido de búsqueda y lucha por alcanzar el ideal heroico. Es la figura del héroe, junto con la dualidad, lo que se presenta en la serie *Athlete/Warrior*. El trabajo es realmente una búsqueda del ideal clásico del héroe en la imagen de los soldados actuales. Ideal que parecía perdido, pero que es de nuevo hallado por la mirada atenta de los artistas. En sus propias palabras: “El héroe permanece” (Anderson & Low 2005, 9). Esta serie debe entenderse como una glorificación de los valores que moldean al héroe: voluntad férrea, determinación, coraje, abnegación y disposición permanente para el esfuerzo. Los retratos transmiten estas cualidades de los sujetos a través de algunos rasgos importantes: la mirada, casi siempre resuelta; el gesto, siempre concentrado y muchas veces, serio; el lenguaje corporal, la pose estática, frontal o en acción contenida. Es, en resumen, una representación acorde a los cánones tradicionales del sujeto heroico y, por ese motivo, se les percibe como tales.

Hay además otros dos elementos importantes: la vestimenta y el entorno. El paisaje, el gimnasio, la piscina o el ring y, sobre todo, la arquitectura nos informan de la nobleza de los sujetos. La arquitectura es fundamental porque las fotos están tomadas en las instituciones más prestigiosas de formación militar de Estados Unidos. Sus columnas, arcadas, muros y puertas hablan de lugares en los que históricamente se han construido los héroes nacionales. Son, por tanto, lugares de veneración que contextualizan al sujeto y lo envuelven con el halo del caballero.

El otro elemento fundamental que articula las fotos es la ropa. Implica dos cuestiones: lo que tiene que ver con la indumentaria en sí misma y su vinculación con la máscara; y el uniforme militar como vestido con características propias. Anderson & Low dicen que en el uniforme se reflejan “el reglamento y la disciplina”, pero como expresión de un rasgo de carácter de “introspección y reflexión, muy alejado de la imagen de trazo grueso que comúnmente se tiene del soldado” (9). Existe una clara intención de recomponer la representación noble del soldado, sin duda un valor importante desde el punto de vista de este estudio, puesto que permite contemplar un modo de crear atendiendo a los códigos de representación del discurso patriarcal, lo que confirmaría la hipótesis defendida en

esta investigación de la existencia de un lenguaje, unos signos y un modo de construir la masculinidad que se estructura según los parámetros del discurso hegemónico.



*Anderson & Low. Adam Peck and William Vuillet .Crew. US Naval Academy. 2001-2005. Fotografía.*

El uniforme refleja la disciplina y el reglamento. Podría decirse que la disposición obediente al reglamento, que va más allá de las específicas normas militares, supone la disolución del yo individual en el grupo. También es el exoesqueleto que convierte al hombre en máquina y lo predispone para el asesinato. Se preguntan Anderson & Low qué le pasa a un individuo cuando pertenece a un grupo tan estructurado, a un equipo tan normativizado. Se cuestionan también los límites del sujeto al plantearse dónde termina la institución y empieza el sujeto individual.

Anderson & Low, mediante la presentación de las imágenes como un díptico en las que el soldado aparece en un lado disfrazado para el deporte o semidesnudo y en el otro disfrazado de militar, están exponiendo la idea de que el cuerpo del soldado es siempre un cuerpo erotizado, sexuado; sea desnudo mostrando sus músculos y atributos varoniles, o sea disfrazado con el uniforme diseñado para

realzar su masculinidad heroica, revestida de la valentía supuesta a cualquier combatiente. Se exponen los atributos físicos en diálogo con los atributos morales. Su trabajo se acerca a las ideas de Germain Greer de la desnudez del héroe vulnerable, del chico soldado que no tiene cuerpo para ser héroe, pero sí para morir. Juntos completan el ideal del soldado que nos es dado contemplar en plenitud a través de las imágenes en blanco y negro de Anderson & Low<sup>206</sup>.

### **Collier Schorr. *El entrenamiento físico y la imagen del macho.***

El trabajo de Collier Schorr se mueve en el territorio de la ambigüedad. Plantea la cuestión de los límites de la masculinidad, propone formas de masculinidad alternativas y sugiere soluciones para vivir la masculinidad muy alejadas del prototipo patriarcal. En buena parte de su obra, Schorr aborda la construcción de la identidad masculina, trabajando siempre desde una mirada y una posición feministas. De todo su extenso trabajo relacionado con la masculinidad, las series *Horst in the Garden* (1995-1996), *Swedish Soldiers* (1997), *Neue Soldaten* (1998) y *Forests and Fields* (2001) combinan la reflexión sobre la construcción de la masculinidad, la adolescencia, la ambigüedad y los soldados. En esta investigación se va a analizar con más detenimiento la serie *Wrestlers Love America* (2002-2003), porque el trabajo se centra en luchadores y en soldados. La reflexión está conscientemente centrada sobre las incertidumbres de los chicos en la construcción de la masculinidad<sup>207</sup>.

*Wrestlers Love America* es una larga serie de fotografías y vídeos presentados como instalación en los que la artista compartió los agotadores entrenamientos de

---

<sup>206</sup> Para mayor información sobre Anderson & Low, visitar su página web. <http://www.andersonandlow.com/>. O la de sus galerías. <http://www.hamiltonsgallery.com/artists/56-anderson-and-low/http://www.jacksonfineart.com/ANDERSON%20-LOW-2369.html>

<sup>207</sup> Web oficial de la artista. <http://www.collierschorr.com/>

dos grupos de hombres: los alumnos adolescentes de una escuela secundaria, que estaban atravesando ese momento de crecimiento y construcción de la masculinidad, y los cadetes de West Point, que eran a la vez deportistas y soldados. En un intenso trabajo de inmersión y convivencia con los muchachos en los gimnasios, Schorr se movía entre ellos tomando fotografías y vídeos, tratando de atrapar esos momentos en los que el gesto expresa algo del interior masculino.



Collier Schorr. Serie *Wrestlers Love America*. 2003. Video.

*Wrestlers Love America* también hace una llamada a la ambigüedad de la masculinidad a través de las imágenes de los momentos de descanso de los luchadores, de las que Schorr ha sabido extraer la ternura de los sujetos; en la mirada, el tono muscular o la pose. Descubre que hay otros hombres dentro del hombre sometido, de tal manera que le abren la posibilidad de otras masculinidades.

La propuesta de Collier Schorr es la de una masculinidad sin límites que pueda ser integrada por el sujeto desde otro lugar, que pueda ser vivida y expresada de modos diversos. La obra trata de romper con la idea de perfección en la representación icónica del cuerpo masculino, una demanda hecha tanto desde la perspectiva gay como desde la heterosexual. Las imágenes de hombres de Collier Schorr están, normalmente, interpretadas por los críticos masculinos desde su propio deseo, sean gays o heterosexuales y no desde el lugar de la artista. Schorr

trata de retratar a los sujetos fuera de una mirada determinada, sobre todo, lejos de la objetivación que según ella: “Ha sido, generalmente, uno de los pilares de la masculinidad”<sup>208</sup>.

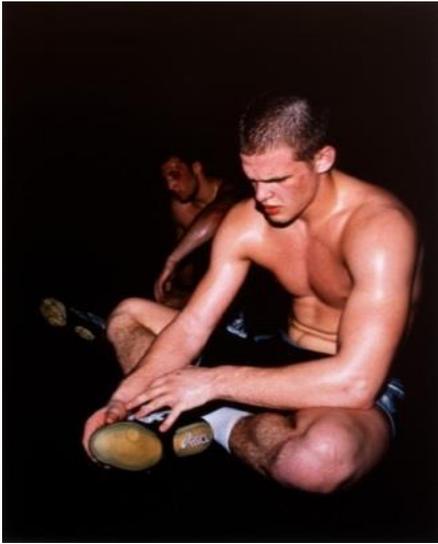
Lo masculino siempre intenta homogeneizar cualquier escenario dominado por hombres, como es el caso de los deportes y de la vida militar. Se trata de lugares en los que todo está estrictamente reglado y jerarquizado con códigos muy estrechos que intentan regular desde las vestimentas, hasta las emociones. Estos luchadores podrían ser considerados una tribu, pues es un grupo cerrado con sus propias normas, una tribu que recuerda la citada por José Ortega y Gasset, base del dominio masculino. Importante es también el estudio de las relaciones entre los hombres dentro del grupo de iguales, un tipo de vínculo que la teórica Eve Kosofsky Sedgwick ha denominado *homosocialidad*<sup>209</sup> y que consiste en la descripción de las relaciones de género que se establecen en entornos formados solo por una categoría.

Es lo que sucede en los ejércitos y en los clubes deportivos como los fotografiados por Collier Schorr. En este caso el objeto de la serie son hombres en un ámbito exclusivamente de hombres. Este tipo de vínculo es independiente de la sexualidad, produciéndose tanto en homosexuales como heterosexuales. En estas situaciones se crean unas relaciones íntimas que generan sus propios rituales y modos de conectar. En los grupos deportivos y militares estas estructuras *homosociales* son muy fuertes y es desde este lugar desde el que el trabajo de Schorr es relevante para la presente investigación.

---

<sup>208</sup> En relación al valor de las imágenes de Collier Schorr, ver la entrevista realizada por Craig Garrett a Collier Schorr. <http://www.papercoffin.com/writing/articles/schorr.html> Garrett, C. 2004. *Personal Best*. Collier Schorr Interview. Originalmente publicado en *Flash Art* no. 237 Jan/Feb 2004.

<sup>209</sup> Para un estudio en profundidad del término *homosocialidad*. Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York. Columbia University Press. Kosofsky Sedgwick, Eve. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.



Collier Schorr. Serie *Wrestlers Love America*. 2003. Fotografía.

A través de los *luchadores*, Schorr hace un paralelismo con las imágenes culturales del martirio. Muestra los cuerpos jóvenes dispuestos para la lucha: a un muchacho sangrando con las huellas de la pelea en el rostro. El rostro del luchador se presenta como contenedor del dolor y del suplicio. La artista utiliza los dispositivos de la iconografía católica del martirio para reflexionar sobre el proceso de construcción de la masculinidad y para confirmar que a partir de la violencia y el dolor, del daño infringido y del control masoquista del dolor, se colocan los pilares que soportarán la futura identidad masculina.

En estas imágenes hay un diálogo entre el entrenamiento actual para alcanzar el estatus de varón hegemónico y el modelo milenario patriarcal del rostro y el cuerpo lacerado de Cristo. La conexión es directa y le permite a Schorr descubrir los fundamentos de una identidad que obliga a sus aspirantes a permanecer para siempre en «el rito de paso», sin posibilidad de crecer y superar la fase adolescente en la que se mantiene la masculinidad hegemónica y sus códigos. A través de la simbología del martirio, Schorr pone delante de la cara del espectador el rostro herido por el ejercicio de su categoría de género como reflejo y metáfora del rostro hegemónico de lo masculino.

Collier Schorr está fotografiando el proceso de construcción de la masculinidad, la transformación desde una etapa menos sexuada, a otra de madurez sexual; una organización de género que se realiza a través de una vida de violencia y lucha. Es el crecimiento a través del martirio en el mismo sentido que la crucifixión católica, pues como dice la propia Collier Schorr, el paso a la masculinidad es una *performance* intensamente física que transforma al sujeto, una acción que es a la vez masculinidad y guerra, danza y ritual espiritual. Schorr tiene muy presentes los códigos de representación de la iconografía católica del martirio para plasmar en sus fotos los cuerpos y los rostros de los jóvenes deportistas.

Los luchadores en el gimnasio son conscientes de que su estilo de vida tiene que ver con la violencia, el sudar y luchar por algo, que es lo que la artista desea captar. Dice Schorr que la actividad deportiva que realizan los muchachos, “en cierto sentido, es una completa autotortura. Contención, el ayuno, el sufrimiento; todas esas cosas asociadas con los santos, sacerdotes, monjes y caballeros”<sup>210</sup>. Ese empleo del cuerpo está fuertemente cargado de pulsión sexual sadomasoquista. Y en una etapa del desarrollo individual del sujeto, como lo están los deportistas fotografiados, en la que lo prioritario es la construcción y el afianzamiento de la identidad sexual, se produce una sublimación del impulso sexual en las acciones de la lucha. En definitiva, todos estos comportamientos son fundamentalmente sexuales y están relacionados con el martirio, en el mismo sentido que la crucifixión cristiana.

Desde esta perspectiva, la solución formal de las imágenes de Schorr tiene una deliberada impronta medieval. Ella lo califica como «románico». “En la obra hay muy poca ornamentación. No es barroco. Es más Edad Media. Estaba interesada en los monasterios cistercienses y la forma en que se tratan las imágenes del arte, quería hacer las fotos como una réplica. Por eso están iluminadas sobre un fondo negro neutro”<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup> Ver entrevista citada.

<sup>211</sup> Ibidem.



Collier Schorr. *The Brothers*. 2003. Fotografía.

El trabajo de Collier Schorr permite apoyar la idea, desarrollada en la presente investigación, de que el mito de Cristo es el modelo esencial del diseño de la categoría de género masculino patriarcal. Se ha considerado teóricamente que el suplicio es parte sustancial de la estructura sociocultural patriarcal, y que en torno a la violencia y al martirio se articulan las referencias de género y la masculinidad hegemónica, del mismo modo que la sexualidad y el tratamiento del cuerpo masculino están erotizados desde el dolor y el sufrimiento.

Es la figura de Jesús, donde se encarnan todos estos atributos, la que dota de una potente carga sexual la identidad masculina hegemónica. La desnudez, flagelación, crucifixión y muerte de Cristo no son otra cosa que la narración de un escenario sexuado, en el que el sometimiento, el dolor y el suplicio son el motor de la identidad, en el que el fin último, la muerte es la única salida noble<sup>212</sup>. Esta

---

<sup>212</sup> Para saber más sobre el trabajo de Collier Schorr, Wang, Michael. *An Interview with Collier Schorr*. <http://www.hcs.harvard.edu/~hpj/schorrinterview.htm>  
2003. "Collier Schorr: German Brutality and Roman Sensuality—Pictures of Soldiers in the Landscape". *Art 21*. <http://www.art21.org/texts/collier-schorr/interview-collier-schorr-german-brutality-and-roman-sensuality%E2%80%94pictures-of-sold>

última consideración conecta con la idea de que el soldado es un cuerpo para la muerte y que alcanzarla, mediante el heroísmo y el sufrimiento, es el acto de mayor generosidad y nobleza que el hombre-soldado pueda realizar, salvaguardando, de este modo, su hombría y masculinidad.



*Collier Schorr. Serie Neue Soldaten. 1998. Fotografías.*

### **Adi Nes. *La masculinidad homosexual en el ejército de Israel.***

Las fotografías de Adi Nes son un ejemplo de teatralización de la realidad. La representación de soldados del ejército israelí configura una puesta en escena muy alejada de los estereotipos asociados a ese mundo. Adi Nes nació en 1966 en Kyriat Gat (Israel), una pequeña ciudad a 70 kilómetros al sudeste de Jerusalén. Actualmente vive en Tel Aviv. Estos datos de su vida son relevantes porque, aunque él es hijo de inmigrantes iraníes asentados en Israel, su experiencia vital y su obra están estrechamente ligadas a su país y a la cultura hebrea. Adi Nes ha producido varias series de trabajos centrados en la identidad: *Soldiers Series*, *Boys Series* y *Prisoners Series*<sup>213</sup>.

En Israel las cuestiones de identidad de género e identidad nacional parecen estar íntimamente ligadas y ese es el objeto de la investigación plástica de Adi Nes. Lo explica él mismo de este modo: “Creo que el propósito principal de todo mi trabajo son las cuestiones de identidad. [...] Para un hombre gay en Israel, las cuestiones de identidad son a la vez, la identidad masculina y la identidad de Israel. Por eso elegí trabajar primero con los soldados y luego con los adolescentes, debido a que ambos, soldados y los adolescentes están la edad en la que se está cuestionando su identidad”<sup>214</sup>.

Aunque *Soldiers Series* está fechada entre 1994 y 2000, se incluye dentro del siglo XXI debido a la importancia de su aportación. La serie está compuesta por fotografías de gran formato en las que se representan escenas teatralizadas de soldados gais en la vida militar cotidiana del ejército israelí. El trabajo está inspirado en su propia experiencia militar. Por un lado, como soldado que sirvió en el ejército en funciones de controlador en un puesto en el desierto con otros

---

<sup>213</sup> Web oficial. <http://www.adines.com/>

<sup>214</sup> Ver: Sherman, Pat. 2002. “Myth, militarism and gay identity. The photographs of Adi Nes”. *Gay & Lesbian Times*.

<http://www.adines.com/content/gay%20and%20lesbian%20TIMES%20%20Myth,%20militarism%20and%20gay%20identity.htm>

tres compañeros durante su servicio militar<sup>215</sup>. Por otro lado, por su condición gay. Las obras de Adi Nes muestran una forma de masculinidad homosexual.

Se ha venido estudiando la masculinidad casi como una función exclusiva de los varones heterosexuales. Adi Nes hace visible que ese tipo de masculinidad también está presente en los hombres gays del ejército israelí. Se da la circunstancia, que choca con las ideas preconcebidas respecto a la relación homosexualidad-ejército, de que en el ejército de Israel no es ningún problema declararse homosexual y mostrarse como tal con naturalidad. Dice Adi Nes: “En Israel, si lo dices [ser gay], no te va a pasar nada”<sup>216</sup>.



Adi Nes. *Soldiers Series*. 1994-2000. Fotografía.

<sup>215</sup> En Israel el servicio militar es obligatorio para todos sus ciudadanos. “Todo ciudadano israelí de entre 17 años y medio y 18 años, declarado apto para el servicio, está obligado a cumplir 36 meses de servicio militar obligatorio para hombres y 24 para las mujeres. Sin embargo, están exentas aquellas que estén embarazadas, madres, casadas o religiosas.” “Esta ley se aplica tanto al ciudadano israelí, como al poseedor de doble nacionalidad, o residente permanente, aún si este último no posee nacionalidad israelí.” Ver el blog de las Fuerzas de Defensa de Israel. <http://www.idfblog.com/spanish/enrolarse-a-las-fdi/>

<sup>216</sup> En el año 2003, el *Hombre Gay del Año*, cuya imagen fue plasmada en la portada del equivalente de *HX* de Israel, fue un soldado que estaba en el ejército. Schmidt, Christ. 2003. “Boy Soldier. Photographer Adi Nes restages Israeli military life and Greek mythology”. <http://www.adines.com/content/HX%20-%20BOY%20SOLDIER.htm>

Las fotografías de Nes son imágenes meticulosamente creadas que recrean el escenario en el que la identidad de Israel se encarna: el ejército. El ejército es omnipresente en la vida del país y representa los valores nacionales. Por esta razón están tan vinculadas las nociones de identidad nacional con la identidad individual. En Israel, el momento más crítico del paso de joven a adulto es vivido por todos sus ciudadanos, tanto hombres como mujeres, dentro del ejército haciendo el servicio militar, recibiendo e integrando los valores castrenses en su formación.



Adi Nes. *Soldiers in the water*. *Soldiers Series*. 1994-2000. Fotografía.

Los modelos utilizados por Adi Nes son auténticos soldados, pero las tomas no son casuales: todo está escenificado, compuesto y construido para crear imágenes simbólicas que van más allá de la superficie de la foto. Cada elemento de la fotografía tiene un significado o hace referencia a algo: símbolos de la sexualidad, de la tradición israelí, de los sentimientos de los soldados. Las imágenes están lejos de la fotografía documental, aunque en principio pudieran parecerlo. Las

referencias están en la mitología griega y bíblica y las influencias de la historia de la pintura. El propio artista dice citar a Caravaggio, Rubens y otros grandes pintores, alusiones que no son difíciles de reconocer en el modo de iluminar, en las composiciones, en los ambientes, en los cuidados gestos de los personajes o en el tratamiento de las ropas y de los cuerpos.

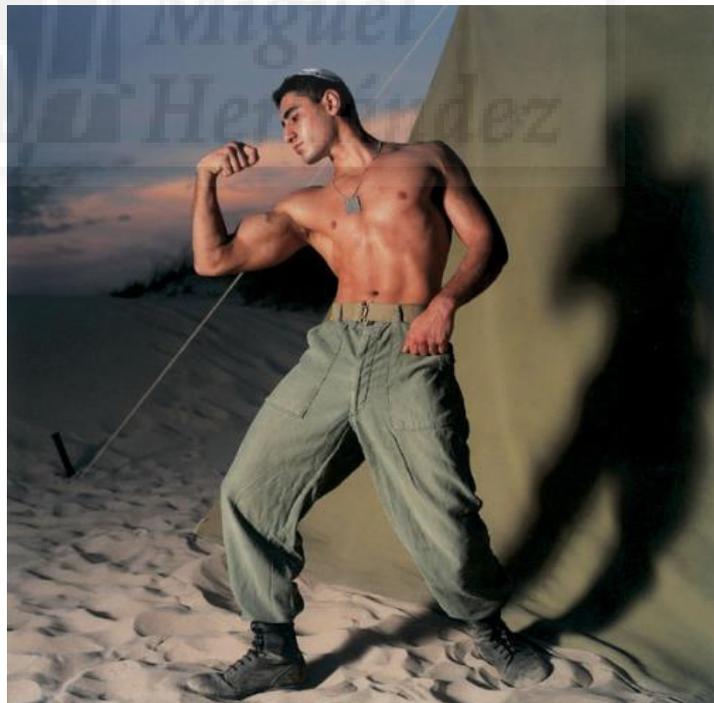
Es un trabajo que desafía los modos convencionales de representación de lo militar y de la idiosincrasia de Israel, y que muestra cuestiones menos reconocidas dentro de la cultura hebrea, por ejemplo, las minorías. Adi Nes nació y creció en Kyriat Gat, una comunidad en la que las personas mejor consideradas eran las de origen europeo y en la que la mayoría de la población pertenecía a minorías que tenían su origen en Irak, Irán, Oriente Medio o Sudamérica. Por esa razón Adi Nes selecciona sus modelos, para que haya referencias a esa circunstancia, ya que esto también afecta a la identidad y permite hablar de los sentimientos interiores y de las dificultades de construir la propia identidad: "Busqué... niños de piel oscura, porque cuando eres una minoría, te preguntas continuamente por tu identidad", explica Nes: "Es como ser gay, como ser judío, como tener la piel oscura" (Sherman 2002).



*Adi Nes. Soldiers Series. 2000. Fotografía.*

El discurso de la obra de Adi Nes se construye a partir de esas piezas polisémicas que se pueden ver, por ejemplo, en la imagen del soldado judío con el torso desnudo, de pie junto a la tienda, proyectando su sombra sobre ella.

Identidad gay en el ejército, masculinidad homosexual y homoerotismo se reflejan en ella. El artista quiere mostrar también la parte vulnerable del sujeto que está detrás de esa imagen musculada y bien asentada sobre la arena del desierto. El soldado lleva una *kipá* sobre la cabeza y un pantalón del ejército de Estados Unidos. “Yo lo vestí con el uniforme americano porque él está intentando actuar como un soldado de Hollywood”, explica Nes. El soldado está haciendo una *performance* que remite a la idea de *performatividad* de género de Butler; su postura es una pose de exaltación masculina, marcando el bíceps y mostrando su torso musculado, lo que habla de la función del cuerpo del soldado en el ejército según la cual, tanto desnudo como vestido, el cuerpo del soldado está impregnado de un barniz erótico de glorificación.



Adi Nes. *Untitled*. *Soldiers Series*. 1996. Fotografía.

La intención de Adi Nes es mostrar la vulnerabilidad y dice: “Él es muy fuerte, pero no es un poder real, es una sombra de poder”<sup>217</sup>. Aquí, el artista señala dos elementos simbólicos: la sombra que se proyecta sobre la tela de la tienda es una sombra que se diluye, que se desvanece como su ilusión de poder, y el viento tensado de la tienda que le cruza en diagonal el cuello, señalando la vulnerabilidad de su vida, que en cualquier momento puede perder y que indica “lo asustado que está.” En esta imagen, por tanto, pueden contemplarse muchas de las preocupaciones de la masculinidad del soldado: el cuerpo vulnerable que no le pertenece porque está destinado a la muerte, la fortaleza teatral e ilusoria de su musculatura y las contradicciones y dificultades de su categoría de género.

