

¿Nuevas masculinidades en la televisión mexicana contemporánea?:

El sexo débil (2011)

New Masculinities on Contemporary Mexican Television?:

El sexo débil (2011)

Rosana Blanco-Cano

Departamento de Lenguas Modernas / Estudios de Género, Trinity University, San Antonio, Texas, Estados Unidos, email: rblancoc@trinity.edu

Resumen:

Este artículo revisa cómo la telerie *El sexo débil* (2011) propone visualmente un “reposicionamiento de la masculinidad” (Vendrell, 2011) sobre todo desde las experiencias afectivo-corporales de sus protagonistas. Como propone Nikki Wedwood (2009), es urgente enfatizar modelos de masculinidad que socavan simbólicamente —a través de la televisión o de otros canales masivos de comunicación— discursos y prácticas de la normatividad heteropatriarcal. Con el empleo de un marco teórico que incorpora estudios culturales, de televisión y de género, este trabajo también analiza los límites de dicha representación televisiva, pues la serie propone la noción de flexibilidad genérica sólo en los contextos de clase privilegiada —y mayormente de origen europeo— de la Ciudad de México.

Palabras clave: representación mediática; masculinidades; prácticas culturales en México

Abstract:

Recibido: septiembre de 2016
Aceptado: enero de 2017

This article examines how the TV series *El sexo débil* [The Weak Sex] visually proposes a “reposition of masculinity” (Vendrell, 2011), particularly in the affective-corporeal experiences of its protagonists. As Nikki Wedgwood (2009) argues, it is imperative to highlight dissident models of masculinity that symbolically undermine—through television or other powerful media channels—heteropatriarchal discourses and practices. By using a theoretical framework that incorporates cultural studies, television studies, and gender studies, this work also analyzes the limits of such representation, since this series proposes the notion of gender flexibility only in the context of the upper classes—and mostly white characters—in Mexico City.

Key words: media representation; masculinities; Mexican cultural practices

Ya me siento mal de no poder ser un hombre (Julián Camacho, episodio 8).
 Es lo bueno de ser gay, ¿no? No tienes bronca que te digan vieja cuando lloras (Bruno Camacho, episodio 11).
 Calladitos nos vemos más bonitos (Dante Camacho, episodio 14).

Introducción

La llegada del nuevo milenio ha significado para la televisión mexicana diversas transformaciones que incluyen la consolidación de nuevas casas productoras y el desarrollo de nuevos formatos visuales, desligándose, de ese modo, de las posturas tradicionales del quehacer televisivo. Como discute Luisa Lusvardi (2012), a lo largo de América Latina, estos nuevos formatos revisan conflictos sociales y políticos, así como mudanzas culturales, funcionando, aún con límites y contradicciones, como terreno para contestar discursos y prácticas culturales que perpetúan dinámicas de exclusión y desigualdad. Dado el papel tan significativo que la televisión ha tenido en la creación y administración de significado en

relación con el género, resulta urgente examinar nuevas producciones televisivas que dislocan definiciones de masculinidad asociadas con violencia, dominio, e inflexibilidad. *El sexo débil* (2011), producida por Argos Comunicación¹ y Sony Productions, y transmitida en horario estelar en Cadena Tres,² es una de las teleseries recientes que representa la intimidad afectiva de personajes masculinos, revisando patrones clave de la definición de la propia identidad de género. Con el empleo de un marco interdisciplinario que incorpora los estudios de género, culturales y de televisión, este trabajo analiza algunas de las estrategias discursivas y visuales que dicha teleserie usa para representar prácticas de masculinidad, en una sociedad donde la violencia se ha utilizado como medio para confirmar dicha construcción identitaria (Valencia Triana, 2014, p. 82).

Para esta investigación, se ha seguido una pauta metodológica que considera un “close-reading”³ de los 120 capítulos de la teleserie, enfatizando episodios y secuencias que ilustran algunos de los retos actuales enfrentados por los sujetos autodefinidos como masculinos en el entramado cultural mexicano. Destaca, en el tratamiento de los personajes, su asociación a sectores urbanos de clase privilegiada y de origen europeo. Así, se busca examinar la representación de discursos y prácticas que proponen un reposicionamiento de

¹ Argos Comunicación, fundada por Carlos Payán e Epigmenio Ibarra, es una productora televisiva independiente que ha contribuido a la renovación de los contenidos televisivos en México desde la década de los noventa. Además de apostar por la calidad de producción de telenovelas y series, Argos ha establecido, como sello de sus producciones, un diálogo directo con los acontecimientos sociohistóricos y políticos de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Véase <http://www.argoscomunicacion.com/Historia/>

² Como competencia al bipolio que Televisa y TV Azteca mantuvieron en la Ciudad de México hasta comienzos del siglo XXI, surgió Cadena Tres en 2007, canal autodenominado como la “televisión más abierta que nunca”. Con ese slogan como premisa, se lanzaron diversas series producidas por Argos que prometían discutir, como nunca, aquellos temas hasta entonces tabú en la sociedad mexicana. Para 2015, Cadena Tres cerró como canal abierto de la Ciudad de México para transformarse en la tercera televisora nacional (junto con las empresas arriba mencionadas). Véase: <http://aristeguinoticias.com/2310/mexico/liquidacion-casi-total-y-sorpresiva-en-cadena-tres/>

³ La pauta metodológica del “close-reading” proviene de los estudios literarios y se basa en la identificación y análisis detallado de elementos particulares dentro de un texto (organización sintáctica, leitmotiv, construcción de personajes, patrones, etc.) para ilustrar o desarrollar una tesis o proponer el significado de ciertas producciones artísticas. Esta es una metodología actualmente empleada en estudios de televisión y cine.

lo masculino, señalando, al mismo tiempo, las contradicciones presentes en los modelos que se quieren definir como “nuevos”.

Para la organización del trabajo, se han identificado tres ejes analíticos que, por su relevancia sociohistórica, permiten reconocer algunas de las dinámicas que permean el reposicionamiento de la masculinidad. La primera sección propone un mapa conceptual que sirve como sustento teórico a las secciones analíticas posteriores. En este primer segmento, interesa señalar procesos socioculturales contemporáneos que visibilizan el surgimiento de “nuevas masculinidades”, articulando también “nuevas” experiencias en las esferas de lo corporal y lo afectivo. La segunda sección analiza modos de representación del cuerpo masculino y biometáforas de masculinidad que la teleserie emplea como medio de reflexión crítica. En este sentido, interesará dialogar con el concepto de género entendido como una repetición de actos que estilizan la propia corporalidad, manifestándose como un performance cotidiano (Butler, 1988). Las dos últimas secciones de este trabajo, enfocadas en analizar discursos y patrones de lo masculino desde las experiencias afectivas que la teleserie representa, discuten respectivamente dos roles cruciales para la definición del género: el ser parejas y el ser padres/hijos. Si bien la teleserie propone una cierta reorganización de los principios ordenadores de las relaciones que subordinan lo femenino y lo no heterosexual, resultará productivo reflexionar sobre los límites de dichas reconfiguraciones para mostrar que todavía quedan muchas deudas pendientes en la transformación de los principios lacerantes que definen lo femenino y lo masculino.