En otra de las fotografías de *Soldiers Series*, se puede ver un grupo de soldados dormidos mientras viajan en un autobús. Es un canto a la masculinidad homoerótica, a esa masculinidad que no es privativa de la heterosexualidad. Los soldados van totalmente confiados, relajados, abandonados sus cuerpos en una entrega, “como corderos al sacrificio”, dice Adi Nes. De nuevo se hace referencia a Israel y a las relaciones entre identidad gay e identidad nacional. La foto alude a la muerte y a la sensación de que sus cuerpos ya tienen marcado su destino: muerte y sensualidad unidas. Otra subversión de los códigos de representación oficiales del soldado israelí es que aquí no se ven fieros guerreros, sino hombres dulces y serenos.



Adi Nes. *Soldiers Series*. 1996. Fotografía.

<sup>217</sup> Goldstein, Richard. 2003. “A Soldier Named Desire. An Israeli Artist Confronts the Icon of the Warrior”. <http://www.villagevoice.com/2003-04-01/news/a-soldier-named-desire/>

En otra foto de esta misma serie, uno de los soldados sostiene su fusil alrededor del cañón como si fuera una masturbación, en una obvia alusión al carácter sexual de la identidad. Son hombres que se relacionan desde otro lugar, cuyos cuerpos de militares no están firmes ni rígidos. Formados en la disciplina, dejan entrever unos sentimientos que deberían estar ocultos y una masculinidad diferente a la establecida por la norma.

**Rachel Papo.** *Mujeres en el ejército de Israel.*

En ese mismo contexto del ejército israelí está el trabajo de Rachel Papo, que completa la visión masculina de Adi Ness desde la posición femenina de la misma realidad. Como ya se ha dicho, el servicio militar es obligatorio para todos los ciudadanos de Israel. Las mujeres se incorporan a los dieciocho años por un periodo de dos, interrumpiendo su vida en el momento más crítico de su crecimiento y maduración como personas. Rachel Papo fotografía ese momento y consigue desvelar un mundo paradójico en el que jóvenes mujeres cargan con pesados fusiles M16, envueltas en sus uniformes masculinos. Se ha seleccionado a Rachel Papo por el motivo antes expuesto, aunque la preocupación que fundamenta su trabajo no son las cuestiones de género en el sentido *queer*, sino la reflexión sobre el proceso de construcción de la identidad individual. La mayoría de su trabajo consiste en fotografiar jóvenes, adolescentes y niños para registrar el proceso de crecimiento y transformación de sus identidades.

Se ha considerado importante incluir en este estudio el trabajo de Papo porque, aunque no habla de la masculinidad hegemónica, conecta con el trabajo de Adi Ness y refleja, al fin y al cabo, una realidad cerrada que está organizada bajo los presupuestos de la masculinidad patriarcal más rígida, como lo es un ejército. La feminidad se incrusta obligatoriamente en un espacio muy masculino como una

metáfora de la posición de la mujer en la sociedad patriarcal, en la que debe asumir como suyos los valores masculinos hegemónicos.



Rachel Papo. *Military kiosk counter, Shaare Avraham, Israel.*

*Serial No. 3817131.* 2004. Fotografía.

Rachel Papo es una fotógrafa israelí nacida en 1970 en Columbus, Ohio, Estados Unidos, pero criada en Israel<sup>218</sup>. A los dieciocho años, como todas las jóvenes israelíes, se incorporó al ejército durante dos años. Los rastros de aquella experiencia son la base del trabajo titulado *Serial No. 3817131*, que hace referencia a su número de soldado durante el servicio militar, incidiendo en la idea, ya apuntada en el capítulo ocho, de que los soldados carecen de identidad, no tienen nombre, son solo números. Esa vivencia le dejó una huella que trata de recomponer mediante el trabajo artístico. Rachel Papo lo explica de la siguiente manera: “Serial No 3817131 representa mi esfuerzo por comprender y conciliar las experiencias de ser un soldado desde la perspectiva de un adulto. Mi servicio había sido un período de absoluta soledad, mezclado con apatía y melancolía, en ese momento yo era demasiado joven para entenderlo. A través de la lente de la

<sup>218</sup> Web oficial de la artista. <http://www.rachelpapo.com/>

cámara, traté de reconstruir las facetas de mi vida militar, esperanzada por conciliar los asuntos que habían quedado sin resolver<sup>219</sup>. La intención, por tanto, es volver a vivir aquella situación, común a todas las mujeres israelíes en las que su vida queda en suspenso en el momento clave de la formación de su identidad.



*Rachel Papo. Hanging out on the weekend, Kibbutz Kfar Hanassi, Israel.*

*Serial No. 3817131. 2005. Fotografía.*

*Serial No. 3817131* es una serie de fotografías realizadas desde 2004 en las que la artista convive con las mujeres-soldados en los campamentos militares del ejército israelí, compartiendo su rutina diaria. Las fotografías no están teatralizadas, ni preparadas como las de Adi Ness; es un trabajo más cercano al fotoperiodismo porque intenta transmitir la realidad a través de una mirada cercana, entrando en el interior de las estancias de las mujeres soldados<sup>220</sup>: en la cantina, el supermercado o el campo de tiro, para descubrir sus sentimientos. Es una mirada y una presencia respetuosa en función de lo que Rachel Papo explica, porque nos permite asistir a

<sup>219</sup> <http://www.serialno3817131.com/publications.html>

<sup>220</sup> Se utiliza el masculino para enfatizar el carácter de la institución en la que están inmersas estas mujeres.

la vida de una mujer que “ahora es un soldado sirviendo a su país, en un campamento militar en medio de cientos como ella, pero por debajo del uniforme hay alguien que desea ser observado, escuchado y comprendido”<sup>221</sup>. Esa presencia del espectador en la intimidad de la mujer -soldado que ofrece la artista permite la reflexión sobre la construcción de la identidad femenina en un entorno militar y la percepción del ejército como un mundo masculino patológico, en el sentido que era definido por Mary Kelly.



*Rachel Papo. Defense training in the event of a suicide attack, Southern Israel. Serial No. 3817131. 2005. Fotografía.*

La mejor manera de explicar el contenido de las fotografías son las palabras de la propia artista que describe así lo que se esconde detrás de las imágenes: “En una edad en la que las exploraciones sociales, sexuales y educativas están en su punto más álgido, la vida de una joven israelí de dieciocho años de edad se interrumpe. Es arrancada de su entorno de origen y se la coloca en una institución rigurosa donde su individualidad es obligada a dejarse a un lado temporalmente en nombre del nacionalismo. Durante los dos años siguientes, inmersa en un entorno

---

<sup>221</sup> <http://www.serialno3817131.com/publications.html>

reglamentado y masculino, se transformará de niña en mujer, en el marco de un ejército que se dedica a la guerra diaria y al conflicto”<sup>222</sup>.

En resumen, el trabajo de Papo permite completar el de Adi Nes, proyectando una visión panorámica de un contexto concreto de estructura fuertemente patriarcal en el que se generan unas condiciones propicias para visualizar la masculinidad más exaltada y en el que las diferentes categorías de género quedan aplastadas por el marco general donde, solamente a través de las rendijas, se filtran otras identidades, otras masculinidades y otros sentimientos.



*Rachel Papo. Serial No. 3817131. Fotografía.*

Es necesario hacer aquí una reflexión: Rachel Papo, como Adi Nes usan la misma estrategia para abordar su trabajo: sumergirse con su cámara de fotos en la vida de los soldados y el mundo militar. Conviviendo con sus modelos, consideran tan

---

<sup>222</sup> <http://www.serialno3817131.com/publications.html>

importante el resultado de su trabajo como la experiencia vivida, porque aquel es consecuencia de la experiencia y el único modo de extraer aquello que quieren transmitir al espectador. Esta estrategia se verá repetida en casi todos los artistas analizados en esta investigación.

### **Jason Hanasik. *La identidad del soldado.***

Esa estructura patriarcal de la que el mundo militar representa su más extrema expresión es el marco que encuadra la reflexión del artista estadounidense Jason Hanasik. Su obra reflexiona sobre los mitos de la masculinidad en el contexto militar y permite contemplar otro aspecto de la masculinidad tradicional ligada al estereotipo del guerrero y la relación que el individuo y la sociedad civil tienen con él.

Como los artistas anteriormente estudiados, la estrategia de trabajo de Hanasik es la implicación con los modelos y su vida diaria. Él también coge su cámara de fotos y de vídeo y se adentra en la vida cotidiana de las historias personales que quiere contar. En sus trabajos *I slowly watched him disappear*, *Sharrod (Turn/Twirl)* y *Sharrod (Workout)*, nos acerca a la vida y sentimientos del joven cadete Sharrod, que estuvo durante un tiempo en el ejército. En *In the Green Zone: November 2007* y *He Opened Up Somewhere Along the Eastern Shore*, fotografía y se graba a sí mismo y a sus dos amigos de la infancia y juventud en su vida en el ejército. Los trabajos podrían ser crónicas de unas experiencias, pero son reflexiones sobre los embates a los que la identidad individual está sometida dentro del ejército<sup>223</sup>.

---

<sup>223</sup> Consultar la web oficial del artista. <http://www.jasonhanasik.com/>



Jason Hanasik. *Sharrod (Turn/Twirl)*. 2013. Video.

La pieza *Sharrod (Turn/Twirl)* es un vídeo proyectado sobre la pared de la sala de exposiciones en el que se ve al cadete Sharrod en posición de saludo militar en primer plano, mientras la cámara va girando lentamente a su alrededor. Debido al tempo lento y a que la cámara va girando alrededor del sujeto, el espectador puede pasar de la observación a la reflexión. Ello le permite tomar conciencia de la mirada que la población civil tiene sobre los soldados, los cuales desaparecen de la vista al entrar en los cuarteles y por cuyos sentimientos nadie se pregunta. El espectador puede escudriñar detenidamente la posición de saludo del soldado y juzgar, como lo haría un oficial o un médico, la calidad de su postura, su gallardía y sus valores morales y físicos. La pieza plantea la cuestión de la importancia de la mirada del *otro* en la construcción de la identidad y la integridad del *yo*, tanto en la vida civil como en la militar. En cambio, dado que en el ejército, el *yo* individual desaparece en favor del grupo, la identidad individual queda dañada y necesita, en mayor medida, de la mirada del *otro* para sostenerse. Es la mirada del espectador la que restituye simbólicamente el *yo* del soldado, que no existe en el ejército, pero sí en la galería.

La obra reflexiona también sobre la identidad en función de la raza, el género, la clase social, la edad, la autoridad y la tradición; cuestiones todas relativas a ella, y que aplicadas a un sujeto concreto, en este caso Sharrod, se hacen más evidentes. La pregunta que abre Jason Hanasik, mientras el cadete Sharrod gira en saludo militar, es por qué plegarse a todas esas exigencias. El joven soldado debe dejar

de lado, mientras está en el ejército, todas esas cuestiones que conforman su identidad y someterse a una única norma masculina heteronormativa, patriarcal, blanca, porque se apela a una patria y a una tradición concreta y rígida. Se debe recordar aquí las exclusiones sufridas debido a las diferencias de rango, raza, clase social, etc, dentro de los batallones y las unidades militares, cuando se estudiaban las relaciones de camaradería dentro del ejército.

La pieza está acompañada en la instalación que completa la exposición por la serie de fotografías *I slowly watched him disappear*. En ellas se puede seguir a Sharrod en todos sus espacios de intimidad, antes de que ingresara en el ejército y una vez dentro.



Jason Hanasik. *I slowly watched him disappear*. 2010. Fotografía.

En una de las fotos se le ve mirando hacia el jardín a través del mirador de su casa, vestido de uniforme, lo que refuerza su condición de militar en un contexto familiar. En otra imagen está guardando cartuchos en una caja encima de su cama. En otra, posa de perfil en su habitación junto a uno de los carteles de propaganda

del cuerpo de Marines, en el que se apela al desarrollo en grupo del cuerpo y del espíritu para convertirse en un guerrero y un héroe; un retrato de la masculinidad militar como un ideal al que todos los ciudadanos deberían emular. Es precisamente esta la cuestión más importante para Jason Hanasik, pues en esta pieza pone en cuestión las fantasías sobre el mito del guerrero, sobre el mito masculino militar y, en definitiva, sobre el mito de la masculinidad hegemónica.

Hanasik cuestiona la dependencia de estos mitos falsos, que son una construcción cultural y, que sin embargo, consiguen que siempre haya muchachos dispuestos a alistarse persiguiendo esas fantasías. La necesidad de conseguir reclutas continuamente precisa de un eficaz sistema de propaganda que mantenga en la ignorancia a la mayoría de la ciudadanía. De tal manera que, por un lado, promueva la admiración de la población civil hacia sus soldados y así poder enviarlos a morir a las guerras, y por otro lado, despertar el deseo en los jóvenes de emular a esos guerreros que ilustran el cine comercial, los videojuegos, los cómics y la cultura de masas, además de los medios de comunicación en manos de los grandes lobbys del comercio de armas que narran un simulacro de realidad a su medida. La propaganda de los carteles de reclutamiento es un símbolo de la ideología masculina subyacente en la articulación del ejército, también forma parte del inconsciente colectivo, hasta de aquellos muchachos que nunca se alistarían.

En *I slowly watched him disappear*, Jason Hanasik reflexiona sobre el cuerpo del soldado. Se había visto en la tercera parte de esta investigación como el cuerpo del soldado no pertenece al individuo, sino que forma parte del cuerpo del ejército, la entidad superior que dispone del mismo para la guerra y la muerte. El cuerpo individual del sujeto es absorbido por el cuerpo colectivo. El ejército se apodera del cuerpo y del lenguaje, nombra con la palabra *cuerpo* a sus diferentes armas: cuerpo de infantería, cuerpo de infantería de marina, etc. A través de las fotos se pueden apreciar las emociones de Sharrod, la relación con su propio cuerpo y la influencia del uniforme sobre todo ello. El uniforme es una pieza esencial en ese trabajo de destrucción de la identidad.



Jason Hanasik. *I slowly watched him disappear*. 2010. Fotografía.

Estas dos cuestiones: la función del cuerpo y la función del uniforme, son tratadas por Jason Hanasik citando a Michael Foucault, quien, como ya se ha visto, hace una disección precisa en *Vigilar y castigar*, del uso disciplinario del cuerpo y sus movimientos, así como del uso del tiempo. El cuerpo disciplinado deja de pertenecer al individuo. Los movimientos adiestrados y entrenados (como el saludo), borran la voluntad individual y entregan el cuerpo a su verdadero objetivo: la muerte. En esa línea está el vídeo *Sharrod (Workout)* en el que se ve al cadete Sharrod fortaleciendo su cuerpo para el combate, como ordenan los marines. Aquí también hay una reflexión sobre la propiedad del cuerpo y de cómo este, ahora considerado el cuerpo de un guerrero, es preparado para formar parte de una máquina: la máquina de guerra. El título hace referencia a la disolución de la identidad individual en la identidad colectiva del grupo militar.

La obra *In the Green Zone: November 2007*, es un vídeo en el que se ven a dos soldados bailando en un acuartelamiento del ejército de Estados Unidos en Irak. El video no tiene audio y eso permite ver con más claridad las emociones de los soldados, su grado de intimidad y de complicidad. La pieza no es una reflexión *queer* sobre el estereotipo masculino militar. Sirve como vehículo para elaborar, en términos psicoanalíticos, el dolor y el autoempoderamiento de unos hombres

sujetos a la rigidez de una identidad estricta. Es una reflexión sobre la relación y el rechazo de las expectativas y limitaciones de la identidad masculina.



Jason Hanasik. *In the Green Zone: November 2007*. 2008. Video.

*He Opened Up Somewhere Along the Eastern Shore* habla sobre la vulnerabilidad de la identidad en una situación límite como es la guerra y el frente de batalla. La pieza está compuesta por una serie de fotografías de dos soldados que son hermanos: Patrick y Steven. Los dos son amigos de Jason Hanasik, crecieron juntos en Virginia e iban juntos a la escuela secundaria. Patrick, el mayor de ellos se convirtió en el mejor amigo de Jason. Steven conoció a Josh y cuando estalló la Guerra de Irak en 2003 todos, excepto Hanasik, se alistaron en los Marines y marcharon al frente. Allí Josh murió en combate en su primera acción armada. Esta muerte provocó una conmoción en Steven y en los demás hombres de la unidad. La obra reflexiona sobre los efectos de este suceso en los soldados. El propio artista lo explica así: “Bueno, ese proyecto también explora la muerte. Uno de mis amigos de la infancia murió durante su primer servicio en Irak. Su mejor amigo es el hermano menor de mi mejor amigo - todos son marines - y yo le vi desmoronarse, y también los hombres a su alrededor se desmoronaron. Ahora están tratando de encontrar el modo de mantener la expectativa asumida del heroísmo americano y la masculinidad militar, en un cuerpo al límite debido al trauma”<sup>224</sup>.

---

<sup>224</sup> Curiel, Jonathan. 2013. *Artist's Statement: Jason Hanasik on the Myths of Masculinity*. En: <http://www.sfweekly.com/exhibitionist/2013/04/05/artists-statement-jason-hanasik-on-the-myths-of-masculinity>

Hanasik se refiere en una entrevista a cómo se sintió de incomprendido por sus profesores cuando les presentó algunas fotos de esta pieza para su proyecto de tesis en la escuela de postgrado. Todos, a la vista de las fotografías, asociaron las imágenes de Steven y Patrick con la homosexualidad y le comentaron que si eran sus nuevos novios sustitutos. Únicamente su tutor consideró que era un buen material de trabajo, lo comprendió y le animó a continuar. Este es el tipo de reacción que los hombres hegemónicos tienen ante el cuestionamiento de la masculinidad. La visión de la vulnerabilidad masculina es siempre asociada a la homosexualidad; y esta es la gran dificultad para poder cambiar el diseño de la masculinidad patriarcal. Los varones heterosexuales están incapacitados para ver el problema, pues su masculinidad es algo dado e incuestionable<sup>225</sup>.



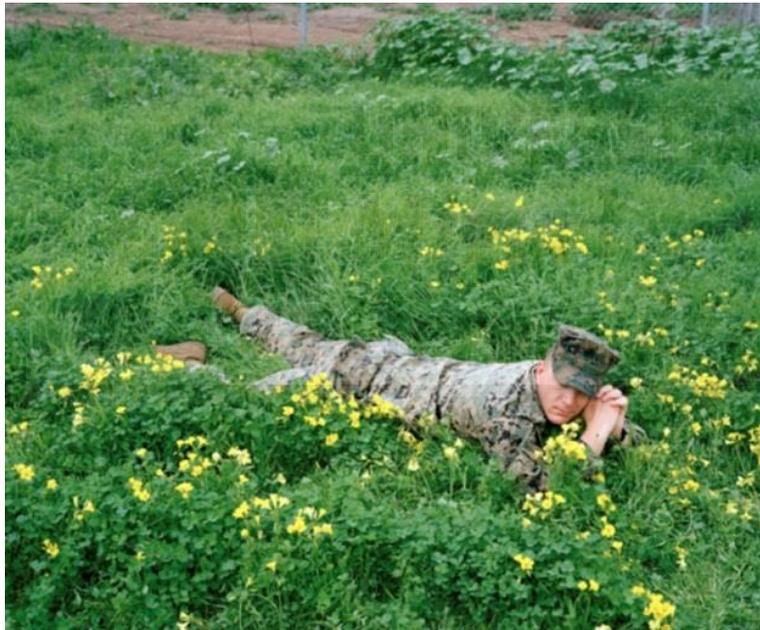
Jason Hanasik. *He Opened Up Somewhere Along the Eastern Shore*. 2008. Fotografía.

En las fotos se ve a los marines en situaciones poco relacionadas con la supuesta masculinidad guerrera. En una de ellas se ve a Steven tumbado sobre la hierba, rodeado de flores, bajo el título *Steven in a bed of flowers*. En otra, al propio

---

<sup>225</sup> (Curiel 2013). Para referencias sobre estas obras, consultar también la entrada: *Jason Hanasik at+Kris Graves: "He Opened Up"*. [http://jameswagner.com/2009/09/jason\\_hanasnik\\_at\\_kr.html](http://jameswagner.com/2009/09/jason_hanasnik_at_kr.html)

Steven llevando unas botellas llenas de pis en el cuartel de Irak, y en otra, está sentado vestido de militar en el porche de su casa de Virginia. Las obras hablan del conflicto para mantener rasgos no aceptados dentro de la masculinidad normativa. En la obra de Jason Hanasik están condensadas todas las preocupaciones derivadas de la masculinidad hegemónica militar: el conflicto de la identidad, de la negociación con el ideal del héroe, de la individualidad, de la muerte, del cuerpo, de las relaciones entre hombres, de la vulnerabilidad y de la invisibilidad por exceso de masculinidad. Todos los aspectos que confluyen en la figura del soldado y en la hipótesis de esta investigación, expuestos de forma artística.



*Jason Hanasik. Steven in a bed of flowers.*

*He Opened Up Somewhere Along the Eastern Shore. 2008. Fotografía.*

**Nicholas Grider.** *El simulacro de la vida militar y de la identidad masculina.*

Nicholas Grider es un artista multidisciplinar y polifacético, además de comisario de exposiciones, escritor y músico, nacido en Marinette, EE UU, en 1977. Actualmente vive entre Milwaukee y Los Ángeles. Su obra es muy prolífica y cercana, muchas veces, a los postulados del arte conceptual. Tiene una serie de trabajos que plantean cuestiones relacionadas con la hipótesis de esta investigación, y por esa razón se ha seleccionado como aportación plástica a los postulados de la misma.

De las series en que aborda explícitamente la masculinidad, en *Men in Suite*, Grider fotografía hombres en estancias que les definen. Son unos retratos elaborados que informan del entorno y la personalidad del retratado, con un tratamiento clásico y fuerte claroscuro en la iluminación. *El Proyecto Masculinidad* es un ambicioso trabajo que se desarrolla en varios medios simultáneamente. Las obras en la que interesa detenerse son *Fake Irak* y *Artifice and Sacrifice*, ambas de 2008. Para Grider, y según sus propias palabras, su trabajo se divide, principalmente, en dos áreas de interés: la masculinidad y su representación, y la idea de lo que podría constituir un «paisaje *queer*»<sup>226</sup>. Es desde esta perspectiva la que se debe interpretar su obra.

*Fake Irak* es un proyecto colectivo en el que Nicholas Grider participó como artista y comisario, que se exhibió en 2009 en la exposición *Welcome to Fake Irak* en Los Ángeles<sup>227</sup>. El proyecto consistió en introducir, durante 2008, a varios artistas como si fueran periodistas, en el Centro Nacional de Entrenamiento del Ejército de Estados Unidos, en el desierto de Mojave, en Fort Irwin. El Centro Nacional de Capacitación (NTC) es un simulacro de una base militar en territorio iraquí, que ocupa más de 3000 km<sup>2</sup>. Hay construidas fielmente ciudades enteras con contenedores de transporte, actores iraquíes y afganos, y soldados estadounidenses que interpretan diversos papeles, como ciudadanos o soldados

---

<sup>226</sup> <http://www.saatchiart.com/ngrider>

<sup>227</sup> Ver: [http://www.angelsgateart.org/shows/fake\\_iraq.html](http://www.angelsgateart.org/shows/fake_iraq.html)

insurgentes. Se representan situaciones posibles de combate: secuestros, incursiones, asaltos... Los artistas convivieron con los soldados durante su formación, recogiendo material para elaborar sus piezas.



Nicholas Grider. *Fake Irak Project*. 2008-2009. Fotografía.

El trabajo de Grider consiste en una serie de fotografías de los espacios del centro de entrenamiento. Pero para el artista, la experiencia de vivir realmente la vida del soldado, la comida, el calor, las incomodidades, el cansancio y, sobre todo, el hastío, fue más intensa que el trabajo plástico. Grider explica que la mayoría del tiempo estaba sin hacer nada y se convertía en una espera interminable.

El relato de la experiencia se convierte en el valor mayor del trabajo artístico: tomar conciencia del modo en que funcionan las cosas en el ejército. Cuenta que hasta después de estar allí dos días, durmiendo, comiendo y compartiendo el espacio con los soldados, estos no empezaron a interesarse por él, un tipo con una cámara de fotos, a hacerle preguntas sobre quién era y qué hacía allí. Grider concluye que el ejército es una «cultura insular»<sup>228</sup> que se mira a sí mismo y al que le cuesta registrar lo que sucede a su alrededor que no tenga que ver con sus

<sup>228</sup> <https://nicholasgrider.wordpress.com/2009/07/04/shouldve-couldve/>

objetivos. Ni personas, ni ideas, ni movimientos son tenidos en cuenta si quedan fuera de su interés, aunque estén junto a ellos.



Nicholas Grider. *The Masculinity Project*. 2011. Fotografía.

Otro de los aspectos sobre los que reflexiona la obra de Nicholas Grider es el juego de roles, la camaradería y la vivencia de la masculinidad dentro del ejército en una situación prácticamente de guerra. Este trabajo forma parte del programa general de trabajo del artista y de su ambicioso *The Masculinity Project* en el que trabaja en una “extensa investigación de la forma en que (la masculinidad) está representada en diversas partes de la cultura de Estados Unidos (deportes, negocios, política, etc.)”<sup>229</sup>. El proyecto ha sido financiado mediante *Crowdfunding*.

En contraste con el trabajo de Jason Hanasik, que tiene su base en la realidad como relato, la obra de Nicholas Grider está apoyada en la idea de simulacro, enunciada por Jean Baudrillard, según la cual el simulacro de realidad ha suplantado a la realidad misma, llegando a ser más real que aquella, y dando lugar

---

<sup>229</sup> Ver la entrevista de Kristin Dickson a Nicholas Grider. Dickson, Kristin. *Interview with Nicholas Grider*. <http://www.artslant.com/la/articles/show/1021>

a lo que Baudrillard denominó «hiperrealidad»<sup>230</sup>. Según Baudrillard, la Guerra del Golfo no tuvo lugar, sino que fue un ejercicio de hiperrealidad por parte del gobierno de los Estados Unidos apoyado en los medios de comunicación, que construyeron la narración de un simulacro de guerra en la que no hubo ni vencedores ni vencidos y en la que, en definitiva, no hubo guerra.

*Artifice and Sacrifice* es el trabajo de Nicholas Grider que da nombre a una exposición<sup>231</sup> basada tanto en esa concepción de la realidad como en su preocupación por la identidad masculina. Dentro de *Artifice and Sacrifice* destaca una serie de fotografías agrupadas bajo el título *Fake Irak*, que muestran los cuerpos mutilados de soldados después de un ataque en Irak. Todo es un simulacro: las imágenes están preparadas, los modelos son actores y todo es falso.



Nicholas Grider. *Medlane Simulation Training Exercise*, Fort Irwin, CA. *Artifice and Sacrifice*. 2008. Fotografía.

El trabajo se articula en torno a la idea de que tanto la realidad como la identidad masculina son una farsa simulada: la representación de una mascarada que sigue la estela de los planteamientos *queer*, en los que las categorías de género son estructuras performativas, de representación ante los otros y uno mismo, en las que todo es susceptible de ser cambiado y modificado. La propia guerra es un

<sup>230</sup> Para ampliar el tema del *simulacro* y la *hiperrealidad*. Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Madrid: Kairós.

<sup>231</sup> Ver: <http://www.seaandspace.org/Grider.html>

artificio. Nicholas Grider acompaña en sus exposiciones las imágenes con textos, contextualizando así el trabajo. En las notas de esta exposición, el artista explica que todo lo que sucede en Fort Irwin es un simulacro, y que en el ejército todo obedece a una única orden: «¡Alto, o disparo!».



Nicholas Grider. *Medlane Simulation Training Exercise*, Fort Irwin, CA. *Artifice and Sacrifice*. 2008. Fotografía.

A Grider se le ha considerado un artista político, a lo que él responde citando a Adrian Piper: “Hay una famosa cita de la artista Adrian Piper que estoy parafraseando aquí, creo que eso es verdad que «todo arte es político, ya sea explícita o implícitamente» [...]. Me veo a mí misma como una artista política y socialmente comprometida, no porque todo mi trabajo aborde siempre esos temas directamente, sino porque estoy interesada en tratar de explorar y descifrar el mundo en que vivimos, que es un mundo social y político”<sup>232</sup>.

El último aspecto destacable dentro del trabajo de Nicholas Grider es la reflexión que hace sobre el cuerpo masculino y su represión. Considera que una represión tradicional ha condicionado la relación que los varones han tenido con su cuerpo. Los presupuestos racionalistas que separaban cuerpo de razón y ubicaban a la masculinidad patriarcal en el lado de la razón impidieron una experiencia libre del

---

<sup>232</sup> Ver la entrevista de Joe Milazzo a Nicholas Grider. Milazzo, Joe. *An Interview with Nicholas Grider*. <http://www.drunkenboat.com/?p=1515>

*macho* con su cuerpo, relación que se está recuperando en los últimos años, pero que no existe para el soldado, encerrado en su cuerpo-máquina. La mirada que el hombre ha vuelto sobre su cuerpo, en lugar de experimentarlo como una experiencia libre, lo ha convertido en una mercancía. Grider habla de que el hombre estuvo desconectado de su cuerpo durante siglos y ahora que se reconecta, lo convierte en mercancía, como todo en el momento actual.



*Nicholas Grider. Medlane Simulation Training Exercise, Fort Irwin, CA. Artifice and Sacrifice. 2008. Fotografía.*

**Rineke Dijkstra.** *Las huellas del ejército en el soldado.*



*Rineke Dijkstra. Olivier. 2001-2003. Fotografía.*

Rineke Dijkstra nació en Sittard, Holanda, en 1959 y estudió en la *Gerrit Rietveld Academie* de Amsterdam. Es conocida por sus fotografías de gran formato de adolescentes y de sujetos en momentos de su vida de una intensa transformación física y emocional, como la serie *Beach Portraits* (1992-2002). La característica principal de sus fotografías es que son retratos de gran formato en los que aísla al sujeto de los fondos, que apenas tienen información, mediante un trabajo de iluminación con flash y enfoque detallista. La intención es mostrar la vulnerabilidad del sujeto e implicar al espectador.

“...El servicio militar implica que uno tiene que someterse a una identidad colectiva. Siempre hay una tensión, sin embargo, entre los valores del individuo y los valores de la comunidad. Yo estoy interesada en la paradoja entre la identidad y la uniformidad, en el poder y la vulnerabilidad de cada individuo y de cada grupo. Esta es la paradoja que trato de visibilizar concentrándome en poses,

actitudes y gestos”<sup>233</sup>. Con estas palabras describe Rineke Dijkstra el trasfondo de su serie *Olivier* (2000-2003), un trabajo exhaustivo de documentación fotográfica de la transformación de un muchacho francés, desde que decide alistarse en el ejército hasta que se convierte en un soldado del cuerpo de la Legión Extranjera Francesa y es enviado a diversas partes del mundo a servir.

El formato de la fotografía, el uso de un negativo grande y la utilización del recurso de un enfoque preciso que permite ver los mínimos detalles consiguen que el espectador observe la sutileza del gesto del sujeto y cómo va cambiando con el tiempo a medida que Olivier se va impregnando de la identidad militar, endureciendo la mirada y la pose del cuerpo. Es una transformación que afecta tanto al cuerpo como a la psicología del sujeto.



Rineke Dijkstra. *Olivier*. 2001-2003. Fotografía.

Con Rineke Dijkstra se vuelve a estar ante la realidad, abandonando el simulacro de Nicholas Grider. Ella está cercana a los postulados de Hanasik, Papo, Adi Nes o Collier Schorr, al implicarse en la vida de los sujetos desde la realidad, intentando extraer las tensiones ocultas que vive el individuo. Otra vez se pone el foco sobre el valor del uniforme y del cuerpo, soporte y coraza del guerrero. Dijkstra considera la identidad colectiva del ejército como una identidad uniforme. Es otra manera de definir la desaparición del *yo* individual en el cuerpo del ejército. Su mirada meticulosa actualiza el conflicto que también planteaba

---

<sup>233</sup> Web de la galería: <http://www.mariangoodman.com/artists/rineke-dijkstra/>

Rachel Papo respecto de las mujeres israelíes: la obligación de construir la identidad propia y la sexualidad en un contexto hostil en el que únicamente se permite una opción: la del guerrero invencible y siempre dispuesto.

Rineke Dijkstra busca fotografiar personas que acaben de realizar un fuerte esfuerzo físico y emocional, porque desea captar ese momento singular de exigencia, vulnerabilidad e incertidumbre. Ha fotografiado madres después del parto con sus hijos recién nacidos, boxeadores que acaban de terminar de pelear y soldados israelíes, hombres y mujeres, tras sus exigentes ejercicios militares<sup>234</sup>.



Rineke Dijkstra. *Omri, Givati Brigade, Golan Heights, Israel, March 29*. 2000. Fotografía.

Rineke Dijkstra cierra este apartado dedicado a conocer y estudiar los planteamientos actuales en el mundo del arte respecto a la reflexión sobre la identidad masculina hegemónica en el mundo militar: el soldado considerado prototipo de dicha masculinidad.

---

<sup>234</sup> Para más información sobre Rineke Dijkstra. <http://www.mariangoodman.com/artists/rineke-dijkstra/> y, [http://www.photography-now.net/rineke\\_dijkstra/portfolio1.html](http://www.photography-now.net/rineke_dijkstra/portfolio1.html)

## 11.2.- Pedagogía militar para civiles.

En este apartado se abordará la cuestión de la preparación para la guerra, que está permanentemente presente, no solo entre los soldados y en la vida militar, sino también en la vida de los civiles: los niños, adolescentes y jóvenes jugando a ser guerreros, los medios de comunicación transmitiendo continuamente consignas llenas de valores militares, el lenguaje de la publicidad y de uso común plagado de referencias a vencer y perder, a la guerra y a la confrontación; la popularidad de los deportes, sobre todo del fútbol, que se reviste de símbolos militares como banderas, escudos, himnos, uniformes, lenguaje; y que es un remedo de una guerra continua, muchas veces cierta en la violencia de los aficionados, directivos y periodistas.

Los artistas que se verán están a caballo entre preocupaciones de identidad y cuestiones derivadas de la tecnología del matar, la educación y la preparación para la guerra. En estos casos se abandonan los códigos tradicionales de representación del guerrero, en los que se muestra al soldado y al hombre a través del cuerpo: retratos cargados de nobleza en los que la mirada, la posición del cuerpo, su desnudez o vestimenta informan de las cualidades masculinas. Los artistas que exploran las implicaciones e influencias en la identidad de las estrategias de adiestramiento y formación del espíritu militar centran más su atención en esas consecuencias que en el retrato y la presencia del sujeto.

Lo que interesa a la investigación es llamar la atención sobre la importancia que tiene en el diseño de la masculinidad hegemónica, un mecanismo de transmisión de valores varoniles en todos los ámbitos de la vida civil, mucho más allá de la instrucción militar específica para soldados. Los artistas seleccionados lo han sido, además de por la calidad artística de sus obras, por la capacidad que tienen estas de ilustrar las ideas defendidas en este estudio.

**Cristina Lucas. *Sobre la capacidad de crecer del varón.***

Cristina Lucas (Jaén, 1973) se define a sí misma como feminista y preocupada por las cuestiones de género. Su obra reflexiona sobre la articulación de las políticas de género y sus consecuencias en el individuo y la sociedad así como sobre los mecanismos e instrumentos de dominación social por parte del poder. Es una artista multidisciplinar y ecléctica que aúna en su obra ideas de diversas disciplinas como la antropología, la política, la sociología y la historia. Trabaja con su propio cuerpo y genera su expresión artística a través de acciones, *happenings*, *performances*, videos e instalaciones. Su preocupación principal son las cuestiones relacionadas con la mujer y las situaciones de desigualdad y discriminación en la que todavía viven, como consecuencias de la tradición patriarcal que organiza el mundo y la narración de la historia y del discurso dominante.

Su obra es muy extensa y tiene varias piezas que sirven para ilustrar algunos conceptos de esta investigación, como la influencia de las ideas del racionalismo y la ilustración en el modelo masculino patriarcal dominante que colocó a la razón por encima de las emociones y el cuerpo y ubicó esas facultades únicamente en el varón hegemónico. Cristina Lucas reflexiona sobre esta cuestión en su obra *Rousseau y Sofía*, (2007), una videoinstalación de un *happening* realizado en Madrid, en la Plaza de las Salesas, donde se encuentra un busto de Jean-Jacques Rousseau. Cristina Lucas invitaba a las personas que pasaban por allí a apalear al pedagogo francés, porque fue uno de los ilustrados que más se opuso a la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, un rasgo muy ligado al dominio patriarcal, como explica Cristina Lucas en una entrevista de 2014<sup>235</sup>.

---

<sup>235</sup> Dice Cristina Lucas: “En Madrid, cerca de donde vivo, está la estatua de Jean-Jacques Rousseau, el busto de un hombre que, a pesar de ser el padre de la educación, siempre está meado y rodeado de estudiantes haciendo botellón, lo que ya es bastante castigo. Pero también sé que el feminismo cuando nace, en la primera ola de la Revolución francesa y con la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, Rousseau se puso muy en contra de que las mujeres tuviesen los mismos derechos que los hombres, y eso puede apreciarse en su libro quinto del *Émile*. Entonces decidí montar un escenario donde poder pegar a Rousseau (con palos y botellas de atrezzo) y la mayoría de las personas que aparecen en el video son mujeres que pasaban por allí, esto fue para la III Bienal Internacional de Valencia.” Ver la entrevista de Rocío Figueroa a Cristina Lucas, del 13 de noviembre de 2014: Figueroa Guisande, Rocío. 2014. *Entrevista a Cristina Lucas. Bajo el*



Cristina Lucas. *La liberté raisonnée*. 2009. Video.

La crítica y la reflexión sobre el sistema económico y político y las estructuras de poder ligadas al patriarcado subyacen en el proyecto multidisciplinar *Es Capital* (2014), en el que la artista investiga las estructuras del capitalismo actual que ya no se puede explicar desde el marxismo, pero sí desde el patriarcado, como se desprende de las palabras de Cristina Lucas: “El marxismo ya no sirve para pensarlo, ahora el propio capitalismo se ha comido el manuscrito fetiche. También el sistema patriarcal que ha imperado en nuestra sociedad desde el principio de los tiempos y yo que soy feminista declarada, como no podría ser de otra manera porque soy una persona democrata, pienso que el patriarcado hay que cargárselo de una puñetera vez”<sup>236</sup>.

La pieza que más interesa a este estudio es *Soldados.com* (2007). Cuando se profesionalizó el ejército, este empezó a hacer publicidad mediante campañas institucionales de anuncios en prensa y televisión para atraer jóvenes al

---

*subyugante estado de un porqué*. <http://nicolamariani.es/2014/11/13/entrevista-a-cristina-lucas-bajo-el-subyugante-estado-de-un-porque-por-rocio-figueroa-guisande/>

<sup>236</sup> (Figueroa 2014).

reclutamiento. En la página web del ejército también se puede encontrar, como ya se ha visto, la oferta para los futuros soldados de una formación integral y especializada, una vida intensa de aventura fuera de la rutina común, o unas profundas relaciones de camaradería que no se dan en la vida civil, entre otras muchas otras razones.

La pieza consistió en llamadas a los centros de reclutamiento solicitando información para alistarse, no solo de las excelencias publicadas por el Ejército, sino también de lo que no está explicitado como los requisitos que los aspirantes deben cumplir, las tareas que deben desempeñar, el sueldo, los seguros médicos y los riesgos reales que se corrían en el desempeño de la profesión, según la artista, “una entrevista superdetallada”, preguntas que incomodaban y enfadaban a sus interlocutores. La reflexión planteada por Cristina Lucas tiene que ver con el poder y la relación que el individuo tiene con las instituciones que lo encarnan. Por eso la artista «pregunta» a la institución acerca de lo que sucede en esta relación, cuál es la posición del súbdito respecto al dominador, en este caso la institución militar.

El poder, sea el más obvio representado por las instituciones del Estado o sea cualquier otro tipo más velado, incluso autoimpuesto, requiere, para Cristina Lucas, la necesidad de ser constantemente repensado.

Esta idea de poder emana de las estructuras patriarcales que dividen a la sociedad entre dominadores y dominados. Lo que más interesa a Cristina Lucas es el modo en que estas relaciones de poder son asumidas por el sujeto. Estas cuestiones son exploradas en obras como *Habla* (2008), un video de una acción en la que la artista destruye con una maza una réplica de la estatua de *Moisés* de Miguel Ángel. Hace así referencia al conocido imperativo que se le atribuye al escultor al contemplar su obra acabada, pero sobre todo a Moisés como símbolo del poder patriarcal, pues es el profeta común a las tres religiones monoteístas del *Libro*, origen de la articulación cultural en torno a la masculinidad como principio organizador.



Cristina Lucas. *Habla*. 2008. Acción, video.

Lo que Cristina Lucas destruye es el poder casi omnipotente del orden patriarcal que no deja desarrollarse nada a su alrededor. En el ensayo *Light Years*, Inti Guerrero, comisario de la exposición *Light Years. Cristina Lucas*, da las claves para la interpretación de esta pieza: “Se trata de enfrentarse a la mitología y a la institución eclesiástica del catolicismo, que generaron los arquetipos sagrados con los que se ha legitimado la jerarquía sexual en las sociedades cristianas”. Y coloca el origen del ascenso a la posición hegemónica del varón en lo que Guerrero llama: “«*Masculinizante* trinidad» del Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo para hacer que la voz del texto bíblico siempre emane desde una perspectiva masculina dominante. Pero, sobre todo, el mito católico que narra la creación de Eva a partir del cuerpo de Adán ha sido la contribución más contundente de la religión a la fijación de la jerarquía sexual, ya que constituyó el arquetipo mítico de dependencia de la mujer respecto del hombre”<sup>237</sup>.

Así pues, la obra de Cristina Lucas nos coloca frente a la cuestión debatida en esta investigación de la dominancia masculina y el modo en que esta se constituye

---

<sup>237</sup> Guerrero, Inti. 2010. “Light Years.”. En el catálogo de la exposición “Light Years. Cristina Lucas”: *Light Years. Cristina Lucas*. 2010. Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid. México, Instituto Nacional de Bellas Artes Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil.

como discurso único, no solamente en el estamento militar, sino en la cultura y la sociedad occidental en su conjunto. Las cuestiones de identidad están implícitas en la obra de Cristina Lucas, pero se muestran alejadas de las representaciones canónicas. Desde este lugar no convencional, ilustran la presencia dominante de la masculinidad.

### **Bayeté Ross Smith. *Ciudadanos armados.***

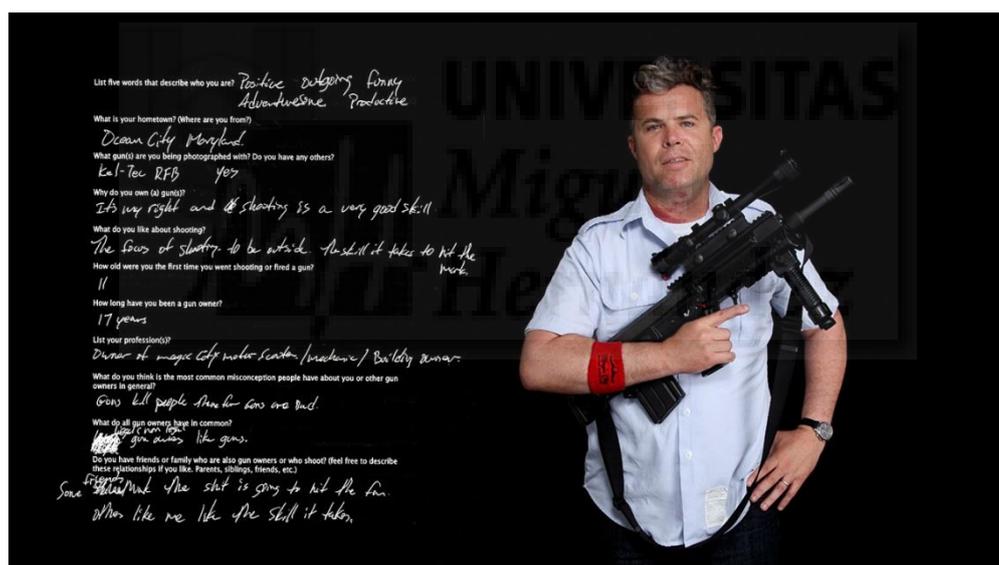
Otra visión de la influencia del poder en la configuración de la identidad de los individuos y de las relaciones sociales es la que muestra el artista de Nueva York Bayeté Ross Smith, nacido en 1976. Artista y educador, Ross Smith trabaja y colabora en diversos proyectos en favor de las comunidades minoritarias en la ciudad de Nueva York. Es director asociado del programa de AKIV, una asociación sin ánimo de lucro que trabaja en la prevención de la violencia<sup>238</sup>. Las preocupaciones artísticas de Ross Smith también se dirigen en ese sentido, que explica de este modo: “Exploro temas de identidad, asuntos de belleza, y cómo se relacionan entre ellos, además temas de antropología, relacionados con el concepto de sociedad global. Dentro de esos análisis, la identidad es un elemento clave y un medio de reflexión. [...]. Quiero aportar una alternativa a la mirada tradicional y hacer tomar conciencia de la subjetividad de las representaciones populares de la identidad. Esto implica preguntarse por quién controla las imágenes que se utilizan para definir a las personas y las culturas en el siglo XXI”<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup> <http://www.bayeterossmith.com>

<sup>239</sup> <http://franconia.org/artistpages/bayete/index.html>

La serie que interesa a esta investigación, *Gatlin (América)*<sup>240</sup>, se basa en este cuestionamiento. Es una serie de fotografías que plantean la cuestión de las armas en la sociedad estadounidense. Son retratos de propietarios de armas que posan con ellas y la vestimenta que mejor les define, siempre sobre fondo negro y la mayoría de ellos en posición frontal mirando a la cámara y en plano americano. La representación retoma los códigos heroicos y la ausencia de fondo permite al espectador centrarse en el modelo. Además de la fotografía, el artista pasaba a los modelos una pequeña encuesta en la que les preguntaba quiénes eran y por qué tenían armas. Para la exposición del trabajo, Ross Smith utiliza diversos formatos: la fotografía individual, el tríptico o una imagen compuesta del retrato y la encuesta contestada.



Bayeté Ross Smith. *Mathew: Kel-Tec RFB. Gatlin (América)*. Fotografía.

Las preguntas de la encuesta son: Cinco palabras que describan quién eres. ¿Cuál es tu ciudad natal? ¿De dónde eres? ¿Con qué arma está siendo fotografiado? ¿Tienes otras? ¿Por qué tienes armas? ¿Qué edad tenías la primera vez que

<sup>240</sup> Gatlin es el nombre genérico de las ametralladoras inventadas por Richard J. Gatlin en 1861. Fueron usadas por primera vez en la guerra de Secesión de los Estados Unidos. Son fácilmente reconocibles debido a su sistema de múltiples cañones que giran en torno a un eje mientras disparan y por haber sido protagonistas en muchas películas.

disparaste un arma? ¿Hace cuánto tiempo tienes tu propia arma? ¿Cuál es tu profesión? ¿Cuál piensas que es la mayor confusión que tiene la gente sobre ti y los demás propietarios de armas? ¿Qué tenéis en común todos los propietarios de armas? ¿Tienes amigos o familiares que también tienen armas o que disparan?

Ciertamente no en todo el mundo es igual, y quizá el caso de Estados Unidos es especial, pero sirve para reflexionar sobre la cuestión de la presencia de los valores militares, la violencia y la guerra en la sociedad civil. Es más explícita en aquella sociedad, pero el discurso belicista inunda toda la vida y demuestra que no solamente se educa en las instituciones escolares; muy al contrario: las estructuras ocultas subyacentes dan forma a modelos de identidad que son asumidos como «normales» porque están, efectivamente, normalizados.



*Bayeté Ross Smith. Gatlin (América). Fotografía.*

Esta sutileza de la normalización es la que implica más ideología y funciona más eficazmente. En las respuestas de los modelos de Ross Smith, se puede comprobar lo pronto que cada uno de ellos empezó a familiarizarse con las armas, eliminando, de ese modo, cualquier pensamiento crítico respecto a ellas. Siguiendo este razonamiento se puede concluir que la instrucción para la guerra empieza muy pronto y está muy presente en la vida cotidiana. Cuando el

individuo decide alistarse e ir a un centro de adiestramiento de reclutas, su formación como soldado está muy avanzada.