Cuerpos, afectos y masculinidades en el México contemporáneo

No es una noticia que México vive actualmente uno de los periodos más crudos de su historia. Como sugiere Sayak Valencia Triana (2014, p. 71), la cultura de muerte y crueldad se ha visto particularmente enaltecida en países como México, donde la figura de la masculinidad hiperviolenta ha llegado a considerarse si no un medio de movilidad social, al menos una posible vía de entrada al anhelado proyecto capitalista global. Manifestándose

de forma diferente en cada contexto —urbano, rural, etcétera— y en relación también con las experiencias de clase social, etnia y nivel educativo, se vive todavía la imperiosa necesidad de asociar con la masculinidad conceptos como poder, autoridad, dominio e, incluso, poder adquisitivo (Valencia Triana, 2014, p. 71). En otras palabras, es urgente reconocer que a pesar del surgimiento de modelos alternativos tanto de masculinidad como de feminidad, el atributo dominante en la constitución de la identidad masculina se ha mantenido. Como propone Vendrell “[e]l atributo masculino se refiere a la capacidad de hacer, de mandar, de dominar” (2011, p. 27). Dicho atributo, fundamental para la concepción de lo masculino, no se ha deconstruido, dejando intacto el privilegio masculino que sustenta las estructuras de dominación de género en sociedad.

Si bien el contexto sociocultural que *El sexo débil* explora no se enfoca directamente sobre las experiencias de los sectores de clase trabajadora, pues los protagonistas gozan de una consolidada posición social y económica, la teleserie ahonda sobre cómo aún en los sectores privilegiados está siendo necesario un reposicionamiento de la identidad masculina, sobre todo en el ámbito afectivo, donde los principios de la heteronormatividad patriarcal ya no funcionan como dinámica reguladora de la vida. Así, la teleserie representa de manera crítica algunas de las mudanzas en los patrones de la experiencia afectiva-doméstica resultantes de la incorporación de muchas mujeres al mercado laboral, la redistribución de las tareas domésticas, la secularización de la sociedad, la globalización de la sociedad ahora consumidora de modelos diferentes de género y sexualidad, entre muchos otros factores. Así, *El sexo débil* resulta relevante en el panorama de producción televisiva contemporánea, pues examina, desde una perspectiva feminista, las múltiples contradicciones de los discursos y prácticas de masculinidad en México, haciendo evidentes las intersecciones entre lo privado y lo colectivo, así como el valor de lo afectivo como categoría crítica, pues permite concebir lecturas más complejas del funcionamiento del género como sistema que organiza significado social basándose en “una jerarquización entre lo femenino y lo masculino” (Serret, 1999, p. 245).

Como proponen Nehring, Esteinou y Alvarado (2014, p. 5) en su estudio sobre la “ciudadanía íntima” o experiencia afectiva contemporánea mexicana, conceptos como

unidad, permanencia, y continuidad, se han visto reemplazados en las últimas décadas por experiencias de fragmentación, pluralidad y multiplicidad. Contemporáneamente, y en consonancia con la economía global que otorga la posibilidad de definir una singularidad identitaria desde los hábitos de consumo, lo masculino está definiéndose asimismo mucho más desde lo individual que desde lo colectivo. La disparidad de experiencias tanto en lo social como en lo económico, así como la diversidad de definiciones de lo personal y lo colectivo en México, imposibilitan creer en nociones universales de lo que significa, por ejemplo, ser mujer u hombre en México o ser madre o padre. Sin embargo, dentro de esta diversidad de experiencias se presentan empalmes discursivos y contradicciones que muestran las constantes negociaciones al momento de definir la categoría que en este caso se busca examinar —la masculinidad. Como propone Vendrell: “¿Qué ha cambiado en realidad? Lo que ha cambiado es que ahora cada hombre es masculino a su manera. El hombre nuevo [...] tiene una crisis de modelo, no de identidad. El viejo modelo ya fue cuestionado, dado por obsoleto y desmantelado; por lo tanto ya sólo permanece como resto” (2011, p. 33).

En este sentido, resulta necesario adoptar un lente crítico que considere diversas categorías de análisis en relación con lo masculino. Es todavía pertinente dialogar con la propuesta de R. W. Connell (1995), la cual plantea que la masculinidad no puede ser dissociada de la jerarquía de poder construida alrededor de la manifestación de identidad masculina dominante/hegemónica, la cual subordinaría, posicionándose como modelo ideal a la cabeza de la jerarquía social, a las otras manifestaciones identitarias, sean masculinas o no. Al mismo tiempo, como sugiere Nikki Wedwood (2009), es productivo ir más allá de las propuestas de Connell, poniendo especial atención a aquellas prácticas culturales, o gestualidades, que socavan el ejercicio de la masculinidad como encarnación del poder patriarcal en los márgenes de la jerarquía impuesta por la simbólica de género. La representación televisiva de estos momentos de disidencia, o reposicionamiento de la categoría masculina, serán de especial interés para este trabajo.

Examinar prácticas afectivas —entendidas también como experiencias que se producen desde el cuerpo— resulta clave para comprender los procesos que articulan nuevas

posiciones de la masculinidad en el texto social. Si tradicionalmente la corporalidad masculina se considera una materialización de la categoría —cuerpos fuertes y duros, cerrados o invulnerables, entre otros atributos— se buscará explorar las fisuras no sólo corporales de dichos atributos sino también de la afectividad emocional asociada al concepto de *ser hombre*. De este modo, y estableciendo un diálogo con Víctor J. Seidler (2006, pp. 62-70), se requiere considerar la compleja experiencia afectiva de los individuos en sociedad para comprender los retos cotidianos que se viven desde la experiencia corporal, e intersubjetiva, evidenciando los ajustes requeridos en la organización de la experiencia de género e íntima-personal. Al mismo tiempo, considerar las propuestas de Judith Butler en relación con el género (1988) —como una serie de actos estilizados, gestos corporales y discursos sociales que se repiten en un contexto cultural determinado como una forma de supervivencia— resulta productivo en el examen de la relación entre la afectividad y la corporalidad de los individuos en sociedad.