Se puede comprobar que no solo los hombres tienen armas, lo que demuestra que la masculinidad no es una cuestión solamente de varones, como ya habían señalado artistas como Collier Schorr, Adi Nes o Rachel Papo.

### **Harun Farocki. *Videojuegos de guerra.***

El entrenamiento para la guerra hace años que se consigue trabajando con simuladores y videojuegos. Este es el territorio que explora Harun Farocki en las piezas seleccionadas. Farocki nació en Nový Jičín, actual República Checa, en 1944 y murió en Berlín en julio de 2014. Más conocido como cineasta, desarrolló también un interesante trabajo artístico<sup>241</sup>. Lo importante para esta investigación es la reflexión que hace sobre el uso de las nuevas tecnologías para aumentar la eficacia en el asesinato y la destrucción.

Harun Farocki realizó una serie titulada *Serius Games I, II, III y IV* (2010), que está formada por cuatro videojuegos que son unas simulaciones de combate real. Las piezas de la serie se titulan: *Serious Games I: Watson is Down*, *Serious Games II: Three Dead*; *Serious Games III: Immersion* y *Serious Games IV: A Sun Without Shadow*.

Farocki planteó estos juegos a militares estadounidenses en formación durante la guerra en Irak. En el software se reprodujeron los paisajes y ciudades reales de Irak donde los soldados habrían de estar desplegados y se crearon las condiciones de combate reales. La experiencia de los soldados frente a la pantalla era tan

---

<sup>241</sup> Web oficial: <http://www.farocki-film.de/>

parecida a la real que los soldados comentaban que las sensaciones eran casi idénticas a las que sentían sobre el terreno, salvo, claro está, la presencia de la muerte.

Los juegos se elaboraron a partir de películas. Para *Serious Games I: Watson is Down*, se filmó un entrenamiento de la Infantería de Marina en California, en otoño de 2009. Sobre ese material se desarrolló un software con el que se construyó el juego. En el caso de *Watson is Down* se recreó el trabajo de una tripulación de un tanque en patrulla por Afganistán: “Cuatro marines que se sientan en una clase representan la tripulación de un tanque. Cada uno de ellos tenía su ordenador portátil con el que veían su propio vehículo y los de los otros de la unidad que están siendo conducidos a través de un paisaje generado por animación”<sup>242</sup>. En la simulación están cuidados los más mínimos detalles para proporcionar el máximo realismo a los soldados: el polvo que levanta el tanque al avanzar depende del terreno sobre el que lo haga, el movimiento de la vegetación o los disparos.



Harun Farocki. *Serious Games I. Watson is Down*. 2009. Software.

Harun Farocki plantea el cuestionamiento de la realidad y el valor de lo virtual, en la línea de pensamiento de Jean Baudrillard<sup>243</sup> o Paul Virilio<sup>244</sup> que ponen sobre la

<sup>242</sup> <http://www.farocki-film.de/>

<sup>243</sup> Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Madrid: Kairós.

mesa la cuestión del *simulacro*. Este tiene tanto valor que sustituye a la realidad hasta tal punto que posee más carga de verdad que ella misma. El individuo está inmerso en una hiperrealidad que lo confunde y que es utilizada por el poder para alcanzar sus objetivos de dominio, construyendo una realidad ficticia dada por real a través de los medios de comunicación.

Esta misma idea es la que desarrolla en la película *War at Distance*, (2003, video 58 min). En ella Farocki reflexiona sobre el valor actual de las imágenes y cómo estas han perdido su capacidad original de testificar la realidad. “En 1991, cuando las imágenes de la guerra del Golfo inundaron los medios de comunicación internacionales, era prácticamente imposible distinguir entre las imágenes reales y las generadas en el ordenador. Esta pérdida de orientación iba a cambiar para siempre nuestra forma de descifrar lo que vemos. La imagen ya no se utiliza sólo como testimonio, sino también como un eslabón indispensable en un proceso de producción y destrucción”<sup>245</sup>. Como consecuencia Farocki expone la relación existente entre la estrategia militar y la producción industrial en las dos direcciones: el desarrollo de las armas de destrucción y las aplicaciones derivadas para la vida cotidiana.

---

<sup>244</sup> Virilio, Paul. 2003. *El arte del motor: aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Manantial.  
Virilio, Paul. 2007. *Ciudad pánico: el afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

<sup>245</sup> <http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2003/war-at-a-distance.html>

**David Gregory Wallace.** *Los drones y la educación para la muerte.*

En esa misma línea de reflexión sobre la integración de la lógica de la guerra en la realidad diaria y en la educación de los más pequeños, David Gregory Wallace realizó el proyecto *Friends, Family, Neighbors* (2013), del que forma parte el vídeo titulado *Predator* (2013)<sup>246</sup>, en él se ve a un niño jugando con un dron mientras recorre la ciudad. El interés de Gregory Wallace es la exploración de la influencia de la tecnología militar en la vida de los ciudadanos y cómo esta altera las concepciones de la vida y la muerte. Los drones han supuesto una nueva manera de matar que desculpabiliza a su ejecutor debido a la distancia emocional que tiene con la víctima y la eliminación de su vulnerabilidad como verdugo.

Para realizar el proyecto Gregory Wallace estuvo dos años y medio recogiendo información del Departamento de Defensa de Estados Unidos sobre el funcionamiento de los drones. “Como parte de su investigación, dijo Wallace, hizo varios viajes a Indian Springs, Nevada, donde aviones drones son lanzados desde la base de la Fuerza Aérea Creech. Allí, dijo, los pilotos pasan varias horas volando aviones por control remoto por las zonas de guerra, para regresar por la noche a sus hogares y familias”<sup>247</sup>.

En el video citado se ve a un niño jugando con un dron de juguete, el título hace referencia al nombre real del dron: *Depredador*, que ilustra muy bien el carácter de cazador agazapado y destructor del arma. En el vídeo la cámara va siguiendo al niño mientras recorre la ciudad: andando, en bicicleta, en el autobús o jugando en el salón de su casa. Muestra la omnipresencia de los mensajes bélicos en la vida desde la infancia y de qué manera sutil, el subconsciente, también el colectivo, va asimilando la violencia y la destrucción hasta convertirla en algo normal que no necesita ser cuestionado, que parece formar parte de la identidad. En *Predator* no

---

<sup>246</sup> Web oficial. <http://davidwallaceprojects.org/home.html>

<sup>247</sup> Bergeson, Dylan. 2011. *Oakland art exhibit dissects masculinity and the military*. 02/09/2011. <http://oaklandnorth.net/2011/09/02/oakland-art-exhibit-dissects-masculinity-conformity-and-the-military/>

hay un planteamiento de género, pero sí una reflexión sobre el origen y alcance de ciertas características de la identidad en general.



David Gregory Wallace. *Predator*. 2013. Video.

*Chair* es una instalación que muestra los efectos de la guerra que siempre son ocultados a los ojos de la población. En una esquina de una sala se ve una silla frente al espectador, que soporta una serie de focos que iluminan el espacio detrás de ella. Rápidamente la imagen remite a una sala de interrogatorios en la que los focos, en vez de iluminar al sujeto que debería estar en la silla, señalan la parte trasera, una esquina llena de cascos que hablan de la destrucción, producto de la guerra, y la violencia, que nunca se muestran a la opinión pública. David G. Wallace pone su mirada en lo que no se ve, en lo que no se quiere mostrar, de un modo sutil, está hablando de las consecuencias terribles que tiene la acción violenta de la guerra. Tampoco aquí hay una reflexión sobre la identidad masculina, pero es posible extraer conclusiones una vez conocidos los mecanismos mediante los que se articula la masculinidad hegemónica, que va más allá de lo militar para implicar a una clase de hombres que actúan bajo los mismos presupuestos en los estamentos del poder civil.



David Gregory Wallace. *Chair*. 2013. Instalación.

En *Eye in the Sky* (2013) una retroproyección va recorriendo la silueta de una ciudad amenazada por el vuelo de los drones. De vez en cuando se oyen sirenas de alarma y el bombardeo parece inminente. Esta instalación reflexiona sobre la vulnerabilidad y la amenaza constante a la que está sometida la población civil.



David Gregory Wallace. *Eye in the Sky*. 2013. Instalación, retroproyección.

**Fernando Sánchez Castillo. *Jugar a matarse.***

Se ha incorporado a la presente investigación el último trabajo de Fernando Sánchez Castillo, titulado *Tiempo libre*, presentado en la galería Juana de Aizpuru de Madrid el pasado 28 de abril de 2015, porque se apoya en la figura del soldado. La exposición de Sánchez Castillo supone una importante aportación a las cuestiones tratadas en este estudio, desde el arte español actual, lo que constituye una contribución significativa, dada la escasa producción artística relacionada con la masculinidad y los soldados en el este país.

La exposición está compuesta por tres proyectos: *Souvenirs*, *Stone Soul Army* y *Made in China*, todos de 2015. El primero de ellos es una reflexión sobre la creación de espacios de libertad dentro del territorio disciplinario del ejército. En palabras de Sánchez Castillo: “*Souvenir* es una colección de fotografías amateur compradas en e-bay y cuyo tema fundamental son soldados que reflexionan, juegan, fundamentalmente sobre el tema de morir y matar”<sup>248</sup>.



Fernando Sánchez Castillo. *Souvenir*. 2015. Fotografía.

---

<sup>248</sup> Extraído de la *Nota de prensa* de la exposición *Tiempo libre*, en la galería Juana de Aizpuru. Madrid, abril 2015. Cortesía de Fernando Sánchez Castillo.

El juego de la muerte es tratado como un acto lúdico que recrea una realidad del “como si”, que es, en definitiva, un simulacro de la realidad en el sentido de Baudrillard y, posiblemente también, un exorcismo de la muerte real. Estas acciones realizadas por sujetos sometidos a un régimen disciplinario rígido, en un tiempo y un espacio concretos en el que sus vidas están en riesgo real, les permitían recuperar las identidades propias mientras se representaba la teatralización de la muerte.

Aunque el trabajo no es una reflexión sobre la masculinidad, sí hay implícitas cuestiones importantes que están relacionadas con la masculinidad militar. La pérdida del *yo* individual que se diluye en el grupo a través del régimen disciplinario. Las referencias a la figura modélica del héroe que se constituye como tal a través de la muerte, o la relación del soldado con la violencia y la muerte.



Fernando Sánchez Castillo. *Souvenir*. 2015. Fotografía.

Un valor esencial de *Souvenirs* es la posición del autor respecto a la realización de la obra. El artista se queda en un lugar distinto al habitual, puesto que las fotografías no fueron realizadas por él, sino que son apropiaciones mediante la compra de las mismas. La aportación del artista es la recuperación de un material privado al que le aplica una mirada que carga las imágenes de nuevos significados y desvela otros que permanecían ocultos. Mediante la ampliación a cuatro veces su tamaño, el autor consigue lo que denomina “la monumentalización”, que es una preocupación general en la obra de Sánchez Castillo, que ha trabajado, entre otros, en *Abajo la inteligencia*, *Anamnesis* o *Síndrome de Guernica*.

Mediante la monumentalización se hace referencia a la memoria colectiva. Los monumentos, siempre ubicados en espacios públicos, llenos de estatuas de *grandes hombres* y héroes, apelan a valores nacionales y al discurso hegemónico. Suben a los pedestales los modelos simbólicos del orden patriarcal. La figura del héroe es una constante, un héroe derrocado y muerto, que es a lo que juegan los soldados de las fotografías de *Souvenir* en un teatro privado que Sánchez Castillo hace público y sobredimensiona.

La identidad de los hombres y de los soldados es una cuestión fundamental en esta investigación. También lo es para Fernando Sánchez Castillo en *Souvenirs*: “Los hombres han perdido su identidad de individuos, de ciudadanos y han sido convertidos en soldados, expuestos a la mecanización de una tecnología militar industrial, el soldado es convertido en número. Un número insignificante en las lógicas de la destrucción contemporánea. Lo único que queda, quizás, como momento-espacio personal, fuera de la disciplina, es el momento heroico de la propia muerte”<sup>249</sup>.

Una apelación al sujeto que queda destruido por la masculinidad militar. Un sujeto que es objetivado dentro de la máquina del poder: máquina de guerra que obedece a lo que llama Sánchez Castillo “la lógica de la destrucción” y, que podría ser interpretado como la exaltación de la violencia.

---

<sup>249</sup> Sánchez Castillo, Fernando. 2015. *Tiempo libre*. Nota de prensa de la exposición.



*Fernando Sánchez Castillo. **Made in China.** 2015. Instalación.  
5000 Tank Man de plástico de inyección industrial.*

La violencia también es una de las reflexiones propuestas por el artista en este trabajo, más concretamente, el origen de la violencia. Una violencia que conecta con el crimen fundacional de la sociedad occidental al que parecen hacer referencia las imágenes de *Souvenirs*, en las que se ve a soldados dramatizando la muerte de algún compañero. A través de la violencia emergen los atributos de la masculinidad hegemónica, de la que esta es un componente sustancial.

El concepto de reproductibilidad de Benjamin, que ya utilizó Antoni Miralda, se mantiene vigente en la instalación *Made in China* de Sánchez Castillo. Una instalación de 5000 muñecos de plástico idénticos, fabricados en factorías chinas, que reproducen en tres dimensiones la imagen de aquel hombre anónimo que en 1989 se enfrentó solo con su cuerpo a una columna de tanques del ejército chino cuando se dirigían a la plaza de Tian an Men para disolver la gran concentración de estudiantes que pedían la apertura democrática de China. La intervención se saldó con el asesinato de más de cinco mil estudiantes, los mismos que dispone Sánchez Castillo emulando a los soldados de terracota de Xi'an. En esta formación los hombres no son soldados, pero la referencia militar es obvia y la reflexión sobre la pérdida de identidad en el grupo evidente.

### **11.3.- Consecuencias de la guerra.**

El último bloque del presente capítulo de estudio de las prácticas artísticas está dedicado a aquellos artistas que muestran las consecuencias de la guerra. En ninguno de los siguientes trabajos hay una preocupación por cuestiones de género ni de identidad. La reflexión se hace desde otros lugares, pero se ha considerado necesario incluirlos para ilustrar unos efectos que no se atribuyen al modelo de masculinidad dominante sino a muchos otros factores concatenados.

La obra de Emily Prince pone el acento en la identidad individual de cada muerto durante la guerra de Irak. La de Rania Matar en la destrucción y la devastación que provocan los conflictos abiertos de Oriente Medio en las personas y en sus casas. Las fotografías de Shai Kremer nos muestran el paisaje después de la batalla cuando los ejércitos se han retirado. Las acciones de Santiago Sierra señalan, sin adornos, a los responsables de las matanzas, víctimas y verdugos al mismo tiempo. Finalmente, se cerrará esa investigación con una cita al dibujante Jacques Tardi, que ha sabido reflexionar y transmitir, a través de sus ilustraciones, el relato del horror de la Primera Guerra Mundial.

**Emily Prince. *La reposición de los nombres de los soldados.***

Emily Prince es una artista californiana nacida en 1981. En 2007, su obra titulada *American servicemen and women who have died in Iraq and Afghanistan, (but not including the wounded, nor the Iraqis, nor the Afghans)*, fue presentada en la 52ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia. Es un proyecto que consta de 5.235 dibujos a lápiz de color y una página web<sup>250</sup> que reproducen los retratos de cada uno de los soldados de Estados Unidos muertos en la guerra de Irak, con su nombre, lugar de procedencia y fecha de la muerte. Prince utiliza el color del papel sobre el que dibuja el retrato como símbolo del color de la piel del soldado muerto.



*Emily Prince. American servicemen and women who have died in Iraq and Afghanistan, (but not including the wounded, nor the Iraqis, nor the Afghans).* 2007. Instalación. 5.235 dibujos.

La obra es producto de un meticuloso trabajo de investigación, en la línea de los trabajos de net-art de *Database* que consisten, básicamente, en la documentación y registro exhaustivo de datos sobre un tema concreto. Tiene resonancias del proyecto del artista británico Steve McQueen, *Queens and Country* (2007), en el que realizó 155 hojas de sellos de correos cada una de ellas con el rostro de un

<sup>250</sup> Página web oficial del proyecto: <http://www.theamericanservicemenandwomen.com/>

soldado británico muerto en la guerra de Irak desde 2003<sup>251</sup>. En ambos trabajos se hace un ejercicio de memoria a través del cual se recuerdan todos aquellos soldados desconocidos que dejan de serlo gracias a la acción del artista.



Steve McQueen. *Queens and Country*. 2007. Hojas de sellos postales.

En el montaje del proyecto para su exhibición, los dibujos son mostrados ocupando un enorme mapa de Estados Unidos en el que cada retrato se sitúa en su localidad de origen. La pieza pone nombres y apellidos a cada soldado e ilustra la idea expuesta en este estudio de que el soldado es un ente sin identidad que únicamente recupera su nombre con la muerte. Aunque la intención de la artista no es hacer una reflexión sobre género, se hace patente la disolución de la identidad individual en la común al reponer sus datos personales y su individualidad. Prince pretende rendir un homenaje a todos esos hombres y mujeres para que sean algo más que números en un noticiario. La obra “trata más bien sobre la compasión y pretende dar testimonio de la vida humana”<sup>252</sup>.

<sup>251</sup> Brown, Mark. “Saatchi gallery hosts Emily Prince's drawings of 5,218 US war dead”. *The Guardian*. 07/01/2010. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/07/saatchi-galley-emily-prince-exhibition>

<sup>252</sup> “It is rather about compassion and taking witness of human life”. Ver la página web de la obra *American servicemen and women who have died in Iraq and Afghanistan, (but not including the wounded, nor the Iraqis, nor the Afghans)*: [http://www.emily-prince.com/index\\_content.html](http://www.emily-prince.com/index_content.html)

Prince relata que empezó a pensar en este proyecto cuando George W. Bush fue reelegido presidente de Estados Unidos en noviembre de 2004: “Me sentí muy frustrada por la dirección que tomaba América, necesitaba canalizar esa energía en algo”<sup>253</sup>. A partir de ese momento, Emily Prince comenzó a visitar páginas web buscando a los soldados que iban muriendo en la guerra de Irak. Consiguió recoger los nombres y datos personales de la mayoría de ellos con el deseo de implicarse, en la medida de sus posibilidades en el conflicto, de mantener la sensación de no abandonar a aquellos soldados en la guerra y realizar un homenaje a su memoria: huir de la comodidad de no pensar en el conflicto, como la mayoría de la población que olvida a sus soldados nada más despedirse de ellos.



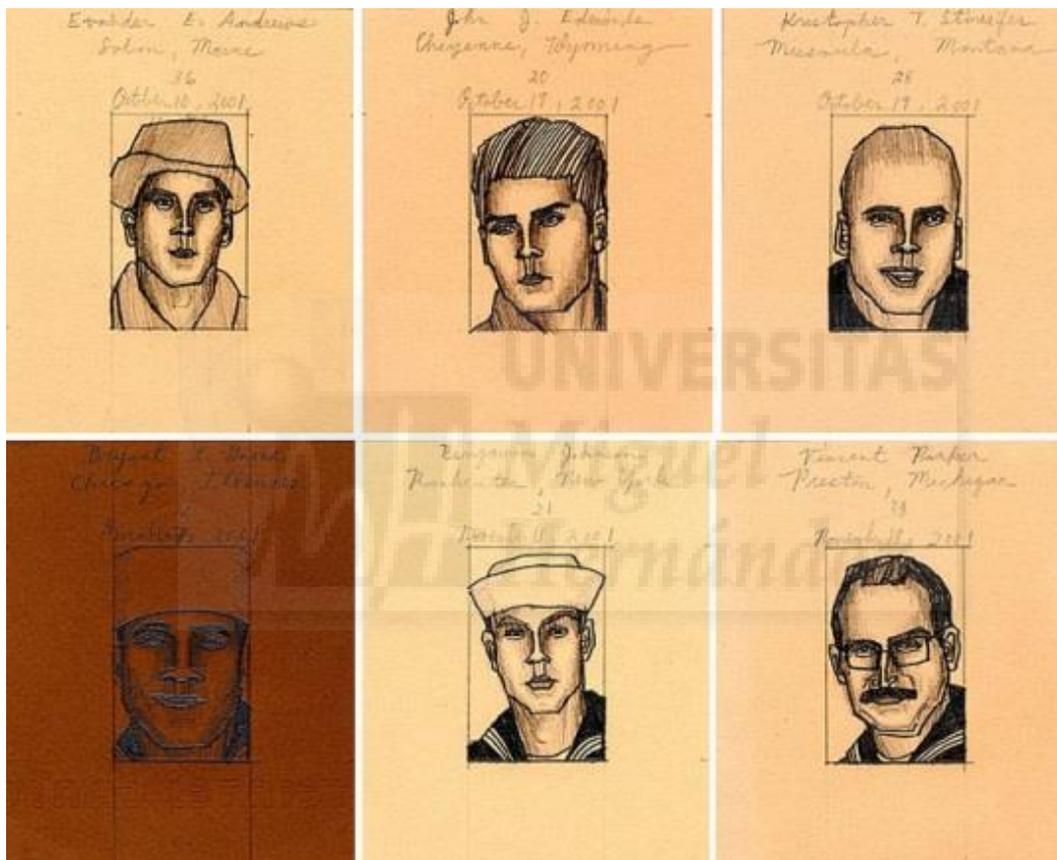
*Emily Prince. American servicemen and women who have died in Iraq and Afghanistan, (but not including the wounded, nor the Iraqis, nor the Afghans). 2007. Instalación. 5.235 dibujos.*

Cuando encuentra la imagen de un soldado dibuja su retrato sobre un papel que simboliza su tono de piel y si ha reunido sus datos personales los escribe junto al dibujo. Cuando no es posible encontrar ni la foto ni la información necesaria, presenta el papel con un recuadro vacío. Siempre muestra el recuerdo del soldado

---

<sup>253</sup> (Brown 2010)

con la información de que dispone, pero todos los muertos son recordados sin excepción<sup>254</sup>. Esta pieza habla de la relación de la población civil con sus combatientes, del valor del nombre del soldado, de la pérdida de la identidad al entrar en el ejército y de la importancia de la acción del arte como herramienta de influencia real al recuperar para todos la memoria, el nombre y la dignidad de los soldados desconocidos.

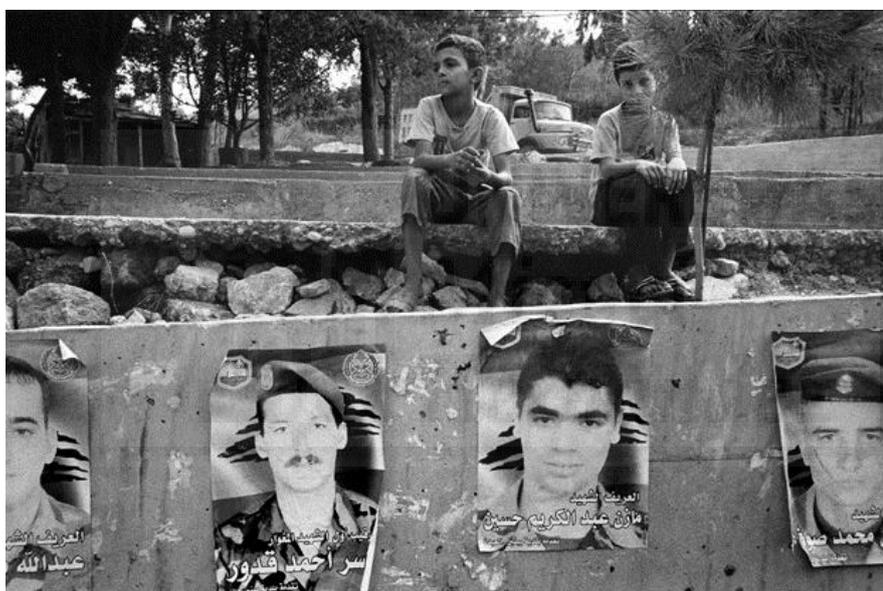


*Emily Prince. American servicemen and women who have died in Iraq and Afghanistan, (but not including the wounded, nor the Iraqis, nor the Afghans). 2007. Instalación. 5.235 dibujos.*

<sup>254</sup> En relación a estas cuestiones, consultar: Collett-White, Mike. "U.S. artist tracks fallen soldiers in major work". *London*. 07/01/2010. <http://in.reuters.com/article/2010/01/07/idINIndia-45229920100107>

**Rania Matar. *La destrucción civil tras la acción militar.***

Las fotografías de Rania Matar no plantean temas de género, ni de masculinidad patriarcal, pero se han incluido en la investigación por el valor que tienen como testimonio de las consecuencias de la guerra sobre la vida cotidiana de las poblaciones civiles. Se quiere ilustrar el efecto que producen los comportamientos masculinos promotores de los conflictos bélicos. Los efectos de la destrucción van más allá de la devastación del territorio y las ciudades: asolan las vidas de las personas.