El sexo débil, artefacto mediático de consumo masivo, articula complejamente la representación de las experiencias del *ser hombre* a partir de la historia de la familia Camacho. Además del juego lingüístico inherente al apellido de los protagonistas (Camacho), se utiliza como premisa de comerciales, spots publicitarios y otros productos asociados con la serie, la frase “Para llegar a ser hombre, primero hay que dejar de ser machos. Si no dejamos de ser machos, seguiremos siendo el sexo débil”. Desde este punto, la teleserie propone una representación crítica de la necesidad de cambio en los modos de operación de lo masculino, así como la ansiedad que se deriva de dicho proceso sociocultural. Esta mudanza, como se ha planteado previamente en esta investigación, no propone sin embargo una deconstrucción de la propia categoría *hombre*. La experiencia íntima de cada uno de los personajes de la teleserie —Agustín (padre/abuelo), los hijos adultos Julián, Bruno, Dante y Álvaro, todos médicos— se verá marcada por las dinámicas opresivas dictadas desde los discursos lacerantes de masculinidad *a la mexicana*, mismos que requieren de una transformación aunque sea aparente, o como Joan Vendrell sugiere “de una operación de maquillaje” (2011, p. 32), por lo que es pertinente también examinar los límites de estos “nuevos” modelos. Atinadamente, la serie —escrita por cuatro

guionistas que buscaron trabajar sin “autocensurarse”⁴ —incorpora una actitud feminista al politizar lo personal de la experiencia masculina. Al mismo tiempo, las historias de los personajes hacen explícita la artificialidad requerida por los guiones sociales, transitando de la violencia a la vulnerabilidad, y de la certeza a la absoluta incertidumbre sobre los discursos y prácticas del “ser hombre” en el México urbano de clase privilegiada. De este modo, la serie presenta la masculinidad como una construcción cultural plagada de contradicciones.

¿Nuevas corporalidades masculinas?: (im)pecabilidad, (in)flexibilidad y vulnerabilidad

Uno de los medios más poderosos que *El sexo débil* emplea para la reflexión sobre los límites del cuerpo masculino es el énfasis visual y discursivo sobre la corporalidad de los protagonistas. Tanto en los promocionales de cada uno de los personajes como en los 120 capítulos de la serie, los cuerpos masculinos y su performance son representados como artefactos que se (re)construyen cotidianamente. En palabras de Butler, “consider gender as a corporeal style, an ‘act,’ as it were, which is both intentional and performative [...], as a sustained and repeated corporeal project” (1988, pp. 522-523). El cuerpo y su gestualidad, son entonces propuestos como territorios donde se aprende, se transmite y se negocia las definiciones del *ser hombre*.

Como propone Diana Taylor, en su reflexión sobre el cuerpo/performance corporal y su innegable relación con la afectividad y los discursos socioculturales: “We learn and transmit knowledge through embodied action, through cultural agency, and by making

⁴ Con guión original de Joaquín Guerrero Casasola, la teleserie contó con un sólido equipo de escritores entre los que destacan Verónica Bellver (escritora de *Las Aparicio*), Laura Sosa (escritora de *Capadocia. Un lugar sin perdón*). Tanto *Las Aparicio* como *Capadocia* se caracterizan por tener un tono crítico tanto en temas de género y sexualidad, como en relación con la convulsa realidad del México contemporáneo. Véase: “El sexo débil. Especial detrás de las cámaras” > <https://www.youtube.com/watch?v=xSZcK1Xxo4k>

choices. Performance [...] functions as an episteme, a way of knowing, not simply as an object of analysis” (Taylor, 2003, Kindle loc. 174). La doble condición del cuerpo, al ser objeto y sujeto en relación con las prácticas y discursos socioculturales, evidencia la interconexión entre lo privado y lo público, aspectos que la teoría feminista enfatiza para proponer una politización y transformación de las simbólicas de género. R.W. Connell sugiere que: “Based on the premise that bodies are both objects and agents of practice, [...] the relationship between the body and the social is two-way and simultaneous and how practice itself is informed by the structures within which bodies are appropriated and defined” (1995, p. 91). De este modo, el cuerpo biológico, en conjunción con diversas biometáforas, materializaría cotidianamente lo masculino a través de atributos performativos que hoy en día se consideran sinécdoque de dicha manifestación de género: la agresividad, la fuerza y dureza corporal, la impenetrabilidad física y emocional (los niños no lloran), la musculatura, la virilidad, entre muchos otros aspectos. Siguiendo la lógica binaria heteropatriarcal, estos aspectos, como se propone a lo largo de la teleserie aquí examinada, suelen relacionarse en oposición con aquellos atributos que históricamente lo masculino ha buscado erradicar para constituirse como verdadera: la vulnerabilidad física y emocional, la flexibilidad, el *ser* penetrado, la falta de potencia sexual, la renuncia al privilegio y la autoridad, por mencionar algunos puntos. Esta tensión corporal, afectiva y sociocultural, es la que dará forma al reposicionamiento de los modelos masculinos que *El sexo débil* presenta.

Si bien los personajes masculinos de la teleserie varían en edad, ideología y hasta orientación sexual, en todos se manifiesta la necesidad de ejercer su *hombría* —en mayor o menor grado— a través del ejercicio de la violencia y la dominación. Paradójicamente, en esta serie abundan los empalmes discursivos pues los protagonistas son representados con una actitud y estética que dista del charro revolucionario, lo que insertaría a la masculinidad a la mexicana en plena era global: un modelo cosmopolita, aparentemente tolerante y flexible y, sobre todo, estéticamente domesticado. La tensión entre la imagen y el comportamiento será más característica en tres personajes: Agustín (Arturo Ríos), cardiólogo y patriarca de la familia quien es sexista, homofóbico, mujeriego, autoritario y completamente indispuesto a perder sus privilegios como jefe del clan; y dos de sus hijos,

Álvaro y Julián. Los tres personajes practicarán los principios de estética propuesta por el gran patriarca: invariable traje oscuro, camisas y corbatas en colores perfectamente combinados. Si acaso, Agustín aparece ocasionalmente con la bata de doctor o una pijama de seda y, en el caso de los hijos, con el desnudo casi total en escenas de intimidad sexual. Julián y Álvaro repetirán el estilo de vestir intachable, reforzando de este modo la caracterización de un personaje en control y encarnando en su vestuario la inflexibilidad requerida para repetir los comportamientos que más tarde, en la serie, necesitarán revisar para pertenecer a los “nuevos tiempos”. Tanto Álvaro (Khotan Fernández) como Julián (Mauricio Ochman) son la representación del galán metrosexual promovido por la media global contemporánea como el hombre deseable o modelo de revista. Como se hace explícito en el spot promocional de Álvaro, en el que literalmente la cámara lo retrata en una sesión de aseo personal que termina con unas elegantes mancuernillas, a él “desde muy pequeño su padre le dejó claro que la presentación de un caballero debe ser impecable”.

Julián y Álvaro también adoptan la cultura capitalista de los productos de belleza, así como un *pulimiento* de los bordes del contorno del cuerpo masculino a través del cuidado personal (ropa, uso de colores, rasurado). De alguna manera, y en sintonía con los movimientos culturales de la era global, los Camacho ejemplificarían una estética metrosexual a la mexicana: “the metrosexual identity is the nexus of traditional straight masculinity and gay culture—producing a more feminized but not queer masculine identity [...]. It problematizes our binary divisions based on gender and sexual categories” (Delgado, 2012, p. 212). Sin embargo, aunque la corporalidad de los Camacho desestabiliza visualmente la masculinidad brava, posrevolucionaria y mestiza —pues como se discute en párrafos posteriores, la serie recurre a la corporalidad euro descendente como ideal—, la nostalgia por el carácter dominante, inflexible y mujeriego que enarbolara al macho mexicano por excelencia sigue presente en la galería de comportamientos de la mayoría de los personajes de esta teleserie. De aquí que no se transforme la masculinidad como categoría, sino que se trata, como parece presentar la teleserie, de un cambio de vestuario que domestica la apariencia sin renunciar a los atributos masculinos de dominio cultural y social.