Rania Matar. *Brothers of the Martyrs. Aftermath of War. Trípoli, 2007.* Fotografía.

Las personas más afectadas por las guerras son las mujeres y los niños<sup>255</sup>, lo que vendría a demostrar que, en última instancia, vuelven a estar implicadas cuestiones de género, pues la categoría masculina es la que provoca el sufrimiento y la destrucción. En un artículo publicado en 2005 en el diario británico *The Daily*

<sup>255</sup> Ver la entrevista que Matthew Gamber le hace a Rania Matar con objeto de la exposición del *James and Audrey Foster Prize*, del que la artista fue finalista. La exposición se inauguró el 12 de noviembre de 2008 en el *Institute of Contemporary Art* de Boston.  
[http://www.bigredandshiny.com/cgi-bin/BRS.cgi?source=RSS&issue=issue96&section=article&article=2008\\_ICA\\_FOSTER\\_1065050&](http://www.bigredandshiny.com/cgi-bin/BRS.cgi?source=RSS&issue=issue96&section=article&article=2008_ICA_FOSTER_1065050&)

*Star*, refiriéndose a su trabajo en los campos de refugiados palestinos en Líbano, Rania Matar decía: "Lo que me estoy encontrando es que, literalmente, todo el mundo tiene un hijo, un marido, alguien que está muerto"<sup>256</sup>. Esa realidad dramática es la que la artista trata de transmitir en su obra.



Rania Matar. *Dead Son*. Beddawi Refugee Camp. Tripoli, 2007. Fotografía

Rania Matar nació y creció en Líbano, en 1984 se trasladó a vivir a Estados Unidos. Se formó como arquitecta y fotógrafa. El trabajo de Rania Matar se centra fundamentalmente en las mujeres, en las madres, en las niñas y en las jóvenes. La reflexión en la construcción de la identidad femenina, ocupa las series: *Beautiful Women*, *Developing Identities* y la más reciente *A Girl and Her Room*. Así pues, la identidad sí es una preocupación clave para Rania Matar. En el caso de la presente investigación, que se centra en la identidad masculina, el interés por el trabajo de Matar estriba en las series que muestran los efectos indeseables de la masculinidad y que se reflejan en los trabajos agrupados bajo el título *Ordinary*

---

<sup>256</sup> Consultar el artículo: Wilson-Goldie, Kaelen. «Photographer gets in the face of refugee problem. Rania Matar documents life in the Palestinian camps of Lebanon in the series “A Forgotten Population”». *The Daily Star*. 13 de Agosto de 2005.

*Lives*, que incluyen las series: *Aftermath of War*, *The Forgotten People*; o *In the Middle East*, que contiene, *What Remains* e *Invisible Children*<sup>257</sup>.



Rania Matar. *Portrait in the Rubble*. *What Remains*. Beirut, 2006. Fotografía.

En 2006 va a Beirut junto a sus hijos a visitar a su familia y estalla la guerra un día después de llegar. Consigue salir de allí y volver a su casa en América. Decide, entonces, dedicarse a fotografiar las secuelas que la guerra dejó en la población libanesa. La artista declara que su condición de madre contribuyó a tomar conciencia del dolor experimentado por todas aquellas mujeres que vivieron aquella dolorosa situación intentando sobrevivir protegiendo a sus hijos y, que la impulsó a intentar transmitir esas emociones en sus fotografías.

La intención del trabajo *Aftermath of War* es mostrar que el dolor es universal y que existe una parte de la población mundial que está olvidada y obligada a vivir en unas condiciones deplorables de inseguridad y miseria. Rania Matar comienza fotografiando la vida en los campos de refugiados palestinos en el Líbano. Posteriormente, después de la guerra del Líbano, centra su atención en las consecuencias de la guerra en aquel país. Aprovechando su doble condición de

---

<sup>257</sup> <http://www.raniamatar.com/>

occidental y libanesa, la artista es capaz de tener una amplia mirada que le permiten ver la realidad desde dos puntos de vista y descubrir detalles ocultos, incluso para los propios habitantes del Líbano. Ella misma relata cómo, cuando vivía en Beirut de joven, se asimilaban con naturalidad situaciones que no lo eran y cómo las personas son capaces de adaptarse a modos de vida complejos.



*Rania Matar. The Dead Son, Bourj El Barajneh Refugee Camp. Portraits. Beirut, 2005. Fotografía.*

El trabajo de Rania Mata está hecho desde unos planteamientos que podrían ser considerados clásicos por varios motivos: en primer lugar pretende ser una narración de una realidad, trata de introducir su mirada en una realidad que se escamotea a los ojos del mundo occidental, es una obra cercana al periodismo fotográfico pero basada en la idea de Henry Cartier-Bresson, según la cual, una buena fotografía debe reunir el momento preciso: fotografiar el momento exacto, con la composición y la luz exactas, narrar algo y hacerlo con la poética personal del fotógrafo. Rania Matar fotografía personas en sus espacios y en su entorno

inmediato y a partir de ahí compone las imágenes. Trabaja la noción de espacio y cómo lo ocupan las personas, y también cómo el espacio les afecta a ellas y a sus cuerpos. Las interrelaciones entre personas y espacio, además de la composición y la luz, forman el entramado de la imagen final.

El trabajo de Rania Matar se podría explicar desde las aportaciones de Susan Sontag y entroncaría con el de Jean-Baptiste Tournassoud en cuanto al tratamiento de la imagen y el lugar intelectual desde el que se aborda, entiéndase con la suficiente lejanía que existe entre un militar del siglo XX y una artista del XXI. Trabaja entre las contradicciones y los clichés de un mundo al que en occidente se considera enemigo, pero que ella afronta con toda sinceridad y verdad, mostrando toda la complejidad del ser humano y la fuerza de la vida en situaciones devastadas por la violencia y la guerra.

**Shai Kremer. *La huella de la guerra en el paisaje.***

Nacido en Israel vive entre Tel-Aviv y Nueva York, Shai Kremmer retrata los paisajes de su país de un modo sutil. La primera impresión es engañosa: la mirada se detiene en los paisajes serenos dominados por las líneas limpias del desierto, pero a medida que el espectador recorre la imagen se van desvelando detalles que permiten otras lecturas. Detrás de las imágenes, en las que muchas veces las iluminaciones doradas y amables recuerdan espacios de vacaciones y lugares fantásticos, emergen espacios fantasmas que son las huellas de las acciones militares y los rastros de las guerras palestino-israelíes.

Describe el artista que durante sus viajes por Israel encontraba lugares que no eran lo que parecían: “Cruzando el país he descubierto la importancia de la estructura militar en el paisaje. Esta colina, a priori inocente, es en realidad una barrera de tanques en los altos del Golán. O esta ciudad árabe, con su mezquita, su hospital,

sus tiendas, pero también sus coches calcinados, es simplemente un centro de entrenamiento para la guerra urbana...<sup>258</sup>. Da a entender que hay varios niveles de realidad: la inmediata a los ojos de los visitantes y la que viven los habitantes del lugar dependiendo de sus circunstancias. En las fotografías de Kremer “cada parcela de terreno está infectada por huellas de conflicto”.



Shai Kremer. *Sin título*. Serie, *Desert*. Fotografía.

Como Adi Nes, también Shai Kremer sirvió en el Ejército de Israel. El trabajo de Shai Kremer<sup>259</sup> tampoco se centra en la identidad masculina, como el de otros artistas ya vistos, pero se ha seleccionado por la reflexión que realiza sobre el militarismo y sus efectos destructores, que se pueden interpretar también como efectos de la masculinidad hegemónica expresada a través del estamento militar.

---

<sup>258</sup> “Traces de guerre. Shai Kremer libre ses paysages hantés par le conflit israélo-palestinien”. *Télérama Sortir*, n°. 3143. 7 de abril de 2010.

<sup>259</sup> <http://www.shaikremer.com/>



Shai Kremer. *Sin título*. Serie *Fallen Empires*. 2011. Fotografía.

Destacan tres series: *Infected Landscapes* (2008), *Fallen Empires* (2011) y *Desert* (2013). La última de ellas, *Desert*, está formada por fotografías nuevas y por otras que ya formaron parte de *Infected Landscapes*. En todas ellas Shai Kremer plantea una reflexión sobre la historia y la arqueología en los paisajes de Israel, un territorio ocupado históricamente, desde los albores de la civilización, que está lleno de huellas y vestigios de sus sucesivos pobladores. Kremer muestra un avión desguazado en medio del desierto como un resto arqueológico de resonancias míticas, una lectura posible porque está en los paisajes que alimentan las tradiciones y los mitos judeocristianos y musulmanes. “*Infected Landscapes* o *Desert* revelan las razones escondidas del discurso político o militar, un entorno donde con mayor nitidez se leen los conflictos y los intereses. En particular, por la perspectiva y la distancia. Estas imágenes exponen una dimensión a la vez preciosista e inquietante de la cultura israelí”<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> Redman, Zaha. “L’Espace naturel de la puissance. Shai Kremer. Ruines”. *Photo & Histoire*. 168-186.



Shai Kremer. *Sin título*. Serie, *Desert*. Fotografía.

El desierto del Néguev ocupa el 80 por ciento del territorio de Israel. A pesar de que a finales de los años 40, David Ben Gurion declaró: “El Néguev es el desafío de la nación de Israel”<sup>261</sup>, todavía hoy no está habitado más que el 8 por ciento<sup>262</sup>. Este propósito de poblar el desierto está reflejado en la serie *Infected Landscapes*, donde Kremer establece un diálogo entre la construcción y la destrucción, como una constante en la vida del estado de Israel. La construcción continua de enclaves para los colonos judíos y la destrucción de las zonas palestinas. La construcción del Estado de Israel y la destrucción de sus adversarios por la guerra y las incursiones militares funcionan como un círculo vicioso que va dejando la huella de la acción política y militar en el paisaje. Son vestigios que también marcan la psicología de sus habitantes.

---

<sup>261</sup> <http://shaikremer.com/de.html>

<sup>262</sup> David Ben Gurion declaró la independencia de Israel el 14 de mayo de 1948. Uno de sus empeños, junto al de hacer habitable para los israelíes parte del desierto, fue trasladar al Néguev a toda la población palestina.



*Shai Kremer. The Separation Wall. Jerusalem.*  
Serie, *Infected Landscapes*. 2004. Fotografía.

En la obra de Kremer quedan patentes los efectos destructivos del orden patriarcal encarnado, en este caso, por un estado. Una comunidad organizada bajo preceptos jerárquicos masculinos, construida sobre la violencia y el ejercicio del poder, en la que la identidad militar se confunde con la individual, y la identidad nacional anula al sujeto. La devastación del paisaje aparece como un remedo de la desolación que provoca la masculinidad en el varón-soldado, prototipo patológico del hombre.



*Shai Kremer. Palestinian olive trees beheaded "due to security reasons". East Jerusalem.*  
Serie, *Infected Landscapes*. 2007. Fotografía.

## **Santiago Sierra. *Los veteranos de guerra.***

En términos generales, la obra de Santiago Sierra es una reflexión y una denuncia de los mecanismos de funcionamiento del poder. Una crítica que rechaza el relato común que legitima la democracia actual, un sistema que está sustentado en la violencia de estado y en la economía de la guerra<sup>263</sup>.

El trabajo de Sierra también indaga los límites de las interacciones sociales, las redes que articulan las relaciones de poder y las desigualdades socio-culturales. Sobre estas ideas Sierra construye una serie de *performances* y acciones que, recogidas bajo el título genérico *Veteranos de guerra de cara a la pared*, (2010-2012)<sup>264</sup>, se han ido realizando por varias ciudades del mundo. Cada una de ellas ha estado dedicada a una o varias guerras, y se han expuesto utilizando diversos escenarios: galerías de arte, museos, edificios en ruinas a consecuencia de la guerra, etc. Se ha extraído para la investigación, este trabajo de Santiago Sierra, de entre su extensa obra porque ilustra el concepto de la culpa ligado al comportamiento del soldado.

Para cada acción se contratan militares que hayan participado en algún conflicto, se les paga por el tiempo que están en la *performance* de la misma manera que fueron pagados por prestar su servicio en la guerra. Con este pago se quiere señalar al soldado como un individuo que vende su cuerpo y su vida a las tramas de poder a cambio de algo de dinero, igual que lo hace una prostituta o un trabajador, convirtiéndose en una persona alienada; para Sierra “el trabajo es siempre una explotación”. Durante la *performance* el veterano debe permanecer en su puesto, de cara a la pared, hasta que otro veterano le releve con un rito ceremonial. Como sucede en la vida militar, en la que el soldado ha de mantenerse en su puesto, aun a riesgo de su vida, hasta ser reemplazado.

---

<sup>263</sup> Entrevista de Graciela Speranza a Santiago Sierra, “Santiago Sierra. Cómo decir NO”. En: <http://www.revistaotraparte.com/n%c2%ba-27-primavera-verano-2012/santiago-sierra-c%c3%b3mo-decir-no>

<sup>264</sup> Web oficial: <http://www.santiago-sierra.com/>



*Santiago Sierra. Veteranos de las guerras de Camboya, Ruanda, Bosnia, Kosovo, Irak y Afganistán de cara a la pared. 2012. Acción / performance.*

Hay varios conceptos en funcionamiento en esta serie: por un lado el cuerpo y su significado, por otro el espacio público, que está relacionado con la política. Para Santiago Sierra el cuerpo es un espacio físico que no nos pertenece, que nos ha sido arrebatado por las estructuras del poder, y que se hace necesario recuperar. El cuerpo es un territorio que toma toda su dimensión en relación con el espacio público, pero el espacio también está fragmentado por el poder mediante fronteras y divisiones. Una de las herramientas que regulan, limitan y censuran la libertad del cuerpo y del espacio, es el lenguaje, del que también se ha apoderado el poder. El poder ha mancillado el lenguaje y ha vaciado las palabras de contenido: utiliza el lenguaje para nombrar una realidad a su medida que la mayoría repiten como estúpidos, vivimos en “la apoteosis de los cretinos”<sup>265</sup>.

El cuerpo es usado, en un sentido parecido al de Barbara Kruger, como un ámbito político sometido a los mecanismos del poder. Utilizado como una herramienta en

---

<sup>265</sup> “Santiago Sierra y la entrevista perdida”.

<https://elizabethrossmx.wordpress.com/2013/03/24/santiago-sierra-y-la-entrevista-perdida/>

su beneficio y como un depósito de conflictos que no le pertenecen pero que son asumidos por el individuo como propios: el sexo, el género y la sexualidad; la culpa, el miedo, la enfermedad y la muerte. La fuerza de trabajo y el tiempo, que es vendido al poder a cambio de nada.

Pero la referencia más potente es la vinculación que se establece entre el poder y la culpa. La culpa, que está relacionada con la guerra y con las acciones violentas allí realizadas por los soldados, conecta con lo estudiado en el capítulo cinco, cuando se exponía la realidad de que muchos de los participantes en acciones de guerra experimentaban un fuerte sentimiento de culpa por haber matado a otros hombres y cómo esta emoción hacía tambalear su integridad psíquica y su identidad masculina. Se subvierte también la presentación tradicional del héroe y su función, con sus poses rígidas y sus duras miradas, al bajarlos del pedestal de la plaza pública y exponerlos de espaldas, al alcance y al nivel de la ciudadanía.



*Santiago Sierra. Veteranos de las guerras de Afganistán, Timor del Este, Irak y Vietnam de cara a la pared. Art Basel, "14 Rooms", 2014. Acción / performance.*

La culpa marca además para Santiago Sierra, la distancia que hay entre la vivencia del combatiente que está totalmente implicado en la guerra y la del poder, que organiza, planea y ejecuta las guerras por motivos no siempre claros y casi siempre espurios. Es una distancia semejante a la que señalaba John Keegan cuando hablaba de la diferencia entre la experiencia de la guerra del soldado y la

del general, aunque la distancia a la que hace referencia Sierra va mucho más allá de la propia guerra porque implica a toda la estructura social.



Santiago Sierra. *Veteranos de las guerras de Camboya, Ruanda, Bosnia, Kosovo, Irak y Afganistán de cara a la pared*. 2012. Acción / performance.

La alienación del individuo es uno de los conceptos más potentes en la reflexión artística de Santiago Sierra. Habitualmente, los participantes en las *performances-acciones* son personas que han sido víctimas de las situaciones que se denuncian, como es el caso de *Veteranos*, pues todos los participantes son realmente veteranos de guerra. La alienación tiene que ver con la disciplina y la obediencia, contenidas y simbolizadas en el cuerpo del soldado, esté vestido de uniforme o no (algunos veteranos están vestidos con sus uniformes, otros de civiles). Mantenerse de pie, de cara a la pared, hasta ser relevado indica el grado de sometimiento al que lleva la obediencia al sujeto, dice Santiago Sierra: “Obedecer es aceptar nuestro papel subordinado al ordenante. Un hombre libre igual a los demás hombres desobedece por principio. Obedecer y hacer caso a los psicópatas al frente del timón es un acto de sumisión y suicidio individual y colectivo”<sup>266</sup>.

<sup>266</sup> Entrevista de Rotem Rozental a Santiago Sierra publicada el 16 de octubre de 2014 en: <http://contraindicaciones.net/?p=3242>

Existe en el trabajo de Santiago Sierra una conexión con todo lo visto a lo largo de la investigación respecto de la disciplina, la obediencia y la sumisión.



*Santiago Sierra. Exposición, **Veteranos**. Team Gallery. Nueva York. 2013.*

**Jacques Tardi. *La visión de la guerra de un dibujante.***



*Jacques Tardi. ¡Putá guerra! 2009.*

Se cierra este trabajo de investigación citando a Jacques Tardi, el dibujante de cómics francés, que ha sabido reflejar en su obra la realidad de los sentimientos de los soldados que participaron en la Primera Guerra Mundial, a la que se podría considerar como la más macabra expresión de la masculinidad patriarcal.

Lo que cuenta Tardi en sus dibujos y en sus textos podría ser el resumen gráfico de esta investigación. En ningún momento se plantean cuestiones de género, pero están implícitas en toda la obra las causas de lo que él denomina “la mayor estupidez de la historia de la humanidad”. Tardi es un artista a caballo entre los clásicos y los actuales porque su trabajo se extiende desde el año 1974 hasta la actualidad. Pero son dos de sus obras: *La guerra de las trincheras*, (1993) y *¡Putá guerra!* (2008-2009), las que reflejan e ilustran el espíritu de esa masculinidad que es a la vez víctima y verdugo de sí misma, que se pliega al sometimiento del modelo militar heroico pero que se revela contra él, que nunca lo asume. Los dibujos de Tardi apuntan a la rebelión contra una masculinidad estúpida y sanguinaria.



Jacques Tardi. *¡Putá guerra!* 2009.

## CONCLUSIONES





## Conclusiones.

La masculinidad es el último territorio que necesita repensarse después de que los esfuerzos del feminismo y los movimientos de liberación gais, de lesbianas, transexuales y bisexuales hayan conseguido visibilizar, afirmar y consolidar sus respectivas identidades en el marco de la cultura y la sociedad occidental. El resultado de estas acciones y del pensamiento generado ha sido el cuestionamiento de la hegemonía masculina y del modelo de varón patriarcal dominante hasta provocar el desplazamiento de los hombres de su lugar de privilegio.

El presente trabajo pretende dar respuesta a las siguientes cuestiones: el significado de la masculinidad en el siglo XXI, la obsolescencia del modelo de la masculinidad hegemónica, la representación del soldado como prototipo de masculinidad hegemónica y la reflexión sobre estos aspectos desde la práctica artística a través del recorrido por el arte en los quince años transcurridos del siglo XXI.

Para poder contestar a las preguntas planteadas, cumplir con los objetivos propuestos y verificar la validez de la hipótesis, se emprendieron los siguientes pasos:

En primer lugar, se hizo un recorrido por las aportaciones teóricas que estudian la cuestión de la masculinidad patriarcal desde diferentes campos de conocimiento: antropología, sociología, psicología y filosofía. El objetivo era contextualizar y conocer el origen y las razones del dominio de la masculinidad, además de definir el concepto *masculinidad hegemónica*. Más adelante, se repasaron los estudios de género sobre las cuestiones generales implicadas para dar cuenta de los significados de los conceptos manejados respecto a la masculinidad. Se repasaron

las teorías *queer* y las aportaciones de Monique Wittig. Seguidamente, se centró la atención en los *Estudios de hombres* en el Estado español para identificar y definir la masculinidad, objeto de la investigación desde la visión masculina, que es el punto de vista desde el que se ha planteado este trabajo.

Cuando esta fase estuvo cumplida se pasó a estudiar, en el capítulo tres, los atributos que mejor definen al varón: el poder, la violencia y la sexualidad. La primera parte se cerró con un estudio general de los arquetipos masculinos, con el objetivo de saber si el prototipo del soldado podría ser válido para este estudio.

La segunda parte de la investigación estuvo centrada en el estudio de la figura del soldado. En el capítulo cinco, se abordó la cuestión de la formación de los soldados, un apartado que se ha considerado de máxima importancia por la influencia que tiene en el diseño del modelo de masculinidad militar y también civil. En este punto, la atención se centró especialmente en la instrucción militar y su influencia en la sociedad civil: el discurso de la violencia y la cultura de la guerra, visibles en el lenguaje, los juegos, los deportes, la economía, la política y la vida en general. También se estudió en este apartado la vida del soldado en la batalla: cómo se enfrenta a ella y las consecuencias que sobre la personalidad del hombre-soldado tiene el combate.

En el capítulo seis, se exploró el cuerpo del soldado, lo que se le demanda desde la estancia militar y lo que se espera de él desde el inconsciente colectivo, así como los efectos que sobre la identidad tienen las mutilaciones y heridas de guerra y la relación con la muerte. El último epígrafe de este capítulo estudió el cuerpo sexuado, de qué manera está marcado eróticamente el cuerpo del soldado y cómo es vivido por él y por la institución. También se repasaron las relaciones de camaradería, punto fundamental en la vida de los ejércitos.

La relación con la muerte, el acto de matar y morir se estudió en el capítulo siete. Se le dedicó a esta cuestión un capítulo entero debido a la importancia que tiene para la investigación, ya que esa relación con la muerte es la expresión extrema de

la masculinidad hegemónica, y de su estudio se podían extraer conclusiones válidas. Se pudo comprobar cómo en las violaciones en tiempos de guerra se compendian todas las variables que confluyen en la masculinidad patológica. Se cerró la segunda parte de la tesis estudiando cómo el soldado pierde en el ejército su identidad individual diluida en la identidad del grupo y de qué manera sus circunstancias y su biografía, en el sentido de Ortega, están a merced de las necesidades bélicas, es decir, su existencia es solo para la muerte. Únicamente muerto recupera su nombre en una lápida.

Toda la tercera parte de este estudio se dedicó a repasar y a analizar la obra de los artistas seleccionados para este fin, para ilustrar, explicar y poder responder a las preguntas de partida con el objetivo de confirmar la validez de la hipótesis. En el capítulo nueve, se repasaron aquellos artistas que, durante el siglo XX, han reflexionado y cuestionado, a través de su discurso artístico, la masculinidad hegemónica en líneas generales sin haberse centrado en la identidad militar. Se dividieron en tres bloques: en el primero Richard Prince y Clegg & Guttman, que trabajan sobre la imagen del poder y del hombre hegemónico que responde al modelo patriarcal. En el segundo bloque, Paul McCarthy y Mike Kelley, que critican la masculinidad en clave de parodia, y en el tercer bloque, DV8 Physical Theatre y Matthew Barney, que abordan lo masculino desde planteamientos creativos fuera de lo común que aportan nuevas soluciones.

Ya en el capítulo diez, se centró el estudio en los artistas que sí elaboran su discurso en el siglo XX desde la perspectiva del soldado. Como figura excepcional y original Jean-Baptiste Tournassoud, un pionero en la fotografía militar. Antoni Miralda, otro pionero en el uso del espacio público y la concepción del acto creativo, y Mary Kelly, que destaca por su trabajo *Gloria Patri*, en la que enuncia una interpretación de la identidad militar como una forma de patología masculina, que ayuda a comprender algunas de las cuestiones planteadas en esta investigación. Por último, y para cerrar la investigación, en el capítulo once se estudiaron los artistas seleccionados, según los criterios ya mencionados, para iluminar desde el punto de vista artístico la reflexión sobre la

cuestión de la asociación de la masculinidad hegemónica con el soldado y la identidad militar. Se dividieron los artistas en tres bloques: el primer bloque dedicado a aquellos trabajos que abordaban la cuestión *masculinidad hegemónica/soldados*, en consonancia con los objetivos de la investigación. Como ya se indicó en la introducción, se han estudiado en este bloque las obras de Chad States, Anderson & Low, Collier Schorr, Adi Nes, Rachel Papo, Jason Hanasik, Nicholas Gride y Rineke Dijkstra.

El segundo y tercer bloques están dedicados a obras y artistas que, aunque no trabajan específicamente sobre la masculinidad y los soldados, aportan reflexiones tangencialmente asociadas a los objetivos de este estudio y aclaran y completan los resultados de la investigación. De este modo, el segundo bloque está dedicado a los artistas que reflexionan sobre cuestiones relacionadas con la educación, la formación y el adiestramiento para la guerra: los juegos, armas y tecnologías al servicio de la muerte y del adoctrinamiento para aceptar la política y la economía de la violencia: Cristina Lucas, Bayeté Ross Smith, Harun Farocki, David Gregory Wallace y Fernando Sánchez Castillo. Por último, en el tercer bloque se estudiaron aquellas experiencias artísticas que reflexionan sobre las consecuencias de la guerra, expresión última de la masculinidad. En él se ha estudiado a Emily Prince, Rania Matar, Shai Kremer y Santiago Sierra. Como colofón y resumen se ha citado el trabajo del dibujante Jacques Tardi.

El objetivo general de la investigación ha sido profundizar en el análisis general de la masculinidad hegemónica tomando como arquetipo de esta la figura del soldado. La reflexión y el trabajo de los artistas de estos primeros quince años del siglo XXI ayudan a comprender el estado actual de la cuestión masculina a fin de conseguir un cambio en la concepción de la categoría. Así pues, se han consignado, como resultado de la presente investigación, las siguientes conclusiones:

La masculinidad hegemónica de la cultura occidental del siglo XXI es un modelo que precisa transformación. En la figura del hombre soldado se condensan las

características fundamentales que para el ejercicio de esta investigación definen la masculinidad hegemónica. La posibilidad de cambio pasa necesariamente por la reflexión y la acción de los propios hombres pertenecientes a la categoría de género varón, masculino y heterosexual.

La práctica y la reflexión artística han sido unas herramientas fundamentales y un importante vehículo que contribuyen al conocimiento de la cuestión masculina y a su posible superación y cambio del modelo de masculinidad. El curso de esta investigación permite afirmar que la masculinidad hegemónica es un modelo de identidad obsoleto de necesaria evolución.

La representación de la figura del soldado es un claro ejemplo de un prototipo de masculinidad hegemónica.

Partiendo del conocimiento de que la mayoría de los cuestionamientos de la masculinidad que se habían hecho desde el mundo del arte se habían realizado desde presupuestos homosexuales y feministas, se buscó conocer los trabajos producidos desde la perspectiva de la propia masculinidad hegemónica y analizar creaciones artísticas realizadas por individuos que, conectados al modelo hegemónico, se plantearan un análisis crítico de su identidad masculina.

Puesto que hasta el momento, la mayoría de los estudios y cuestionamientos que se han realizado de la masculinidad hegemónica han sido propuestos, bien desde la psicología, la sociología, la historia, la antropología, la medicina o el derecho; o que, cuando se han abordado desde el arte, lo han sido desde la perspectiva feminista, homosexual o alguna de las demás categorías de género no normativas, es necesario recurrir a la práctica artística para la reflexión constructiva de esta cuestión desde las posiciones masculinas dominantes.

La masculinidad patriarcal sigue articulándose como lo *Universal*, que afecta a la totalidad de la estructura social y que se adapta al actual discurso posmoderno del pensamiento único, como se corrobora a lo largo del estudio. Los trabajos

plásticos analizados y, en especial, el de Jason Hanasik, permiten ver que la identidad masculina hegemónica y patriarcal es una construcción social, política y cultural con el objetivo de mantener un estado de cosas basado en la economía de la violencia. Los recursos dedicados a mantener el diseño de la masculinidad según ese modelo son enormes, tanto en dinero como en tiempo, pues el esfuerzo económico y propagandístico está permanentemente en marcha.

Las relaciones de dominación-sumisión, la violencia y la guerra tienen su origen en una masculinidad concebida y construida en torno a ellas como los pilares de su estructura. Desde el discurso hegemónico se ha pretendido mostrar que la violencia y la destrucción son consustanciales al ser humano, pero no es cierto. Son las guerras, la violencia y el hombre-soldado los productos de la masculinidad patriarcal.

La masculinidad convierte a los hombres a la vez en víctimas y verdugos. La obra *In the Green Zone: November 2007*, de Jason Hanasik, muestra el estereotipo masculino como un vehículo del dolor y del autoempoderamiento de unos hombres sujetos a la rigidez de una identidad militar estricta, en una relación de fascinación y rechazo a la profunda huella que las expectativas y las limitaciones de la identidad masculina imprimen en el sujeto. La masculinidad hegemónica supone una pesada carga para los varones que asumen el rol patriarcal.

El cambio social impulsado por la acción de las mujeres y de las categorías no normativas ya es algo palpable e irreversible. Tanto las mujeres como los homosexuales van ocupando cada vez más y mejores puestos en la sociedad. Por ejemplo, la mayoría de los alumnos matriculados en las universidades españolas son mujeres. La resistencia al cambio por parte de la masculinidad hegemónica es enorme y su modelo persiste en el control del dominio. A pesar de ello, la necesidad de una transformación del modelo patriarcal es imprescindible. Sin embargo, el cambio solo puede tener éxito realizado desde dentro, desde la toma de conciencia de los varones heterosexuales normativos, representantes del orden

patriarcal. Han de ponerse a trabajar en la búsqueda de nuevas masculinidades alejadas de las relaciones de poder, violencia, destrucción y guerra.

La *masculinidad* es un concepto mucho más amplio que el que únicamente se ciñe a los varones heterosexuales hegemónicos. No es exclusiva de los hombres. La masculinidad patriarcal hegemónica es más que una identidad de género: se articula como una ideología desde la que se construye el discurso del poder y desde donde se conforman la sociedad y la cultura.

A partir del análisis de las obras se demuestra que el soldado es un arquetipo de la masculinidad patriarcal y hegemónica. De acuerdo con lo enunciado por Mary Kelly, la masculinidad militar es la masculinidad patológica. Kelly demuestra con su trabajo que, efectivamente, el soldado es un arquetipo de la masculinidad patriarcal que refleja la forma más extrema que adquiere la categoría de género masculino. La figura del guerrero es una forma deforme que condensa en una caricatura los valores más varoniles en su versión patológica y destructora.

La mayoría de los artistas que en el siglo XXI cuestionan la masculinidad hegemónica centrada en la figura del soldado siguen siendo mayoritariamente mujeres, homosexuales y pertenecientes a categorías no normativas. El cuestionamiento de la masculinidad desde los varones hegemónicos continúa siendo muy escaso. Ninguno de los artistas seleccionados que asocian masculinidad y ejército y se plantean la cuestión desde la crítica responde al patrón aceptado socialmente. Solamente desde las miradas femeninas, feministas, gais, lesbianas, o de sexualidades no normativas se sigue reflexionando sobre estas cuestiones.

Los trabajos de artistas heterosexuales normativos abordan el tema desde facetas colaterales, como la influencia de las armas, las relaciones de poder, los mecanismos políticos. No obstante, nunca aparece una preocupación por la identidad masculina como un componente central del problema del poder, de la violencia o de la guerra. Estas cuestiones, para la mirada de un artista

heterosexual, son externas al problema de la identidad. Pertenecen al territorio de lo político, de lo social, o de los mecanismos del poder y no son una cuestión de género. Los artistas heterosexuales nunca hablan de género. La masculinidad está implícita en la mayoría de los trabajos, pero pocas veces se explicita.

Para Luce Irigaray la masculinidad es el único sexo, el único género que no se piensa a sí mismo, porque lo es todo. Quizá, en el fondo, la mayoría de los artistas heteronormativos abordan su trabajo desde los mismos presupuestos del discurso dominante, porque, aunque su trabajo sea crítico con el orden establecido, casi siempre se construye sin cuestionarse el problema de género que está en la base de la narración hegemónica.

La reflexión artística sobre las transformaciones de la masculinidad hegemónica es necesaria desde el lugar de los hombres heterosexuales. Solamente uno de los artistas seleccionados, que reflexiona críticamente en su trabajo sobre la masculinidad hegemónica asociada al soldado, pertenece a la categoría de género masculino heterosexual hegemónico. La preocupación por repensar la pertinencia del modelo de varón patriarcal está todavía lejos de ser una opción para los propios hombres implicados directamente en ello. Esta falta de capacidad de pensarse a sí mismos es una seria dificultad para transformar la vieja masculinidad patriarcal en una opción más adaptada a las nuevas concepciones de las categorías de género.

La mayoría de los trabajos en los que se ha basado la investigación desbordan los planteamientos reivindicativos de las nuevas opciones de género que dominaron la creación artística hasta el año 2000. Algunos trabajos muestran las situaciones reales a las que se han de enfrentar las identidades no hegemónicas en entornos hostiles como los del ejército. Son muchos los artistas que ahora trabajan sobre la masculinidad y los soldados. El debate de las cuestiones de género está muy presente actualmente, pero ya no desde una óptica únicamente *queer* de reivindicación y visualización de las nuevas masculinidades. Los trabajos actuales desbordan los límites *queer* y amplían su mirada a otras problemáticas, como el

conflicto de identidades en entornos hostiles, los sentimientos varoniles no permitidos y la integración de los nuevos modelos de masculinidad en la sociedad. Es el caso de posturas como las de Jason Hanasik o Adi Nes, que, siendo gais, abordan la cuestión de género desde un lugar menos excluyente que el reivindicado en los años 90.

No hay ningún programa artístico organizado que trabaje las cuestiones de género centradas en el cuestionamiento de la masculinidad patriarcal desde la perspectiva de la propia identidad cuestionada, en el sentido de las corrientes de los años 80 y 90 del siglo pasado.

La mayor parte de los trabajos investigados y estudiados han sido elaborados desde el soporte de la fotografía y algunas aportaciones desde el video. La mayoría de los artistas que reflexionan sobre esta cuestión son fotógrafos que se implican durante su trabajo con la realidad que fotografían. La fotografía se ha revelado como la mejor técnica para expresar las ideas de los artistas, porque les permite transmitir, como agentes implicados, la vivencia directa de la vida fotografiada. Es un lenguaje inmediato, que aún conserva el aura de *verdad*, y en muchos de los trabajos analizados, tan importante fue para el artista la experiencia como la expresión artística. El posmodernismo ha adoptado la fotografía como uno de sus modos de expresión preferidos para elevar las narrativas individuales a discursos autorizados.

La expresión artística ha sido un potente vehículo para alcanzar importantes logros en el terreno de las reivindicaciones de género, la consecución de derechos y la visualización de categorías no normativas. El arte debe mantener esa capacidad de acción para lograr la transformación de la masculinidad hegemónica. La cuestión de la masculinidad es un tema central en el momento actual, porque el modelo afecta a la totalidad de la estructura sociopolítica y cultural de la civilización occidental. Un cambio profundo en la concepción de la masculinidad conllevaría un cambio radical del mundo. Los movimientos feministas llevan años luchando por su emancipación y trabajando por un cambio en el modelo de

sociedad, pero mientras los hombres no se pongan manos a la obra para cambiar su modelo de identidad, la lucha será siempre parcial, pues los cimientos tradicionales son profundos y bien arraigados. El arte es una herramienta valiosa de reflexión y conocimiento que puede y debe aportar al pensamiento humano estrategias para comprender mejor la realidad con el fin de transformarla. Uno de los propósitos del presente estudio ha sido aportar un punto de vista distinto desde el campo de las artes visuales que pueda abrir nuevas vías para futuras investigaciones.



## BIBLIOGRAFÍA





## Bibliografía.

- Aliaga, Juan Vicente. 2004. *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. Madrid: Nerea.
- . 2007. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- . 2004. «Sexualidades, patologización del cuerpo, religión, política y arte contemporáneo.» En *Cartografías del cuerpo*, de VV. AA., 195-211. Murcia: CENDEAC.
- Amorós, Celia. 2005. "Dimensiones del poder en la teoría feminista". *Artículo online*. [http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:filopoli-2005-25-F9DB3A11-C078-AB0D-74AF-21ECF9ECC717/dimensiones\\_poder.pdf](http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:filopoli-2005-25-F9DB3A11-C078-AB0D-74AF-21ECF9ECC717/dimensiones_poder.pdf)
- . 1985. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.
- Anderson, Jonathan. & Low, Edwin. 2005. "Thoughts of Duality". Anderson & Low. *Athlete/Warrior*. 8-9. London, New York: Merrell Publishers.
- Aracil Voltes, Vicente. 2005. *Introducción a la investigación científica. Ensayo sobre la elaboración de una tesis doctoral*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.
- Aranguren, Ignacio. (trad). 2000. *La Regla de San Benito*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Arendt, Hannah. 2013. *Eichmann en Jerusalen*. Barcelona: DeBolsillo.
- . 1993. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- . *Sobre la violencia*. 2012. Madrid: Alianza Editorial.
- Ayerza, Josefina. "Mary Kelly interviewed by Josefina Ayerza. «Gloria Patri»". <http://www.lacan.com/perfume/kellyinter.htm>
- Badinter, Elisabeth. 1992. *XY La identidad masculina*. Madrid: Alianza.
- Bataille, Georges. 2010. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

- . *Las lágrimas de Eros*. 2010. Barcelona: Tusquets.
- Baudrillard, Jean. 2008. *De la seducción*. Madrid: Anaya.
- Beauvoir, Simone de. 1962. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Bergeson, Dylan. 2011. "Oakland art exhibit dissects masculinity and the military". 02 septiembre 2011. <http://oaklandnorth.net/2011/09/02/oakland-art-exhibit-dissects-masculinity-conformity-and-the-military/>
- Biernoff, Suzannah. 2002. *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. London: Palgrave.
- Blaxter, Loraine, Christina Hughes, y Malcolm Tight. 2005. *Cómo se hace una investigación*. Barcelona: Gedisa.
- Bonino, Luis. 1997. "Deconstruyendo la «normalidad» masculina. Apuntes para una «psicopatología» de género masculino". *Revista Actualidad Psicológica*.
- . *Los Micromachismos*. 2004. *Revista La Cibeles*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Botello Lonngi, Luis. 2005. «Identidad, masculinidad y violencia de género.» Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Psicología.
- Bourdieu, Pierre. 2004. «La dimensión corporal en el arte contemporáneo.» En *Catografías del cuerpo*, de VV. AA. Murcia: CENDEAC.
- . 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- . 2011. «The Four Archetypes of the Mature Masculine: The Warrior.» <http://www.artofmanliness.com/>. octubre de 2011. [www.artofmanliness.com/2011/10/23/the-four-archetypes-of-the-mature-masculine-the-warrior/](http://www.artofmanliness.com/2011/10/23/the-four-archetypes-of-the-mature-masculine-the-warrior/) (último acceso: octubre de 2012).
- Bourke, Joanna. 1996. *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*. London: Reaktion Books.
- . 2003. *Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- . 2008. *Working Class Cultures in Britain, 1890-1960: Gender, Class and Ethnicity*. Oxford: Routledge.
- Brown, Mark. 2010. "Saatchi gallery hosts Emily Prince's drawings of 5,218 US war dead". *The Guardian*. 07/01/2010.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/07/saatchi-galley-emily-prince-exhibition>

Brown, Melissa T. 2012. *Enlisting Masculinity: The Construction of Gender in US Military. Recruiting Advertising during the All-Volunteer Force*. Oxford University Press.

Butler, Judith. 2005. *El género en disputa*. Madrid: Paidós.

—. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.

—. 2001. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Calvo, Enrique Gil. 2006. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.

Campbell, Joseph. 1995. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.

Carabí, Ángels. 2003. *Construyendo nuevas masculinidades. La representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980-2003)*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer.

Castro Flórez, Fernando. 2004. «No Man's Land, bricolage, post-ready-made, antifetichismo. En torno a un cuerpo de alquiler.» En *Cartografías del cuerpo*, de VV. AA., 229-249. Murcia: CENDEAC.

César, Cayo Julio. 1985. *Comentarios de la guerra de las Galias y de la guerra civil*. Madrid: Sarpe.

Cirlot, Juan Eduardo. 2004. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.

Collett-White, Mike. 2010. «U.S. artist tracks fallen soldiers in major work». London. 07/01/2010. <http://in.reuters.com/article/2010/01/07/idINIndia-45229920100107>

Conant, Robert Warren. 1904. *The Manly Christ, a New View*. Chicago: Ravenswood.

Conde-Salazar, Jaime. «Un cuerpo que no está allí.» *Exit*, 2011: 16-22.

Connell, R. W. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexualiti Politics*. Palo Alto: Stanford University Press.

—. 2014. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

- Connell, R. W. and James W. Messerschmidt. 2005. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the concept". *Gender Society* 19, (December 2005). 829-59.  
<http://gas.sagepub.com/cgi/content/abstract/19/6/829>
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques y Vigarello, Georges. 2005. *Historia del cuerpo. II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Madrid: Taurus.
- Cortés, José Miguel G. 2004. «Buceando en la identidad y el deseo.» En *Cartografías del cuerpo*, de VV. AA., 180-194. Murcia: CENDEAC.
- . 2002. "Construyendo masculinidades". En, *Héroes caídos*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- . 2004. *Hombres de mármol*. Madrid: Egales.
- Curiel, Jonathan. 2013. "Artist's Statement: Jason Hanasik on the Myths of Masculinity". 05 abril 2013.  
<http://www.sfweekly.com/exhibitionist/2013/04/05/artists-statement-jason-hanasik-on-the-myths-of-masculinity>
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Delumeau, Jean. 2012. *El miedo en occidente*. Barcelona: Taurus.
- Eco, Umberto. 1984. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Eliade, Mircea. 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- . *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós, 1999.
- Eriksson Baaz, Maria, y Maria Stern. 2009. «Why Do Soldiers Rape? Masculinity, Violence, and Sexuality in the Armed Forces in the Congo (DRC).» *International Studies Quarterly*. 2009.  
[http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=artists%20who%20work%20with%20male%20identity%20and%20soldiers&source=web&cd=9&cad=rja&ved=0CGkQFjAI&url=http%3A%2F%2Fwww.poli562c.moonfruit.com%2Fdownload%2Fi%2Fmark\\_dl%2Fu%2F4008218952%2F4537428276%2FReading%25205](http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=artists%20who%20work%20with%20male%20identity%20and%20soldiers&source=web&cd=9&cad=rja&ved=0CGkQFjAI&url=http%3A%2F%2Fwww.poli562c.moonfruit.com%2Fdownload%2Fi%2Fmark_dl%2Fu%2F4008218952%2F4537428276%2FReading%25205)
- Errejón, Íñigo. 2014. "Obituario de Ernesto Laclau".  
<http://www.publico.es/514300/muere-ernesto-laclau-teorico-de-la-hegemonia>

- . 2014. “Power is power. Política y guerra en Game of Thrones”. En, Iglesias, P. (coord.). 2014. *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos*. Madrid: Akal.
- F.C. “«Traces de guerre» Shai Kremer libre ses paysages hantés par le conflit israélo-palestinien”. *Télérama Sortir*, n°. 3143. 7 abril 2010.
- Ferrater Mora, José. 1964. *Diccionario de filosofía*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Feyerabend, Paul. 1986. *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.
- Finkielkraut, Alain. 2000. *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- . 1998. *La humanidad perdida*. Barcelona: Anagrama.
- Fontcuberta, Joan. 2004. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. 1998. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI.
- . 1987. *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Madrid: Siglo XXI.
- . 2009. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- . 2000. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós Ibérica. I.C.E. Universidad Autónoma de Barcelona.
- . 2012. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Fratini, Roberto. 2015. “Danzar las cosas por su nombre”. 23 enero 2015. <http://mercatflors.cat/blog/danzar-las-cosas-por-su-nombre-por-roberto-fratini/>
- Garret, Craig. 2004. “Personal Best”. *Flash Art*, no. 237. Enero/Febrero 2004. <http://www.papercoffin.com/writing/articles/schorr.html>
- «Génesis». *Sagrada Biblia*. 1984. Madrid: La Editorial Católica. Biblioteca de Autores Cristianos. Versión directa de las lenguas originales por Nacar Fuster, Elonio y Colunga Cueto, Alberto, O.P.
- Glover, David y Kaplan, Cora. 2002. *Gèneres i identitats sexuals*. Vic: Eumo.

- Godstein, Richard. 2003. "A Soldier Named Desire. An Israeli Artist Confronts the Icon of the Warrior". 01 enero 2003. <http://www.villagevoice.com/2003-04-01/news/a-soldier-named-desire/>
- Goldberg, Herb. 2005. *Los peligros de ser varón. Sobreviviendo al mito de la supremacía masculina*. Madrid: Solingraf. Ediciones Letra Clara.
- Grant, R.G. 2009. *Soldado. Historia visual del combatiente*. Madrid: Pearson Educación.
- Greer, Germaine. 2003. *El chico. El efebo en las artes*. Barcelona: Océano.
- Grider, Nicholas. 2011. "An Interview with Nicholas Grider". Entrevista realizada por Joe Milazzo. 17 febrero 2011. <http://www.drunkenboat.com/?p=1515>
- . 2008. "Interview with Nicholas Grider". Entrevista realizada por Kristin Dickson. <http://www.artslant.com/la/articles/show/1021>
- Guasch, Ana María. 2000. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Guasch, Oscar; Viñuales, Olga. 2003. *Sexualidades. Diversidad y control social*. Barcelona: Bellaterra.
- Guerrero, Inti. 2010. "Light Years.". En, "Light Years. Cristina Lucas": *Light Years. Cristina Lucas*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid. México, Instituto Nacional de Bellas Artes Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil.
- Halberstam, Judith. 2008. *Masculinidad femenina*. Barcelona-Madrid: Egales.
- Hastings, Max. 2014. «El estallido.» *Viaje a las trincheras de la Gran Guerra. Especial centenario de la Primera Guerra Mundial*. 24 de febrero de 2014. [http://elpais.com/elpais/2014/02/24/eps/1393267150\\_138503.html](http://elpais.com/elpais/2014/02/24/eps/1393267150_138503.html).
- Hernández-Navarro, Miguel A. 2007. "Resistencias a la imagen. (Mary Kelly, la balada de la antivisualidad)" En la revista on-line *estudiosaudiovisuales.net*. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/miguelhernandez-4-completo.pdf>
- Hernando, Almudena. 2012. *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Madrid: Katz Editores.
- Herrera Flores, Joaquín. 2005. *De habitaciones propias y optros espacios negados. Una teoría crítica de las opresiones patriarcales*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Huston, Nancy. 2013. *Reflejos en el ojo de un hombre*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- Irigaray, Luce. 2009. *Ese sexo que no es uno*. Barcelona: Akal.
- . 2007. *Espéculo de la otra mujer*. Barcelona: Akal.
- . 2010. *Ética de la diferencia sexual*. Castellón: Ellago.
- . 1992. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- Izquierdo, María Jesús. 2007. «Lo que cuesta ser hombre: costes y beneficios de la masculinidad.» *Congreso SARE-EMAKUNDE*.
- Juan Vicente Aliaga, Ahmed Haderbache, Ana Monleón y Domingo Pujante. 2001. *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Universitat de València. Facultat de Filologia. Departament de Filologia Francesa i Italiana.
- Jung, Carl Gustav. 2011. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Paidós.
- . 1995. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- . 2013. *Símbolos de transformación*. Madrid: Trotta.
- Keegan, John. 2013. *El rostro de la batalla*. Madrid: Taurus.
- Kelly, Mary. Entrevista realizada por Klaus Ottmann. *Journal of Contemporary Art*. <http://www.jca-online.com/kelly.html>
- Kimmel, Michael. 2004. “About a Boy”. Enero 2004. <http://vq.vassar.edu/issues/2004/01/last-page/>
- . “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”. Valdes, Teresa y José Olavarría (edc). *Masculinidad/es: poder y crisis*, Cap. 3, ISIS-FLACSO: Ediciones de las Mujeres N° 24.
- . 2012. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: Oxford University Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- . 1998. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Khun, Thomas S. 1990. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Kundera, Milan. 2006. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.

- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal. 1987. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- Lerner, Gerda. 1990. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- Lomas, Carlos. 2008. *El otoño del patriarcado*. : Península.
- . 2004. *Los chicos también lloran*. Paidós.
- . 2007. "Ni víctimas ni verdugos". 21-36. *Revista Fuentes. Tema monográfico: Educación y género*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de CC de la Educación. vol, 7. [www.revistafuentes.es](http://www.revistafuentes.es)
- Lucas, Cristina. 2014. "Bajo el subyugante estado de un porqué". Entrevista realizada por Rocío Figueroa. 13 noviembre 2014.  
<http://nicolamariani.es/2014/11/13/entrevista-a-cristina-lucas-bajo-el-subyugante-estado-de-un-porque-por-rocio-figueroa-guisande/>
- Marie-Françoise Quignard et Raimond-Josué Seckel. 2007. *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au Secret*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Martínez Oliva, Jesús. 2004. «Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el Body Art Norteamericano. Entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo.» En *Cartografías del cuerpo*, de VV. AA., 159-178. Murcia: CENDEAC.
- . 2005. *El desaliento del guerrero*. Murcia: CENDEAC.
- Matar, Rania. 2008. Entrevista realizada por Matthew Gamber.  
[http://www.bigredandshiny.com/cgi-bin/BRS.cgi?source=RSS&issue=issue96&section=article&article=2008\\_ICA\\_FOSTER\\_1065050&](http://www.bigredandshiny.com/cgi-bin/BRS.cgi?source=RSS&issue=issue96&section=article&article=2008_ICA_FOSTER_1065050&)
- Midgley, Mary. 2004. *The myths we live by*. Londres y Nueva York: Routledge Classics.
- Morin, Edgar. 2013. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Nastasi, Alison. 2013. "Fascinating Photos of Men Who Identify as Masculine". Agosto 2013. <http://flavorwire.com/409025/fascinating-photos-of-men-who-identify-as-masculine>
- Noble Pierce, Jason. 1912. *The Masculine Power of Christ or Christ Measured as a Man*. Boston, New York, Chicago: The Pilgrim Press.

- Ortega y Gasset, José. 1966. *El origen deportivo del Estado*. En, Obras Completas. Volumen II. Madrid: Revista de Occidente.
- Petit, Jordi. 2003. *25 años más*. Barcelona: Icaria.
- Phillips, Jayne Anne. 1999. *Machine Dreams*. New York: Vintage Books. Random House.
- Podles, L. J. 2013. "Masculinity and the Military".  
<http://www.podles.org/Masculinity-and-the-Military.htm> Consultado el 29 de mayo de 2013.
- Quignard, Marie-Françoise, y Ray Seckel . 2007. *L'Enfer de la Bibliothèque*. París: BnF. Bibliothèque nationale de France.
- Ramírez, Juan Anotnio. 2005. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rubin, Gayle. 1986. *El tráfico de mujeres*. México: Nueva antropología.
- Salazar Benítez, Octavio. 2013. *Masculinidades y ciudadanía: los hombres también tenemos género*. Madrid: Dykinson.
- Sánchez Castillo, Fernando. 2015. *Tiempo libre*. Nota de prensa, *Exposición Tiempo libre*. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.
- Santamaría Blasco, Lourdes. 2008. *Figuras del exceso y políticas del cuerpo*. Facultad de Bellas Artes: Universidad de Valencia. Tesis doctoral.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press.
- Sherman, Pat. 2002. "Myth, militarism and gay identity. The photographs of Adi Nes". *Gay & Lesbian Times*.  
<http://www.adines.com/content/gay%20and%20lesbian%20TIMES%20%20Myth,%20militarism%20and%20gay%20identity.htm>
- Schmidt, Christ. 2003. "Boy Soldier. Photographer Adi Nes restages Israeli military life and Greek mythology".  
<http://www.adines.com/content/HX%20-%20BOY%20SOLDIER.htm>
- Schorr, Collier. 2003. "An Interview with Collier Schorr". Entrevista realizada por Michael Wang. <http://www.hcs.harvard.edu/~hpj/schorrinterview.htm>
- . 2003. "Collier Schorr: German Brutality and Roman Sensuality—Pictures of Soldiers in the Landscape". <http://www.art21.org/texts/collier->

- schorr/interview-collier-schorr-german-brutality-and-roman-sensuality%E2%80%9494pictures-of-sold
- . 2004. "Personal Best". Entrevista realizada por Craig Garret.  
<http://www.papercoffin.com/writing/articles/schorr.html>
- Segal, Lynne. 2006. *Slow Motion. Changing Men*. London: Palgrave MacMillan.
- Sentamans, Tatiana. 2008. *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Sherman, Pat. "Myth, militarism and gay identity. The photographs of Adi Nes."  
<http://www.adines.com/content/gay%20and%20lesbian%20TIMES%20-%20Myth,%20militarism%20and%20gay%20identity.htm>.
- Sierra, Santiago. 2012. "Santiago Sierra. Cómo decir NO". Entrevista realizada por Graciela Speranza. <http://www.revistaotraparte.com/n%c2%ba-27-primavera-verano-2012/santiago-sierra-c%c3%b3mo-decir-no>
- . 2013. "Santiago Sierra y la entrevista perdida".  
<https://elizabethrossmx.wordpress.com/2013/03/24/santiago-sierra-y-la-entrevista-perdida/>
- . 2014. Entrevista realizada por Rotem Rozental. 16 octubre 2014.  
<http://contraindicaciones.net/?p=3242>
- Sontag, Susan. 2010. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona : Debolsillo.
- Tardi, Jacques. 2014. *¡Put a guerra!* Barcelona: Norma.
- . 2014. *La guerra de las trincheras*. Barcelona: Norma.
- Tejada, Ricardo. 2003. «La metáfora del naufragio en Ortega y su pregnancia en algunos orteguianos.» *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 7 (noviembre 2003).
- Tejada, Isabel. 2010. "Miralda: Maestro de ceremonias, artista de lo efímero". 71-80. En "*Miralda. De gustibus non disputandum*". Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Fábrica editorial.
- Tejero Olivares, Daniel Pablo. 2003. *El quehacer artístico como una búsqueda y/o reivindicación de una identidad gay. Tres artistas en la comunidad valenciana durante la década de los 90*. Universidad Politécnica de Valencia. Tesis doctoral.
- Trías, Eugenio. 2001. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

- Turabian, Kate L. 2013. *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations*. University of Chicago Press.
- Verney, Jean-Pierre. 2014. "Dossier". 103-141. Tardi, Jacques. 2014. *¡Putta guerra!* Barcelona: Norma.
- Virilio, Paul. 2003. *El arte del motor: aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Manantial.
- . 2007. *Ciudad pánico: el afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- VV. AA. 2002. *Héroes caídos: Masculinidad y representación*. Castellón: EACC.
- Weeks, Jeffrey. 1998. *Sexualidad*. México: Paidós.
- . 2002. "Todo sobre los hombres". En, VV.AA. *Héroes caídos*. Castellón: EACC.
- Wilson-Goldie, Kaelen. 2005. «Photographer gets in the face of refugee problem. Rania Matar documents life in the Palestinian camps of Lebanon in the series 'A Forgotten.» *The Daily Star*. 13 de agosto de 2005.
- Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- Xabier Arakistain y Rosa Martínez. 2001. *Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millenium*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Centre d'Art Santa Mònica.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Espasa.

### **Direcciones web.**

<http://davidwallaceprojects.org/home.html>

<http://marykellyartist.com/>

<https://nicholasgrider.wordpress.com/2009/07/04/shouldve-couldve/>

<http://www.adines.com/>

<http://www.andersonandlow.com/>

[http://www.angelsgateart.org/shows/fake\\_iraq.html](http://www.angelsgateart.org/shows/fake_iraq.html)  
<http://www.bayeterossmith.com>  
<http://chadstates.com/>  
<http://www.collierschorr.com/>  
<http://www.cremaster.net/>  
<http://www.drawingrestraint.net/>  
<https://www.dv8.co.uk/>  
[http://www.emily-prince.com/index\\_content.html](http://www.emily-prince.com/index_content.html)  
<http://www.farocki-film.de/>  
<http://www.foodcultura.org>  
<http://franconia.org/artistpages/bayete/index.html>  
<http://www.hamiltonsgallery.com/artists/56-anderson-and-low/>  
<http://www.idfblog.com/spanish/enrolarse-a-las-fdi/>  
<http://www.jacksonfineart.com/ANDERSON%20-Low-2369.html>  
[http://jameswagner.com/2009/09/jason\\_hanasnik\\_at\\_kr.html](http://jameswagner.com/2009/09/jason_hanasnik_at_kr.html)  
<http://www.jasonhanasik.com/>  
<http://www.mariangoodman.com/artists/rineke-dijkstra>  
<https://nicholasgrider.wordpress.com/2009/07/04/shouldve-couldve/>  
[http://www.photography-now.net/rineke\\_dijkstra/portfolio1.html](http://www.photography-now.net/rineke_dijkstra/portfolio1.html)  
<http://www.rachelpapo.com/>  
<http://www.raniamatar.com/>  
<http://www.reclutamiento.defensa.gob.es/pres/index.htm>  
[http://www.reclutamiento.defensa.gob.es/ffaa/la\\_profesion/accion.htm](http://www.reclutamiento.defensa.gob.es/ffaa/la_profesion/accion.htm)  
<http://www.richardprince.com/>  
<http://www.saatchiart.com/ngrider>  
[http://www.santiago-sierra.com/index\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php)  
<http://www.seaandspace.org/Grider.html>  
<http://www.serialno3817131.com/publications.html>  
<http://www.shaikremer.com/>  
[http://www.theamericanservicemenandwomen.com./](http://www.theamericanservicemenandwomen.com/)  
<http://tournassoud.org/>

**Selección literatura bélica.**

- Céline, Louise-Ferdinand. 2014. *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Edhasa.
- Cercas, Javier. 2001. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Chevallier, Gabriel. 2009. *El miedo*. Barcelona: Acantilado.
- Clark, Christopher. 2014. *Sonámbulos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cobb, Humphrey. 2014. *Senderos de gloria*. Madrid: Funambulista.
- Hassel, Sven. 1970. *Los panzers de la muerte*. Barcelona: G.P.
- Hemingway, Ernest. 2014. *Adiós a las armas*. Barcelona: DeBolsillo.
- Jünger, Ernst. 1998. *Tempestades de acero*. Barcelona: Tusquets.
- Lamaitre, Pierre. 2014. *Nos vemos allá arriba*. Barcelona: Salamandra.
- Levi, Primo. 2002. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Mason, Bobbie Ann. 2005. *In Country*. New York: Harper Perennial.
- Mira, Joan F. 2009. *El plaer de la guerra*. Alzira: Bromera.
- Oro-Pulido, Luis G. Segura de. 2014. *Un paso al frente*. Zaragoza: Tropa Editores.
- Phillips, Jayne Anne. 1999. *Machine Dreams*. New York: Vintage Books. Random House.
- Pron, Patricio. 2014. *Nosotros caminamos en sueños*. Barcelona: Literatura Random House.
- Remarque, Erich M. 1968. *Sin novedad en el frente*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Tardi, Jacques. 2014. *¡Putra guerra!* Barcelona: Norma.
- . 2014. *La guerra de las trincheras*. Barcelona: Norma.
- Trumbo, Dalton. 2005. *Johnny cogió su fusil*. Barcelona: El Aleph Editores.



## ANEXOS





## **Anexo I**

### **Documentos**

#### **Condiciones que debe cumplir el soldado del Ejército Español.**

109. “Compromiso: un valor imprescindible. El compromiso está muy presente en las Fuerzas Armadas. Surge del primer deber del militar, la disposición permanente para defender a España, incluso con la entrega de la vida cuando fuera necesario. Sin este compromiso sería imposible alcanzar el éxito en las misiones que nuestros militares, tienen que llevar a cabo. Un compromiso que se alimenta de la determinación y de la firme creencia de estar haciendo en todo momento lo correcto en las situaciones más complejas”.

“Disciplina: un factor de cohesión. El código de conducta de los militares está definido por un conjunto de valores muy concretos, valores que forman parte de su código ético y que deben observar todos los miembros de las Fuerzas Armadas para integrarse con normalidad en la vida militar. Entre todos esos valores, la disciplina, más que un valor, es un factor de cohesión que obliga a todos por igual, que tiene su expresión colectiva en el acatamiento a la Constitución y su manifestación individual en el cumplimiento de las órdenes recibidas, entre definidos límites a la obediencia”.

“Solidaridad: una forma de ver la vida. Hay valores que son intrínsecos de algunas profesiones. En el caso de la profesión militar, la solidaridad es, sin duda, uno de ellos. Deberás actuar con arreglo a los principios de objetividad, integridad, neutralidad, responsabilidad, imparcialidad, confidencialidad, dedicación al

servicio, transparencia, ejemplaridad, austeridad, accesibilidad, eficacia, honradez y promoción del entorno cultural y medioambiental. Todo eso es ser solidario”.

“Compañerismo: la base de un equipo. El trabajo en equipo es fundamental para llevar a buen puerto los proyectos más ambiciosos. Y hay algo que mantiene la cohesión de un equipo: el compañerismo, la capacidad de brindar tu apoyo al que está a tu lado, de forma desinteresada, cuando lo necesita. En las Fuerzas Armadas, el compañerismo es la expresión de la voluntad de asumir solidariamente con los demás el cumplimiento de la misión, contribuyendo de esta forma a la unidad de las mismas”.

“Igualdad: una integración plena. En la actualidad más de 16.000 mujeres se integran en nuestras Fuerzas Armadas. Desde septiembre de 1988, la tradicional configuración de nuestros Ejércitos, exclusivamente masculina, ha ido evolucionando hasta lograr la plena incorporación de las mujeres en sus filas. Esta incorporación se ha materializado mediante una serie de medidas y normativas de conciliación familiar en las que se ha dado especial relevancia a la maternidad y a todo lo relacionado con ella”.

“Ilusión: recibirás mucho más. Si has decidido ingresar en las Fuerzas Armadas, seguro que lo haces con ilusión, uno de los pocos valores que no sólo aportarás, sino que te será devuelto con creces cuando entiendas que ajustando tu conducta al respeto de las personas, al bien común y al derecho internacional aplicable en conflictos armados, contribuyes a que la dignidad y los derechos inviolables de la persona sean considerados valores irrenunciables, que tenemos la obligación de respetar y derecho a exigir. Cuando llegue ese momento comprenderás el verdadero valor de la ilusión”.

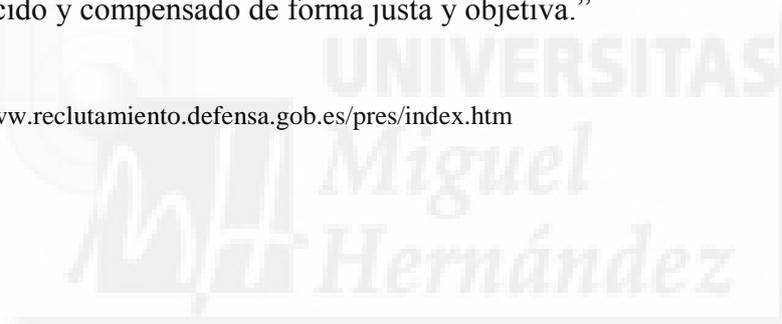
“Formación: mucho más que trabajo. Las Fuerzas Armadas no sólo te ofrecen un trabajo desde el primer día, también tendrás la oportunidad de adquirir formación de manera continua mientras trabajas. Así, si decides dejar la carrera militar,

podrás obtener una titulación homologada que te será de gran ayuda para encontrar trabajo, al reincorporarte a la vida civil”.

“Superación: nada es imposible. El espíritu de superación personal es lo que nos permite alcanzar objetivos con los que algunos no se atreven siquiera a soñar. Este espíritu es el que comparten todos los hombres y mujeres de nuestras Fuerzas Armadas, un valioso aliado cuando hay que desenvolverse en los entornos más hostiles y hacer frente a las circunstancias más adversas”.

“Promoción: el esfuerzo reconocido. Las Fuerzas Armadas trabajan para garantizar y facilitar los procesos de promoción de todos sus miembros. Permeabilizando todas sus escalas mediante un sistema de promoción y ascenso que garantiza que el esfuerzo y la dedicación de soldados y marineros sea reconocido y compensado de forma justa y objetiva.”

<http://www.reclutamiento.defensa.gob.es/pres/index.htm>



## **Texto de un anuncio para alistarse en el Cuerpo de Marines del Ejército de Estados Unidos en 1974-75.**

105. "Si estás pensando en ser militar, tiene tres opciones y un desafío". "La Infantería de Marina te da tanta educación y oportunidades como la Fuerza Aérea, la Armada o el Ejército. Lo que nos diferencia es tan simple como esto: somos los Marines. Un duro equipo para la acción".

"El Cuerpo de Marines enseña valiosas habilidades técnicas, como cualquier otro servicio. Lo que nos hace diferentes: Somos distintos a causa de algo que sentimos: un orgullo feroz".

"Puedes ganar tan buen sueldo que en cualquier otro servicio. ¿Vale la pena el sudor por ser un Marine? Depende de usted. ¿Hasta dónde quiere ir? "

"Puedes entrenar para ser un profesional de la aviación en cualquier rama del servicio. Así que ¿por qué empezar con 3.000 flexiones y un D.I. Marine? Porque es parte del campo de entrenamiento. Y el campo de entrenamiento es parte de ser un infante de marina."

Brown, Melissa T. 2012. *Enlisting Masculinity: The Construction of Gender in US Military. Recruiting Advertising during the All-Volunteer Force*. Oxford University Press.

## Fragmentos del proceso contra Adolf Eichmann. Por Hannah Arendt.

134. “De vez en cuando, la comedia se convierte en horror y acaba en relatos, seguramente bastante verídicos, cuyo humor macabro sobrepasa el de cualquier imagen surrealista. De este tipo es lo contado por Eichmann durante el interrogatorio policial sobre el desgraciado *Kommerzialrat* Storfer de Viena, uno de los representantes de la comunidad judía. Eichmann recibió un telegrama de Rudolf Höss, comandante de Auschwitz, informándole de que Storfer había llegado y había solicitado ver con urgencia a Eichmann. «Me dije a mí mismo: Bueno, este hombre siempre se ha portado bien, merece que haga algo... iré allá y veré qué le pasa. Fui a ver a Ebner [jefe de la Gestapo de Viena], y Ebner me dijo —lo recuerdo de un modo vago—: Storfer fue muy torpe; se ocultó, intentó escapar, o algo así. Y la policía lo detuvo y lo envió al campo de concentración, y, según las órdenes del *Reichsführer* [Himmler], nadie podía salir una vez dentro. No había nada que hacer; ni el doctor Ebner, ni yo, ni nadie podía hacer nada. Me fui a Auschwitz y pedí a Höss que me dejara ver a Storfer. Sí, sí [dijo Höss], está en una de las unidades de trabajo. Con Storfer, hombre bueno, normal y humano, tuvimos un encuentro normal y humano. Me contó sus penas y tristezas. Yo dije: “Bien, mi querido y viejo amigo [*Ja, mein lieber guter Storfer*], ¿nos ha tocado! ¡Qué cochina suerte!”. Y también dije: “Mire, en realidad no puedo ayudarle, porque según las órdenes del *Reichsführer* nadie puede salir. Yo no puedo sacarlo. El doctor Ebner no puede sacarlo. Me enteré de que cometió usted un error, que se ocultó o quería fugarse, cosa que, después de todo, usted no necesitaba hacer”. [Eichmann quería decir que Storfer, como representante judío, gozaba de inmunidad a la deportación.] Olvidé lo que me respondió. Y entonces le pregunté si podía ayudarle en algo. Y dijo que sí, que deseaba, si era posible, que lo eximieran de trabajar, porque allí el trabajo era duro. Después dije a Höss: “Storfer no debiera trabajar”. Pero Höss repuso: “Todo el mundo trabaja aquí”. Entonces yo dije: “Muy bien. Redactaré una nota al objeto de que Storfer se ocupe de mantener en buenas condiciones los senderos de grava con una escoba”, había muy pocos senderos de grava allá, “y le concederé el derecho de sentarse con su escoba en uno de los bancos”. [A Storfer] le dije: “¿Estará bien así, señor Storfer?

¿Le conviene esto?”. Entonces se sintió muy complacido, y nos estrechamos las manos, y luego le dieron una escoba y se sentó en su banco. Fue una gran alegría interior para mí poder ver, al menos, al hombre con el que había trabajado tantos años, y que pudiéramos hablar.» Storfer moría seis semanas después de este encuentro normal y humano. No gaseado, por lo que parece, sino a tiros”.

¿Es este un caso antológico de mala fe, de mentiroso autoengaño combinado con estupidez ultrajante? ¿O es simplemente el caso del criminal eternamente impenitente (Dostoievski en una ocasión cuenta que en Siberia, entre docenas de asesinos, violadores y ladrones, nunca conoció a un solo hombre que admitiera haber obrado mal), que no puede soportar enfrentarse con la realidad porque su crimen ha pasado a ser parte de ella? Sin embargo, el caso de Eichmann es diferente al del criminal común, que solo puede ampararse eficazmente contra la realidad de un mundo no criminal entre los estrechos límites de su banda. Eichmann solo necesitaba recordar el pasado para sentirse seguro de que no mentía y de que no se estaba engañando a sí mismo, ya que él y el mundo en que vivió habían estado, en otro tiempo, en perfecta armonía. Y esa sociedad alemana de ochenta millones de personas había sido resguardada de la realidad y de las pruebas de los hechos exactamente por los mismos medios, el mismo autoengaño, mentiras y estupidez que impregnaban ahora la mentalidad de Eichmann”.

Arendt Hannah, *Eichmann en Jerusalén*. (Barcelona: DeBolsillo, 2013), 280-82.

### **Fragmentos de textos históricos.**

135. “Al amanecer, ya los nuestros estaban desembarcados y se divisaban las tropas enemigas. Labieno, después de haber exhortado a los soldados «que se acordasen de su antiguo esfuerzo y de tantas victorias ganadas, haciendo ahora cuenta que César, bajo cuya conducta innumerables veces habían vencido a los enemigos, los estaba mirando». Al primer encuentro por el ala derecha, donde la séptima legión peleaba, son derrotados y auyentados los enemigos; por la izquierda, que cubría la legión duodécima, cayendo en tierra las primeras filas de los enemigos atravesados con los dardos, todavía los demás se defendían vigorosamente, sin haber uno que diese señas de querer huir. El mismo general de los enemigos, Camulogeno, acudía a todas partes animando a los suyos. Mas estando aún suspensa la victoria, llegando a saber los tribunos de la legión séptima la resistencia porfiada en el ala izquierda, cogieron y cargaron a los enemigos por la espalda. Ni tampoco entonces se movió ninguno de su puesto, sino que cogidos todos en medio, fueron muertos, y con ellos también Camulogeno. El cuerpo de observación apostado contra los reales de Labieno, a la nueva el choque, corrió a socorrer a los suyos, y tomó un collado, mas no pudo aguantar la carga cerrada de los vencedores. Con que así mezclados en la fuga con los suyos, los que no se salvaron en las selvas y montes fueron degollados por la caballería. Concluida esta acción, vuelve Labieno a la ciudad de Agendico, donde habían quedado los bagajes de todo el ejército. Desde allí, con todas sus tropas, vino a juntarse con César”.

Cayo Julio César, *Comentarios de la guerra de las Galias y la guerra civil*. Libro Séptimo. (Madrid: Sarpe, 1985), 150.