La representación de la corporalidad como terreno de discusión sociocultural se produce, desde otras direcciones, en otros personajes como Bruno Camacho (Pablo Cruz). Neurólogo transformado en activista del trabajo social y comunitario, es el hijo gay y el único que rompe con el rictus de impecabilidad estético de la familia. Lejos de llevar los trajes y combinaciones atinadas en su ropa, repite sus pantalones de algodón y blusa de cuadros en la mayoría de los episodios. Es también el menos solemne de los personajes. La particularidad de Bruno se produce entonces desde dos direcciones que son relevantes en términos de los códigos de representación televisivos: al romper socialmente con la norma heterosexual y, asimismo, como propone Julee Tate (2013) con respecto a telenovelas como *La vida en el espejo*, al romper con los modos de representación tradicionales del personaje de telenovela gay —trágico, o hiper cómico, o como la clásica loca/diseñador de modas (Tate, 2013, pp. 543-544). Bruno es un personaje complejo, pues, a diferencia de su padre y hermanos, él trabaja en pro de la democratización de las relaciones sociales al dirigir con su pareja sentimental un centro de ayuda comunitaria. Sin embargo, Bruno vive una constante lucha interior al ejercer violencia emocional y física —celos, chantajes— hacia los posibles “amantes” de su pareja, y contra aquéllos que lo atacan por su orientación sexual. Como ocurre para otros Camacho, su vestimenta, la superficie, dista mucho de la relajación de sus costumbres machistas.

Los atributos de dureza, potencia y musculatura, biometáforas claves de la masculinidad occidental largamente explotada en discursos culturales y prácticas culturales y publicitarias, juegan un papel relevante en la teleserie, pues su representación visual y discursiva confirma y contesta al mismo tiempo dinámicas tradicionales de masculinidad. La visualización explícita de las técnicas de género, es decir, los momentos en los que se construye dicha corporalidad masculina —por ejemplo, en la representación directa del entrenamiento muscular, o la introducción discursiva y visual de la obsesión masculina por la potencia sexual— resulta para espectadoras y espectadores una experiencia desestabilizante y refrescante. Históricamente, las pantallas televisivas han presentado la corporalidad masculina como “dada por hecho”, mientras que *El sexo débil* la presenta en constante construcción y también como espacio de gran ansiedad para los protagonistas y otros personajes de la serie. En relación con las biometáforas de dureza, fuerza y

musculatura, o bien su ausencia y consecuente crisis, destacan las experiencias de Dante Camacho (Raúl Méndez). Es el psicólogo de la familia quien cumple también el papel de narrador de la teleserie y es la voz más reflexiva de la familia. En un sentido más amplio, Dante, como psicólogo, confirma lo que Vendrell propone como la nueva voz social que legitima, contemporáneamente, los comportamientos de género que se definen desde lo individual (2011, p. 25). La psicología, que ha estado muy de la mano de los procesos de construcción de “los nuevos hombres”, propone que la masculinidad tiende a la autodestrucción propiciada por los viejos modelos de comportamiento, por lo que se requiere realizar una labor de “autocuidado, regulación, reflexión” (Vendrell, 2011, p. 25) en la práctica cotidiana de lo masculino. Sin que esto implique, claramente, una transformación profunda de las estructuras de dominación de género.

Para regularse, sin autodestruirse o destruir a otros, Dante escribe su reflexivo libro y mantiene en su apartamento un saco de box. El saco también le ayuda a mantener su cuerpo musculoso, mismo que la teleserie explota abundantemente tanto en episodios como en comerciales y promocionales. En las frecuentes secuencias donde Dante golpea su saco de boxeo, se expone el torso y los brazos desnudos, duros, fuertes y en pleno movimiento. En diversos momentos la cámara recurre al *close up* directo a la musculatura, las venas y estructura ósea que se manifiesta visiblemente en este cuerpo activo que parece querer destruir, a través de los golpes, cualquier traza de debilidad. En las culturas definidas como occidentales, sin descontar a México, los torsos masculinos, duros, moldeados y mostrados orgullosamente en espacios privados y públicos “perfectly exemplify the authority and power that the possession of a penis [...] is supposed to confer to its bearer” (Bordo, 2000, p. 91). La obsesión por la dureza y exposición del torso se relaciona directamente con la dureza asociada al músculo masculino por excelencia, el pene, pues: “the penis’s potential for “hardness” and all that it suggests has been displaced onto the whole male body, where it can function more unambiguously as a symbol of strength, power, and up-ward aspiration” (Bordo, 2000, p. 91). La dureza corporal aparentemente salva a Dante Camacho de la domesticación de su masculinidad, o “from the feminization and softening effects of excessive civilization” (Bordo, 2000, p. 92). Sin embargo, lo fálico del torso, y del cuerpo masculino en sí mismo, es visiblemente (de)construido a través de esta propuesta visual

pues en todo momento la presentación de la musculatura corporal de Dante es yuxtapuesta discursivamente a su intimidad emocional. Se enfatiza también el cuerpo sudado de Dante, su cansancio, su enojo, resaltando, a través del uso de cámara lenta, la intimidad corporal y emocional del personaje. Esta doble valencia, la fuerza física interconectada a la tormenta emocional como atributos del personaje, es una conjugación productiva para examinar la compleja y variable experiencia cotidiana que se vive en un México global marcado por la mutabilidad en los patrones de relaciones intersubjetivas y, ciertamente, la violencia desde múltiples direcciones.

La reflexión sobre la dureza, capacidad y musculatura se discute explícitamente en esta teleserie en relación con la figura del pene, su potencia sexual y, en definitiva, su importancia como biometáfora de la fuerza masculina. En el caso de México, los contenidos simbólicos alrededor del pene han tenido un significado considerable en la constitución de la identidad cultural al emplearse, sobre todo en los periodos de consolidación posrevolucionaria, la metáfora de lo viril como fuerza transformadora social, misma que se vería representada en un sinnúmero de artefactos artísticos. De aquí que la reflexión contemporánea sobre la importancia simbólica de la virilidad masculina en México sea también un ejercicio que implique, al mismo tiempo, una revisión de los discursos y prácticas que confirman o contestan significados simbólicos tradicionales en relación con la musculatura fálica. A partir de las experiencias del hijo más joven de los Camacho, Julián —quien curiosamente es un cirujano plástico, reconstruyendo cuerpos “ideales” de acuerdo a las fantasías de sus clientes— abundan las referencias del pene como músculo confirmador del poder masculino. El pene cumple diversas funciones en la vida de Julián, sobre todo en la primera mitad de la teleserie: es la herramienta para las conquistas sexuales, considerando la erección y la penetración como principios delimitadores de la jerarquía de poder en la dinámica sexual heterosexual; también es un medio de relación con su propia subjetividad pues incluso mantiene diálogos con “Juli”, su pene, para aplaudir o cuestionar el comportamiento del músculo. En definitiva, para este personaje, su pene, en tanto que sea potente, lo materializa como hombre. El momento de ruptura de este personaje, se produce, precisamente, en los episodios iniciales de la serie cuando sufre una racha de impotencia, lo que le coloca como un “no-hombre” enfatizando, tras un encuentro

malogrado con una amante: “ya me siento mal de no poder ser un hombre.” Será, sin embargo, desde este sitio supuestamente indefinido, *no ser-hombre*, que el personaje explore otras áreas de comportamiento y relación intersubjetiva llegando a ser capaz de mantener una relación afectiva más profunda hacia los episodios finales de la serie.

La ansiedad por un funcionamiento efectivo del pene es explorada también con la introducción de otros personajes. Paralela a la crisis de impotencia de Julián se engarza a la trama principal la historia de un paciente de la clínica Camacho quien es modelo de pasarela, representando por una parte una masculinidad rentable y deseable propuesta por la industria de la moda y los medios de comunicación, pero quien al mismo tiempo busca le practiquen una faloplastia o agradamiento del miembro, pues siente que éste es muy pequeño y por lo tanto disfuncional. Asimismo, para Álvaro Camacho resulta desestabilizante saber que su propia madre y su ex esposa se dedican a la compra-venta de vibradores tras sus respectivos divorcios, sintiendo que ha sido reemplazado por un consolador. Resalta, en todos los casos, la interconexión entre la materialización de la corporalidad masculina y las biometáforas de dureza-blandura y potencia-debilidad, resaltando la angustia que los personajes sienten al “perder” los atributos ideales de lo masculino.

Si bien la teleserie adopta un tono crítico en relación a las biometáforas masculinas por excelencia, mantiene una contradictoria actitud que perpetúa las lógicas eurocéntricas y excluyentes de la mayoría de las telenovelas de Televisa, y otras casas productoras. Como propone John Markert (2010), las telenovelas latinoamericanas han contribuido enormemente, al ser productos capitalistas consumidos por un gran número de individuos, a la perpetuación de una jerarquía racial de talante neocolonial que sigue presentando a los descendientes de europeos no sólo como los modelos ideales de belleza, sino como los sujetos latinoamericanos con acceso al poder y modernización en dichos contextos sociohistóricos.

En *El sexo débil* esta lógica se repite hasta el cansancio: toda la fenotipia de los personajes protagonistas de la teleserie, sus parejas y sus hijos (hasta la bebé que buscan adoptar Pedro

y Bruno) corresponde a tonos de piel que se definen como claramente asociados a un origen europeo. Los personajes con más pigmento —mestizos e indígenas—, si acaso presentes, aparecen en posiciones secundarias como secretarias, sirvientas, niños adictos en las colonias populares, etc. Sin duda, la perpetuación de esta lógica de representación destaca contradictoriamente en una teleserie que busca democratizar los contenidos de la televisión, confirmando que aunque hay mudanzas culturales en la sociedad mexicana, se sigue reproduciendo “sistemas de representación impuestos por la hegemonía capitalista del sistema heteropatriarcal/clasista/racista” (Valencia Triana, 2014, p. 69). Sin duda, los Camacho, y el reparto protagonista, es estéticamente complaciente bajo la lógica de representación televisiva tradicional, proponiendo al mismo tiempo, que las mudanzas y cuestionamientos de género están circunscritas al pequeño círculo de los grupos privilegiados de la Ciudad de México.

Afectos en la pareja: poder, (anti)democracia y masculinidad

Como otro medio de reflexión sobre el *ser* hombre, *El sexo débil* explora uno de los tropos socioculturales que han definido más claramente la tensión entre tradición y modernidad: el amor romántico-sexual, definido en las sociedades occidentales contemporáneas como la materialización “sagrada” de la intimidad emocional (Padilla, *et al.*, 2007, p. x). La teleserie examina discursos y prácticas diversas alrededor del noviazgo, matrimonio, “ligue” y otras alternativas presentes en las prácticas amorosas de la era global. Dado que la narrativa amorosa-sexual mexicana se ha fundamentado en los principios de la heteronormatividad judeo-cristiana, su conexión con la simbólica de género es intrínseca, siendo terreno fértil para la discusión de los discursos y prácticas alrededor de la masculinidad. Al principio de la teleserie, los Camacho se adhieren mayormente a varios principios lacerantes de la narrativa amorosa heteronormativa: buscan ejercer el papel de proveedores para así justificar el control de sus parejas, sobre todo cuando se asocian a la sagrada misión de la maternidad. Asimismo, buscan mantener, en mayor o menor grado, la división tradicional del trabajo en los espacios domésticos así como la posición secundaria

de las mujeres en los ámbitos laborales. Indudablemente, la teleserie critica el carácter obsoleto de dichos preceptos pues, como proponen Nehring, Esteinou y Alvarado (2014) en su trabajo sobre los cambios a la organización de la vida íntima y afectiva en parejas mexicanas de ámbitos urbanos contemporáneos, la realidad cambiante y extremadamente inestable tanto en lo económico, lo político y lo social, ha generado, sobre todo en las últimas décadas, cambios drásticos en la organización de la vida cotidiana, especialmente para parejas en las que ambos individuos trabajan, tienen aspiraciones profesionales y menos dependencia económica (2014, pp. 1-2). La propia teleserie expone que existe hoy en día una proliferación de discursos que priman la realización individual sobre la colectiva, por lo que los papeles tradicionales de género resultan limitantes particularmente para las mujeres. La lucha por una mayor participación social de parte de las mujeres, así como la ansiedad generada por los cambios en las valencias de poder, como bien se retrata en *El sexo débil*, son momentos clave en el ámbito de la afectividad contemporánea.

La serie representa visualmente, a través de diversas manifestaciones, que la relación de pareja sigue funcionando mayoritariamente como medio para perpetuar la masculinidad autoritaria y, por ende, la desigualdad de poder. Resulta relevante la multiplicidad de experiencias afectivo-sexuales que la serie representa y que, en su mayoría, cuestionan o confirman discursos y prácticas tradicionales de la constitución del género masculino. En esa diversidad de experiencias, cada uno de los Camacho tendrá que ajustarse a las necesidades y expectativas afectivas de sus parejas pues, en definitiva, el autosacrificio o subyugación ya no son modelos de referencia en esta producción televisiva.

El caso más trabajado, en relación con las esferas afectivo-sexuales, es el de Tamara y Álvaro. La teleserie narra la serie de altibajos que llevan a la pareja a divorciarse para luego (re)encontrarse al final, tras la supuesta redefinición de Álvaro como un “hombre nuevo”. La trayectoria de esta pareja ilustra claramente las movilizaciones y retrocesos del personaje masculino, quien busca transformarse, regresando en innumerables ocasiones al punto de partida, proponiendo una compleja representación, casi a modo de espiral, de las narrativas que sustentan las experiencias identitarias-afectivas de los protagonistas. En un punto inicial, así como en puntos clave de la trama de la teleserie, Tamara es

constantemente agredida por el marido, quien no considera su trabajo de arquitecta como “importante”. Álvaro emplea la violencia emocional con su pareja para intentar controlarla a través de chantajes que buscan apelar a la obligación *natural* que Tamara tendría para con sus hijos.