136. “Con una presentación magnífica, ochenta escuadrones de jinetes espléndidamente equipados se lanzaron hacia adelante para salvar los dos mil trescientos metros que les separaban. Fue una de las mayores cargas de caballería de la historia. Dirigía el ataque Dahlmann, a la cabeza de seis escuadrones de cazadores, seguido por Murat y la caballería de reserva, apoyados convenientemente por Bessières con la caballería de la Guardia. También se lanzaron a la carga los escuadrones de Grouchy, Hautpol, Klein y Milhaud. Los hombres de Murat barrieron primero los restos de la fuerza rusa que se retiraba de Eylau; luego se dividieron en dos alas, una se precipitó contra el flanco de la caballería rusa que atacaba a la división de Saint-Hilaire, que combatía, y la otra pasó a cuchillo a las tropas que rodeaban el cuadro con los restos del último reducto del 14º regimiento. Pero ni entonces disminuyó el ímpetu de esa fantástica carga. Prosiguiendo hacia adelante, las dos alas de caballería machacaron las apretadas filas centrales de Sacken, las hicieron pedazos, volvieron a formar de nuevo una sola columna en la retaguardia rusa, y se lanzaron por donde habían venido, a través de las desordenadas unidades rusas, para reducir a los artilleros que habían dañado enormemente a los hombres de Augereau. Mientras los aturdidos rusos intentaban recomponer su línea, un Napoleón ya aliviado envió a vanguardia a la caballería de la Guardia para causar más desorden y así cubrir con seguridad el repliegue de los escuadrones de Murat, fatigados pero contentos [...]. A cambio de la pérdida de mil quinientos hombres, Murat había conseguido darle a Napoleón un respiro vital”.

Keegan, John, *El rostro de la batalla*. (Madrid: Taurus, 2013), 41.

137. “[Durante] el bombardeo de la artillería [...] no era posible efectuar ningún movimiento, porque doscientos noventa cañones de todos los calibres machacaban un kilómetro del frente [...]. Le disparaban hasta al cuartel general avanzado de la división, y las dos divisiones que mantenían el frente del cuerpo del ejército eran batidas con tal intensidad que era imposible determinar el *Schwerpunkt* [punto fuerte] [...]. Tras dos horas de bombardeo, nuestro sistema de trincheras parecía un campo recién arado, y, a pesar de estar cuidadosamente enterradas, muchas de nuestras armas pesadas y de nuestros cañones anticarro habían quedado fuera de combate.

De repente, atacó la infantería rusa en un frente estrecho y en líneas compactas, detrás de una barrera y con carros de apoyo, y en sucesivas oleadas. Numerosos aviones en vuelo rasante atacaron los puntos fuertes que aún hacían fuego. Un ataque de infantería rusa es un espectáculo que inspira temor; las largas oleadas grises llegan martilleando a cañonazos, lanzando gritos feroces, y las tropas que se defienden necesitan tener nervios de acero. Para hacer frente a estos ataques, la disciplina de fuego es de vital importancia.

El violento ataque ruso tuvo algún éxito, pero durante la tarde las tropas de asalto acorazadas, que manteníamos en reserva, fueron capaces de barrer a los rusos que habían penetrado en el sistema de defensa. Solo perdimos un kilómetro y medio de terreno”.

Keegan, John, *El rostro de la batalla*. (Madrid: Taurus, 2013), 314-315.

158. “Entre 1914 y 1918, cada vez más cuerpos de hombre sanos y jóvenes estaban en alarmante riesgo de sufrir nuevas experiencias de mutilación. Todos ellos se vieron forzados a enfrentar sus miedos de destrucción física. La noche antes de incorporarse al ejército, Wilfred Willett abrazado en la cama a su llorosa esposa se preguntaba ¿Podré otra vez volver a dormir con ella? ¿O estaré amputado o sin cara la próxima vez? ¿O la encontraré en el cielo pero en qué estado?” Esta angustia era vivida diariamente por los soldados que se sentían realmente aterrorizados de entrar en combate por miedo a que sus cuerpos fueran brutalmente amputados. “La severidad de esas mutilaciones no tenía precedentes: nada en la historia británica (ni las guerras del siglo diecinueve ni las tremendas heridas perpetradas sobre el cuerpo humano en fábricas o minas) fueron preparación adecuada para la devastación física de la Primera Guerra Mundial. Todas las partes del cuerpo estaban en peligro: cabeza, hombros, brazos, pecho, intestinos, nalgas, pene, piernas, pies. Alrededor de 41.000 hombres les fueron amputados sus miembros durante la guerra, de estos el 69 por ciento perdió una pierna, el 28 por ciento un brazo, y aproximadamente el 3 por ciento perdió brazos y piernas. Otros 272.000 sufrieron heridas en los brazos y las piernas que no necesitaron amputación. Sesenta mil quinientos fueron heridos en la cabeza u ojos. Otros ochenta y nueve mil sufrieron serios daños en sus cuerpos. En 1920 todavía se estaban pagando pensiones a 31.500 hombres como compensación por haberseles amputado un brazo o una pierna. Justo antes de la Segunda Guerra Mundial 222.000 oficiales y alrededor de 419.000 soldados de otras graduaciones todavía estaban cobrando pensiones por discapacidad. A mediados de los años 70, había aproximadamente 3.000 supervivientes amputados de la Gran Guerra viviendo en el Reino Unido”.

Bourke, Joanna, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*. (London: Reaktion Books, 1996), 33.

## Anexo II

### Fragmentos de obras literarias.

123.“—Esto es culpa del uniforme —insinúa.

—En parte, sí —dice Kat y se arrellana como para un gran discurso—, pero la causa es otra. [...] La mili se basa en esto: que uno tenga siempre poder sobre otro. Lo malo es que, todos juntos, tienen demasiado poder. Un cabo puede marear a un quinto hasta enloquecerlo. Un teniente puede hacerlo a un cabo y un capitán a un teniente. Y como ya lo saben todos se adaptan enseguida. Coge un sencillo ejemplo. Volvemos de hacer la instrucción y estamos reventados, entonces suena una orden: «¡A cantar!» Cantamos pesadamente, sin ganas, porque cada uno de nosotros tiene suficiente con arrastrar, penosamente, su fusil. Por esta razón, como castigo, la compañía de media vuelta y ha de hacer una hora más de ejercicio suplementario. Regresamos, nos vuelven a mandar: «¡A cantar!», y cantamos bien. ¿Qué quiere decir esto? Que el comandante se ha salido con la suya porque tiene poder para hacerlo. Nadie le censurará; al contrario, lo tendrán por hombre enérgico, que no se afloja. [...]

—Dicen que ha de haber disciplina —añade Kropp, displicente.

—Sí, siempre tienen razón —rezonga Kat—. Quizá sea necesaria. Pero no se puede convertir la disciplina en un sistema para chingar a los demás. [...] Creedme, lo que debe aguantar aquí un pobre soldado es demasiado. ¡Las ve de todos los colores!

Todos estamos de acuerdo. Cada uno sabe que la rigidez de la vida militar termina sólo en la trinchera, pero que vuelve a empezar a pocos kilómetros del frente y,

ciertamente, de la manera más estúpida, con saludos y con el paso de desfile. El soldado debe estar siempre ocupado, esto es una ley de hierro.”

Remarque, Erich M., *Sin novedad en el frente*. (Barcelona: Círculo de Lectores, 1968), 88-89.



131. “Nuestro peor enemigo es nuestro capitán. Le tememos más que a los soldados de patrulla alemanes, y, por la noche, estamos más atentos a los ruidos de la retaguardia que a los de vanguardia. Con su tiranía, ha conseguido el estúpido resultado de que desviemos nuestra atención de la gente de enfrente para centrarla en nuestro propio campamento.[...]

Vivo como una bestia, una bestia que está famélica, y que además se siente fatigada. Nunca me he sentido tan embrutecido, tan vacío de pensamientos, y comprendo que la extenuación física, que no deja a las personas tiempo para reflexionar, que las reduce a preocuparse sólo de las necesidades básicas, sea un medio seguro de dominación. Comprendo que los esclavos se sometan tan fácilmente, pues no les quedan ya fuerzas disponibles para la rebelión, imaginación para concebirla y energía para organizarla. Comprendo esa sabiduría de los opresores, que imposibilitan a los que explotan el servirse de su mente, deslomándolos con unas tareas agotadoras. A veces me siento al borde de ese hechizo que producen la laxitud y la monotonía, al borde de esa pasividad animal que lo acepta todo, al borde la sumisión, que es la anulación del individuo. Lo que hay en mí de capacidad de juicio se embota, acepta y capitula. La costumbre, la práctica de la disciplina prescindan de mi consentimiento y me incorporan al rebaño. Con la inteligencia que se pone firme, me convierto en un verdadero soldado de infantería, en el cumplidor de servicios de fatigas y en parte integrante de los efectivos. Todo el mundo me manda, desde el cabo al general, tiene ese derecho, que es total y absoluto, sin apelación, y puede borrar me de la lista de los vivos.”

Chevallier, Gabriel, *El miedo*. (Barcelona: Acantilado, 2009), 230-231.

138. “Estábamos tan pálidos como los cadáveres que nos rodeaban, sucios y cansados, con el estómago atenazado por el hambre y sacudidos por los gélidos temblores de la mañana. Me encontré a Bertrand, que pertenecía a otra unidad. En su rostro arrugado y envejecido por las inquietudes de la noche reconocí las marcas de mi propia angustia. Verle me hizo tomar conciencia de la imagen que yo mismo presentaba. Dejó caer estas palabras que traducían el pavor y el asombro de la joven quinta:

—¿Es esto la guerra?

—¿Qué hacemos aquí?—preguntaban los hombres. Nadie lo sabía. No había órdenes. Estábamos abandonados a través de esos terrenos vacíos, poblados de muertos, los unos riendo burlescamente y atenazándonos con la amenaza de sus ojos glaucos, los otros vueltos del otro lado, indiferentes, que parecían decir: «Nosotros ya hemos acabado. ¡Preparaos para morir a vuestra vez! [...]»

Nuestros cornetines de órdenes que tocaban a la carga desencadenaron las máquinas de guerra.

Fusilería, granadas, guardianes del espacio alzaron sus mortales barreras, a la altura del vientre de los soldados de Francia.

Las cortinas de fuegos se abatieron sobre nosotros, en ráfagas mezcladas, que percutían y estallaban, de obuses de todo calibre. El cielo, que echaba fuego, nos cayó encima, nos aferró de la nuca, nos sacudió con un balanceo infernal, nos retorció las tripas con cólicos secos y espasmódicos. Nuestro corazón se nos desgarraba de explosiones internas, estremecía las paredes de nuestro tórax para salirse. El terror nos provocaba ahogos, como una angina de pecho, Y teníamos en la lengua, como si fuera una hostia amarga, nuestra alma, que no queríamos vomitar, que nos trgábamos con unos impulsos de deglución que nos contraían la garganta.”

Chevallier, Gabriel, *El miedo*. (Barcelona: Acantilado, 2009), 85-87.

138. “Bajo la barricada está nuestro capitán, con el barboquejo en la barbilla y revolver en mano. Me señala unas cajas.

—Coge unas granadas.

—Mi capitán, ignoro cómo funcionan.

Es cierto. Son unas granadas cilíndricas de hojalata, como no he visto nunca. Él responde con rudeza:

—¡Nada de explicaciones!

¡En efecto! Cojo dócilmente cinco o seis granadas y me las meto en el zurrón. Me señala la barricada.

—¡Salta!

Veo una escalera corta. Trepo por ella. Salvo los sacos terreros y me encuentro al nivel de la llanura, por encima de las trincheras. Unos resplandores me ciegan. Cohetes, obuses. Balas que silban me pasan rozando. Me dejo caer.

Del otro lado de la barricada...

Un hombre corre delante de mí. Yo corro detrás de él.

Corriendo, breves reflexiones: «Así que ataco a la cabeza de un batallón. No tengo más arma que cinco granadas de un modelo desconocido y me dirijo hacia la guardia imperial alemana...». Mis ideas no llegan a más. Echo de menos mi fusil bien engrasado.

Otros hombres corren detrás de mí. Ni pensar en detenerse, y no lo pienso. Los cohetes se suceden y nos iluminan. Veo un fusil apoyado en la pared del ramal y me apodero de él. Un viejo fusil francés: cerrojo bloqueado, bayoneta torcida y herrumbrosa. ¡Pero es mejor que nada!

No me imagino del todo el combate, no tengo ningún reflejo de soldado. Me digo: «¡Todo esto es una imbecilidad, una absoluta imbecilidad!». Y corro, corro como si tuviera una urgencia.

¿Tengo miedo? Mi razón tiene miedo. Pero yo no la consulto.

¡Idiota, idiota!

Al pie de la segunda barricada. Cuatro energúmenos percuten granadas y las lanzan, aullando para excitarse.

¡Así que somos cinco pedazos de imbéciles que atacamos al ejército alemán con esos cilindros de hojalata! ¡Menuda historia!

Uno de los furiosos me grita:

—¡Pásame unas granadas!

Yo pienso: «¡Con mucho gusto!». Le alargo el contenido de mi zurrón.

—¡Otra más!

El hombre de detrás me alarga las suyas. Las paso. Llegan más granadas, de mano en mano.

Los cuatro no paran de percutir, de lanzar y de pegar gritos... ¿Puede esto durar eternamente?

Me he levantado, sordo, cegado por una humareda, traspasado por un dolor agudo.

Unas zarpas me arañan, me desgarran. Debo de gritar sin oírme.

Un destello de pensamiento en mi oscuridad: «¡Te han arrancado las piernas!». Para ser un estreno...

Para ser un estreno...

Mi cuerpo se incorpora y echa a correr. La explosión lo ha activado como a una máquina. Detrás de mí gritan: «¡Más rápido!», en un tono de enloquecimiento y de dolor. Solo entonces me doy cuenta de que corro.

Mi razón se recupera ligeramente, se asombra, controla: «¿Sobre qué corres?».

Creo correr sobre unos troncos de piernas... Ordena: «¡Mira!». Me detengo en el ramal por el que pasan hombres que no veo. Mi mano, que teme encontrarse con algo espantoso, desciende lentamente a lo largo de mis miembros: los muslos, las paantorrillas, los zapatos. ¡Tengo mis dos zapatos!... Entonces, ¡mis piernas están enteras! Alegría, pero una alegría incomprensible. Sin embargo, me ha sucedido algo, he recibido un tiro..."

Chevallier, Gabriel, *El miedo*. (Barcelona: Acantilado, 2009), 97-99.

139. “—¿Cuándo acabará esta mierda? —Preguntó David—. Nosotros estábamos de paso aquí, no sé qué narices pintamos en todo esto. [...]. —Venga, muchachos, concentraos en lo vuestro —indicó el capitán Ernesto Vara. Nadie añadió nada más: la tensión y el miedo los carcomían. Se dieron la vuelta e intentaron volver a concentrarse en la tarea encomendada. Deseaban que no sucediera nada y en pocos días podrían narrar una batalla en la que habrían participado sin disparar un solo proyectil.

Instantes después se oyó una sucesión de disparos y el sargento Puig cayó de bruces. La guerra, hospitalaria y educada como ninguna, acababa de entregarles su tarjeta de visita. «Atentos, atentos», gritó el capitán Ernesto Vara. Desplomado en el suelo, Puig no se movía en medio del sonido de los disparos, pero ninguno de los que se mantenía en pie reaccionó, hasta que el capitán Ernesto Vara tomó las riendas de la situación. «¡Disparad, coño! ¡Disparad!», volvió a gritarles. [...] Las piernas se mostraban inseguras y las manos dudaban.

El capitán Ernesto Vara dio la vuelta al cuerpo del sargento Puig para cerciorarse de su estado físico sin que dejasen de recibir disparos. No tenía sangre por ningún lado y la cara parecía intacta. Le tomó el pulso lo más rápido que pudo, pero no parecía tener ninguno. Por momentos no entendía nada, no veía cómo era posible que se hubiera desplomado si no tenía ningún impacto en su cuerpo. Volvió a tomarle el pulso y supo con certeza que estaba muerto, por lo que siguió buscando algún orificio hasta que por fin lo descubrió: el proyectil había entrado por la axila, quizá el único sitio desprotegido, y se había instalado en el corazón, produciendo la muerte instantánea. «Cago en la hostia», maldijo con voz hastiada”.

Segura de Oro-Pulido, L. G. *Un paso al frente*. (Zaragoza: Tropo Editores, 2014), 232-235.

140. “«Esto no puede estar pasando». Pero no era tan fácil. Aún no entendía qué hacía allí. David se dio cuenta de la situación y agarró con fuerza a Guillermo para incorporarlo, se acercó a su oído y le gritó tan fuerte como pudo. Guillermo le miró con ojos vidriosos y cara aterrada, tragó saliva y pareció despertar.

—Aquí Tango 1, fuego a discreción desde las torretas —dijo el jefe del convoy. Guillermo, todavía temblando, vio cómo un compañero movía un *joystick* y disparaba como si aquello fuese un video juego. Pero era real. La guerra parecía virtual incluso allí, donde la muerte estaba tan cerca que la sangre salpicaba. Avergonzado por su primera reacción, tan inútil, giró la vista hacia la ventanilla. No sabía qué hacer. «Tengo que sobreponerme. Venga, que tú puedes», se dijo.

Los cuerpos caían unos sobre otros por efecto de esa endiablada arma, pero el fuego enemigo no cesaba. Sus ojos lo rastreaban todo en busca de algo que le ayudase a centrarse. La angustia era terrible. Fijó la vista en uno de los niños que segundos atrás seguían al convoy, y aquellos ojos impregnados de pavor le volvieron a contagiar el miedo: el niño palpaba con las manos la parte inferior de la cara, que le había desaparecido. «Esto es el infierno», gemía para sus adentros. Eran unas manos inocentes. Pequeñas. Con esos dedos minúsculos que debían estar construyendo castillos en la playa y esos pies que debían golpear balones. Su mandíbula inferior se había volatilizado y los pedazos de piel y carne todavía le cogaban como cortinas arrancada a jirones, balanceándose bajo unos pómulos que se habían convertido en la parte inferior de la cara.

Guillermo se orinó encima. Nunca pensó que aquello le pudiera suceder a un ser humano, por muy nervioso que estuviese. Siempre había supuesto que se trataba de un tópico de las películas y que, como mucho, le sucedería a los cobardes. Quizá él lo era y lo acababa de descubrir. «Joder», para. Deja de mearte, ¡coño!, rogaba en su interior. Pese a sentir el fluir del orín en sus piernas, se veía incapaz de detenerlo. Se había convertido en un ser paralizado que no podía controlar ni mover sus miembros. Como un maniquí.

Un proyectil lanzado desde el gentío impactó cerca de ellos y la explosión pareció traer consigo el fin del mundo. «Vamos a morir todos», pensó Guillermo, y volvió a acurrucarse sujetando el fusil hasta que le dolieron las manos. En sus oídos se había instalado un zumbido que quería atormentar su cabeza.

[...]. Los ojos verdes, extraviados y muertos de una niña tirada en el suelo parecían mirar a Guillermo y culparle de todo aquello. Unos ojos dulces y bonitos que le acompañarían como una sombra el resto de su vida. «Si solo es una niña pequeña. ¡Por Dios! ¿Qué estamos haciendo?», se atormentaba”.

Segura de Oro-Pulido, L. G. *Un paso al frente*. (Zaragoza: Tropo Editores, 2014), 213-215.



169. “A Franz Kemmerich, en el baño, se le veía pequeño y delgado como un niño. Ahora está tendido aquí. ¿Por qué? Sería preciso traer al mundo entero ante esta cama y decirle:

—Este es Franz Kemmerich, de diecinueve años. No quiere morir. ¡No permitáis que muera! [...].

Se le han borrado los labios y su boca parece mayor, los dientes le sobresalen, parecen de yeso. La carne se funde, la frente se abomba cada vez más, los pómulos se agudizan. Va elaborándose el esqueleto. Los ojos se hundén. Dentro de un par de horas habrá terminado. [...].

¿No quieres dormir un poco?

No responde. Las lágrimas le resbalan por la cara. Querría secárselas, pero mi pañuelo está muy sucio. Pasa una hora. Sigo sentado, preparado, espando cada uno de sus gestos por si desea algo. Si por lo menos abriera la boca y gritase... Pero sólo llora con la cabeza inclinada hacia un lado. No habla de su madre ni de sus hermanos; no dice nada. Debe encontrarse ya lejos de todo esto. Ahora está solo con su pequeña vida de diecinueve años y llora porque le abandona. [...].

Estamos ante la cama de Kemmerich. Ha muerto. Tiene todavía el rostro húmedo de lágrimas”.

Remarque, Erich M., *Sin novedad en el frente*. (Barcelona: Círculo de Lectores, 1968), 67-68.

177. Manel. *La cançó del soldadet.*

Letra:

Escolteu la cançó del soldadet / que a través d'un ull de bou / veu que volen uns falciots. / I no és que hi entengui molt, el soldadet, / però, que volin els falciots, / deurà voler dir que la terra és a prop. / I tan a prop deu ser que baixa el capità / i intenta no semblar nerviós / mentre acaba la instrucció: / “Concentreu-vos, soldadets, sigueu prudents / i arrapeu-vos a la vida / amb les ungles i amb les dents”. / Ja a coberta, els homes resen. / Ja a coberta, els homes resen. / I fa un amén, poc convençut, el soldadet, / i acaricia el seu fusell, / intentant no pensar en res. / Des de proa es van fent grossos els turons, / “soldadet, valor, valor, / que depèn de gent com tu la sort del món”. / Però “si una bala enemiga creua el vent / i em travessa el cervell”, / es planteja el soldadet, / “les onades m'arrossegaran / i mil peixos de colors / lluitaran per devorar la meva carn” / I és quan pensa “jo m'amago; / quan no mirin, jo m'amago”. / Però sempre miren, i el vaixell s'està aturant, / les comportes s'han obert / i, en un segon, s'inunda el mar / de soldats disparant a l'infinit / amb un soldadet al mig, / que carrega mentre insulta a l'enemic. / I entre bomba i bomba tot li va prou bé / fins que una cau just al costat. / Primer es diu “sort, de què t'ha anat...”, / però després sent a l'esquena un dolor estrany / i en tocar-se-la li queda / tot el braç tacat de sang. / Gira el cap a banda i banda, / seu a la sorra i descansa. / I mentre arriba el coi de metge, el soldadet / es tranquil·litza repetint / què farà, on anirà, si sobreviu: / “Aniré a ma mare ben vestit / i, abans que res, li hauré de dir / que em perdoni per tractar-la sempre així; / aniré a la Margarida a fer-li un fill / per, només veure'l, intuir / que l'estimo més del que m'estimo a mi”.

Escuchad la canción del soldadito / que a través de un ojo de buey / ve que vuelan unos vencejos / Y no es que entienda mucho, el soldadito / pero, que vuelen los vencejos / querrá decir que la tierra está cerca / Y tan cerca debe estar que baja el capitán / e intenta no parecer nervioso / mientras acaba la instrucción: / “Concentraos, soldaditos, sed prudentes / y agarraos a la vida / con las uñas y los

dientes” / Ya en cubierta los hombres rezan / ya en cubierta los hombres rezan /Y suelta un amén, poco convencido, el soldadito, /y acaricia su fusil, /intentando no pensar en nada. /Desde proa van creciendo las colinas, /“soldadito, valor, valor, /que depende de gente como tú la suerte del mundo”. /Pero “si una bala enemiga cruza el viento /y me traspasa el cerebro”, /se plantea el soldadito, / “las olas me arrastrarán / y mil peces de colores / lucharán para devorar mi carne” / Y es cuando piensa “yo me escondo; / cuando no miren, yo me escondo”. /Pero siempre miran, y el barco está parando, /las compuertas se han abierto /y, en un segundo, se inunda el mar /de soldados disparando al infinito /con un soldadito en medio, /que carga mientras insulta al enemigo. /Y entre bomba y bomba todo le va bastante bien /hasta que una cae justo al lado. /Primero se dice “suerte, de qué te ha ido...”, /pero después siente en la espalda un dolor extraño /y al tocársela le queda /todo el brazo manchado de sangre. /Gira la cabeza a ambos lados. /Se sienta en la arena y descansa. /Y mientras llega el maldito médico, el soldadito /se tranquiliza repitiendo /que hará, a dónde irá, si sobrevive: /“Iré a mi madre bien vestido / y, antes que nada, tendré que decirle /que me perdone por tratarla siempre así; /iré a Margarita a hacerle un hijo / para, tan solo verle, intuir /que le quiero más de lo que me quiero a mí”.

Manel. 2011. *10 milles per veure una bona armadura*. DiscMedi/Blau/Warner Music Spain.