Destaca en las estrategias visuales empleadas para representar la pérdida de control del personaje (capítulos 71 y 72) un uso de cámara más complejo, desde una perspectiva profunda, evidenciando la posición secundaria que le lleva a explotar para perder a su familia. En una secuencia clave de la teleserie, Álvaro es testigo de la cercana relación laboral que tiene Tamara con su jefe, al observarlos desde la lejanía-fondo cuando asisten a una fiesta. El intercambio entre Tamara y su jefe queda enmarcado a través de un ángulo de cámara lateral que corresponde a la propia mirada de Álvaro, sintiéndose anulado en la escena. Posteriormente, la secuencia donde Álvaro enfrenta a Tamara enfatiza, también desde una visión lateral, el desencuentro y violencia del esposo, llamándola “puta” por haber “coqueteado” con su jefe, y empujándola contra una mesa. En este caso, él será evaluado por sus hijos quienes, desde la profundidad visual ejercen también el poder de la mirada sobre sus padres, lo que resulta en un fuerte distanciamiento de los jóvenes hacia su padre disfuncional. Siendo la secuencia más violenta de toda la teleserie, marca también una vuelta de tuerca para el personaje, quien sólo podrá caminar hacia el reposicionamiento de su masculinidad si es que quiere mantener, como se desarrolla en la última sección de este trabajo, su relación afectiva familiar. Los discursos que sustentarán la clásica vigilancia al cuerpo femenino, y su consecuente castigo si se sale de los comportamientos aceptables,⁵ no serán considerados ya un elemento *natural* en la relación de pareja según la visión de dos jóvenes adolescentes.

Al igual que Álvaro, otros miembros de la familia Camacho tienen que redefinirse en relación con la idea de autoridad masculina sobre el cuerpo de sus parejas. La particularidad de *El sexo débil* es que señala esta práctica opresiva como dinámica presente entre parejas heterosexuales que se jactan de ser democráticas y también entre parejas gay,

⁵ Para un análisis detallado de discursos y prácticas de vigilancia y castigo sobre los cuerpos femeninos en México, véase Castillo (1998).

presentando así una perspectiva compleja de dicha problemática en televisión. Bruno y Pedro, su esposo, son, a lo largo de los 120 episodios, una pareja que en diversos momentos se califica como la más estable. Colaboran juntos en un Centro de Ayuda Comunitaria de manera mayormente efectiva y respetuosa, estableciendo, desde lo laboral, una horizontalidad en su relación. A pesar de que no hay excesivas demostraciones físicas entre los personajes, que sí abundan entre personajes heterosexuales, la teleserie apuesta por normalizar la relación afectiva entre Pedro y Bruno al representarlos en su cotidianidad, sin excesos dramáticos, como una pareja que es “como cualquier otra”. Su recámara, espacio donde demuestran mayor intimidad sin que se representen abiertamente encuentros sexuales entre ellos, es la menos grandilocuente de toda la teleserie. A diferencia de los estilizados juegos de cámara que se emplean en encuentros emocionales y/o sexuales entre personajes heterosexuales, los momentos de intimidad entre Pedro y Bruno son también representados visualmente de forma simple y frontal. Un ángulo que se repite al interior de la habitación es la cámara fija frente a su cama, haciendo que los/las espectadores/as contemplen la escena directamente, sin manipulaciones o revestimientos.

La representación realista de una pareja gay en la televisión mexicana es refrescante y crítica al mismo tiempo, pues si bien son una pareja estable que termina casándose y adoptando a una bebé, sufren también de la posesividad que Bruno siente hacia Pedro. Asimismo, como ocurre con otras parejas heterosexuales de la teleserie, Pedro tiene que pedir a su pareja que asuma mayor responsabilidad en el cuidado de la bebé y en la organización de las tareas domésticas. No se implica, sin embargo, que Pedro represente, desde lógicas heteropatriarcales, una subjetividad afeminada; en realidad, manifiestan una diversidad de actitudes frente a la organización de la vida cotidiana tanto en lo laboral, lo afectivo y lo doméstico, mostrándose así una variedad de comportamientos en relación con los reposicionamientos de lo masculino en la esfera sexual-afectiva.

En ninguna de las historias afectivo-sexuales que la teleserie desarrolla se propone un final cerrado ni la promesa de “y fueron felices para siempre”. Resalta, así, una mirada televisiva crítica que reconoce al género y las relaciones intersubjetivas como procesos en constante movimiento. Indudablemente, a través de una mirada sobre un sector específico de la

sociedad mexicana, la clase privilegiada y altamente educada de la Ciudad de México, la teleserie presenta preguntas relevantes sobre la importancia de la democratización de los espacios privados y sus consecuentes dinámicas afectivas.

Paternidad, afectos y masculinidad

Además de enfocar dinámicas afectivas en el ámbito romántico sexual, la teleserie hace un examen de los modelos también cambiantes de paternidad. Culturalmente, las revisiones a los comportamientos tradicionales de paternidad y masculinidad se han producido en México sobre todo desde la década de los noventa, cuando se establecen grupos civiles como el “Colectivo de hombres para las relaciones igualitarias”, u “Hombres por la equidad”.⁶ En *El sexo débil* todavía se representa un gran número de desencuentros entre aquellos padres que buscan ejercer, con su palabra o acciones, control sobre sus hijas e hijos pues parecen todavía creer que “When fathers spoke in traditional families, they were not expressing their personal opinion as men, but speaking this authority. They were deemed to be God’s authority on earth, and their position at the head of the table symbolised their authority within the family” (Seidler, 2006, p. 94). La realidad convulsa, evidente secularización social —en la teleserie no hay ninguna referencia religiosa explícita—, la industrialización del país y la irremediable entrada de México al ambiente global han colocado a los padres de este nuevo periodo ante una compleja disyuntiva (Rojas, 2008, p. 94). En este nuevo momento histórico, los padres, como discute la teleserie, tendrán que decidir entre ejercer el modelo de padres al estilo tradicional, o asumir un protagonismo en la crianza de los hijos e hijas, permeando, posiblemente, la democratización de las relaciones sociales también desde este ámbito. Sin embargo, como ocurre con otros procesos socioculturales, tal y como se presenta en la teleserie, estos cambios son relativos, aunados al nivel educativo y a la clase social de los padres en

⁶ Para una descripción detallada del trabajo de los colectivos véase: <<http://www.coriac.org.mx/index1.html>, y < <https://es-la.facebook.com/hombresporlaequidad/>

cuestión. De tal modo que, si solo ciertos individuos de clase privilegiada están dispuestos a involucrarse de modo diferente con sus hijos e hijas, reposicionando de este modo su propio modelo de *ser hombres*, es importante considerar que hay todavía mucho terreno que ganar a este respecto, tal y como la teleserie pretender discutir.

En la teleserie, el desbancamiento del padre tradicional como un modelo de referencia, se produce con la toma de conciencia que tienen los hijos de Agustín Camacho al aceptar que su padre ha sido abusivo, manipulador y mentiroso con todos los miembros de la familia. El patriarca desbancado tiene deudas pendientes con cada uno de sus hijos desde el comienzo hasta el final de la serie, pero, al perder su autoridad absoluta, ningún personaje se preocupa más de “lo que piense su padre”. En este sentido, la teleserie hace un intento por mostrar lo obsoleto de ciertos discursos y comportamientos característicos de un modelo que ya no corresponde a la flexibilidad exigida en los tiempos globales, enfatizando la dirección individualista de los *nuevos modos de ser* en otros de sus protagonistas.

Destaca en la escritura de esta serie la importancia que los guionistas han puesto en mostrar la interdependencia que existe entre los diversos roles que personajes como Álvaro desempeñan cotidianamente. Aunque este personaje no alcanza a generar cambios de comportamiento al tener una crisis con su pareja, la pérdida de sus hijos le impulsa a buscar ayuda profesional, mostrando un gran sentido de vulnerabilidad ante este hecho. La particular respuesta de Álvaro, dar prioridad a su papel como padre en el proceso de redefinición que sufre a lo largo de la teleserie, corresponde al modelo de “nuevos padres” presente en ámbitos mexicanos de clase privilegiada. Como propone Sebastián Giraldo (2015), en el México contemporáneo se puede encontrar en ambientes urbanos de clase privilegiada y con un alto nivel de escolaridad, reconfiguraciones a las estructuras familiares, en las que se busca la reformulación de nuevas pautas de autoridad (2015, p. 51). Este pequeño grupo basará la definición de muchos de sus comportamientos en la información que consume en revistas, libros y otros materiales que desde la psicología están prescribiendo los modelos aceptables tanto de masculinidad como de paternidad.

Curiosamente, el reencuentro entre Álvaro y su hijo Víctor se produce en el espacio terapéutico del Centro de Ayuda Comunitaria que dirigen Bruno y Pedro. Sin saber a qué se enfrentarán, Víctor y su padre son requeridos a tapar sus ojos y participar, a ciegas, en una dinámica que requiere reflexión y expresión verbal sobre las posibles heridas afectivas. La forma de encuadrar visualmente esta secuencia muestra la interacción entre estos dos personajes y crea un sentido de horizontalidad. Ambos están sentados frente a frente, permaneciendo el padre en silencio la mayor parte del tiempo que ocupa esta secuencia. El no poder mirar en este encuentro, usando otros sentidos y la conversación como medio de interacción en contraste a la imposición de la voz patriarcal, representa una mayor intimidad entre los individuos masculinos, apostando a una posible democratización de los vínculos intergeneracionales (Nudler y Romaniuk, 2005, p. 279).

La exigencia por participar más en los cuidados de los menores, se produce también en el desempeño del personaje Bruno como padre adoptivo de una bebé, aunque con menos intensidad pues el personaje reacciona mucho más rápidamente que su hermano Álvaro. Habiendo sido aprobada en la Ciudad de México, en 2009, la ley que ampara la adopción de niñas y niños en familias de carácter homoparental, la serie es históricamente relevante al mostrar algunas de las discrepancias y contradicciones que existen tanto social como individualmente en el ejercicio cotidiano de los modelos alternativos de familia. En un sentido sociocultural se muestra la convulsa realidad de los procesos de adopción por parte de individuos que se definen abiertamente como gay. Aunque existe *de facto* la posibilidad de adopción, estos individuos, como representa la serie, tendrán que sortear mayores obstáculos que las parejas o individuos definidos como heterosexuales, por el fuerte arraigo a las normas culturales que muchas veces descuentan la capacidad de estas familias para criar hijos e hijas en una sociedad donde prima todavía la heteronormatividad. Como establece Giraldo, para el 2014 se contabilizaron en México 172,000 familias nucleares gay con menores bajo su custodia (2015, p. 42) por lo que estamos hablando de un número considerable de hogares en los que, de una u otra manera, se están cuestionando los límites del ejercicio de la maternidad/paternidad, así como los roles tradicionalmente asignados al género en relación con el cuidado de los hijos/hijas.

Asimismo, la teleserie representa efectivamente el ejercicio de la paternidad en Bruno y Pedro a partir de la representación de lugares comunes en la crianza inicial de los bebés: privación del sueño, cansancio y, a la vez, la posibilidad de experimentar procesos afectivos gratificantes. Resaltan las secuencias donde se representa a ambos padres angustiados por un signo menor de enfermedad de la bebé; o las conversaciones entre ellos en su cuarto cuando acuerdan que no pueden tener un encuentro sexual mientras la bebé duerme, evocando los cambios inherentes que cualquier pareja sufre con la llegada de los hijos. La normalización de Bruno y Pedro, sin embargo, radica también en la falta de participación que Bruno manifiesta al decir que no sabe cambiar pañales o que está muy ocupado con tareas del centro comunitario. Su actitud inicial naturaliza todavía la división del trabajo de acuerdo al género pues en diversos momentos recurre a ayuda femenina para el cuidado de su hija. De tal modo que la teleserie, también presenta las contradicciones todavía presentes en la distribución del cuidado infantil tanto en familias homoparentales como en parejas heterosexuales (Giraldo 2015, p. 48), mostrando que aún queda un largo camino por recorrer en la democratización de los espacios privados.

El reposicionamiento de las identidades masculinas/paternales en esta teleserie, se produce asimismo desde la reflexión que el personaje Dante Camacho introduce al reclamar sus derechos como padre. En los episodios iniciales, Dante y su novia Alicia (Giovanna Zacarías) rompen su relación sin que él esté enterado de que ella está embarazada. Cuestionando los límites tradicionales del género, y correspondiente a su actitud reflexiva sobre sus papeles y responsabilidades como individuo, pues ejerce en la teleserie la voz del psicólogo, el personaje de Dante presenta a lo largo de la misma sus preocupaciones por querer ejercer de lleno su rol como padre. No habla solamente de los clásicos atributos paternos en relación con el papel autoritario o proveedor. El personaje exige, a través de numerosos correos electrónicos y llamadas de teléfono fallidas, que se le otorgue la oportunidad de participar en la crianza de su hija, sobre todo hacia los episodios 90-95, cuando su ansiedad crece. En algún sentido, su exaltación en algunos episodios podría calificarse como un gesto más de machismo, pues incluso articula hacia el episodio 92 que su exnovia prefiere “tener [para su hija] un papá primermundista como le gusta a ella”, indicando que su hombría poscolonial-latinoamericana, aunque “herida”, es tan competitiva

como la europea. Sin embargo, como se representa ya hacia el final de la teleserie, el interés y compromiso de este personaje hacia su hija es profundo pues la coloca como prioridad al tener que asumir la responsabilidad de padre soltero cuando su exnovia muere en Europa. Con este gesto se centra la nueva actitud de Dante como padre participativo. Destaca, tal y como se hace con Pedro y Bruno, la refrescante representación visual de este padre en estado total de desarreglo físico, sin posibilidad de descanso tras la llegada de su recién nacida a México y su demandante cuidado. Más allá de perpetuar una actitud fría de autosuficiencia, Dante decide no usar su vida profesional como excusa para ausentarse de su hija.

Evidentemente, los nuevos arreglos donde los padres participan más en la crianza de los hijos corresponden, mayoritariamente, a familias donde se tienen los recursos económicos y/o el capital cultural para flexibilizar o renunciar a las actividades laborales como fuente principal para la manutención de la familia. Dante tiene su consultorio de terapia en su propio departamento, y se le representa, incluso, cambiando horarios de citas con sus pacientes para poder ajustarse mejor al horario de su propia hija. La paternidad de Dante se muestra como una ventana hacia nuevas formas de crianza y relación afectiva en el contexto urbano mexicano, terminando la serie con la visión de futuro más democrático en el ámbito familiar. La voz narrativa del personaje de Dante cumple así la función de revisar y replantear, discursivamente, los límites del concepto de hombría, cuerpo masculino y las prácticas culturales asociadas a los mismos. Es notable que la serie no propone procesos culturales acabados, dejando en claro el nuevo papel que se busca adjudicar a los medios masivos de comunicación: ser canales que generen una reflexión sociocultural de alcance colectivo sin dar respuestas definitivas a la audiencia.

Palabras finales

Durante las últimas décadas nuevos formatos televisivos han aparecido en América Latina replanteando, en algunos casos, el papel de la televisión como medio para representar

mudanzas socioculturales entre las que destacan las simbólicas de género. Teleseries como *El sexo débil* ofrecen, por su énfasis en representar las experiencias cotidianas en relación con el cuerpo y los afectos, una oportunidad para reflexionar sobre los procesos de reposicionamiento de los modelos de masculinidad en el México contemporáneo. Desde la voz narradora de uno de los personajes, quien curiosamente es psicólogo y expresa su intención reflexiva a lo largo de la teleserie, se exploran momentos clave para comprender los aciertos y contradicciones que estos reposicionamientos discursivos proponen. Si bien en todos los personajes masculinos hay procesos de reflexión que les llevan a replantear el ejercicio cotidiano de la violencia como marca definitoria de su masculinidad, no hay, tal y como ocurre socialmente en países como México, una movilización para deconstruir los límites discursivos que avalan el propio concepto de masculinidad y/o feminidad. Asimismo, y repitiendo la lógica neocolonial característica de los monopolios televisivos, la teleserie repite la idea de mudanza cultural asociada únicamente con grupos privilegiados del sector urbano quienes son claramente propuestos como euro-descendientes. De aquí que sea pertinente concluir que la teleserie apuesta por representar momentos de posible transformación cultural urgentes para la democratización de las relaciones sociales, evitando, sin embargo, retratar televisivamente una ruptura simbólica con el privilegio histórico que ciertos grupos sociales han tenido en México.

Referencias bibliográficas

- Argos Comunicación. (2016). *Argos-Comunicación Historia*. Recuperado de <http://www.argoscomunicacion.com/Historia/>
- Bordo, S. (2000). *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Strauss and Groux.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Castillo, D. (1998). *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Delgado, F. (2012). Smooth and Latin: Reflections on Mario Lopez, Ballroom, Dancing, and Latino Masculinity. En R.L. Jackson II, y J. Moshin (Eds.), *Communicating*

- Marginalized Masculinities. Identity Politics in TV, Film, and New Media* (pp. 203-217). New York: Routledge Press.
- Giraldo, S. (2015). Prácticas de paternidad de algunos varones gays de Ciudad de México. Entre tabúes y nuevas propuestas para su ejercicio. *Sociedad y economía*, 29, 39-62.
- Lima Carrión, A. (Realizador). (2013). *El sexo débil. Especial detrás de las cámaras*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xSZcK1Xxo4k>
- Lusvarghi, L. (2012). Crimes contemporâneos – crítica social e neopolicial na América Latina. En G. Borges, R. Pucci y G. Sobrinho (Orgs.), *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário* (Vol. II, pp. 115-129). São Paulo: Instituto de Artes/Unicamp.
- Markert, J. (2010). Latino Whiteness: The Problem of Being Brown for Hispanics in the United States—Perpetuating Stereotypes on Univision. *Sociological Imagination* 45(2), 43-61.
- Nehring, D., Esteinou, R., y Alvarado, E. (2014). A Brief Introduction. En D. Nehring, R. Esteinou y E. Alvarado (Eds.), *Intimacies and Cultural Change: Perspectives on Contemporary Mexico* (pp. 1-12). London: Ashgate Publishing.
- Nudler, A., y Romaniuk, S. (2005). Prácticas y subjetividades parentales: Transformaciones e inercias. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, 22, 269-285.
- Ortiz Urquidí, M. (director). (2011). *El sexo débil* [Telenovela]. México: Argos Comunicación/Sony Productions.
- Padilla, M. B., Hirsch, J. S., Muñoz-Laboy, M., Sember, R. E., y Parker, R. G. (2007). Introduction: Cross-cultural reflections on and intimate intersection. En M. B. Padilla, J. S. Hirsch, M. Muñoz-Laboy, R. E. Sember, y R. G. Parker (Eds.), *Love and Globalization: Transformations of Intimacy in the Contemporary World* (pp. ix-xxi). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rojas, O. (2008). *Paternidad y vida familiar en la Ciudad de México. Un estudio del desempeño masculino en los procesos reproductivos y la vida doméstica*. México: El Colegio de México.
- Seidler, V. (2006). *Transforming Masculinities: Men, Cultures, Bodies, Power, Sex and Love*. London: Routledge.

- Serret, E. (1999). Identidad de género e identidad nacional en México. En R. Béjar y H. Rosales (Coords.), *La identidad nacional como problema político y cultural. Nuevas miradas* (pp. 240-275). México: Siglo XXI/UNAM/CIICH.
- Tate, J. (2013). Redefining Mexican Masculinity in Twenty-First Century Telenovelas. *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies* 14(6), 538-552.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. [Version Kindle].
- Valencia Triana, S. (2014). Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo. *Universitas Humanística*, 78(78). Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/6392>
- Vendrell, J. (2011). Las fracturas del género y la crisis de masculinidad. *Revista de Estudios de Antropología Sexual*, 1(3). Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologiasexual/article/view/571>
- Wedgwood, N. (2009). Connell's theory of masculinity—its origins and influences on the study of gender. *The Journal of Gender Studies*. 18(4), 329-339.

Sobre la autora

Rosana Blanco-Cano es doctora en estudios culturales por Tulane University. Es profesora-investigadora asociada en Trinity University (San Antonio) del Departamento de lenguas y literaturas modernas y del programa de Estudios de género. Ha publicado diversos artículos en las áreas de estudios de género y sexualidad, estudios culturales del México (trans)nacional, cine latinoamericano y español. Es coautora del libro (2008) *100 Years of Spanish Cinema* y autora de (2010) *Cuerpos Disidentes del México imaginado: Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. Trabajó como coeditora del volumen (2010) *Global Mexican Cultural Productions* y actualmente participa en las líneas de investigación “Género y sexualidad en la televisión mexicana contemporánea” y “cines *cuir/queer* latinoamericanos y U.S. Latin@s”.