



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

ISSN: 2145-9045

Universidad de los Andes

Valencia, Jesús

MASCULINIDAD Y PERTENENCIA EN *THE BROTHERS SIZE* DE TARELL ALVIN MCCRANEY

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 13, núm. 26, 2022, pp. 84-101

Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis202213.26.05>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478171470006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

MASCULINIDAD Y PERTENENCIA EN *THE BROTHERS SIZE* DE TARELL ALVIN MCCRANEY

MASCULINITY AND BELONGING IN TARELL ALVIN MCCRANEY'S *THE BROTHERS SIZE*

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.26.05>

JESÚS VALENCIA
Universidad del Valle, Colombia

Fecha de recepción: 4 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2021

Fecha de modificación: 14 de enero de 2022

RESUMEN

Este artículo explora nociones de masculinidad y pertenencia en el drama *The Brothers Size* de Tarell Alvin McCraney. Autor afroestadounidense contemporáneo, McCraney crea personajes complejos que problematizan nociones colectivistas de la identidad afro en los Estados Unidos. A través de una dramaturgia estilo *raw theatre*, sincrética y de gran musicalidad lingüística, *The Brothers Size* interroga la masculinidad afroestadounidense al contraponer la vida íntima de sus personajes con ideas, patrones y expectativas que reducen su existencia a discursos y conflictos raciales. Su dramaturgia invita a repensar al personaje afro desde la individualidad, la interacción y la diferencia.

PALABRAS CLAVE: Tarell Alvin McCraney, teatro contemporáneo, crítica literaria, afroamericanos, identidad

ABSTRACT

This article explores notions of masculinity and belonging in Tarell Alvin McCraney's *The Brothers Size*. McCraney creates complex characters that problematize collectivist notions of African American identity. Through a raw theater style, syncretic blendings and great linguistic musicality, *The Brothers Size* interrogates African American masculinity by contrasting the intimate lives of the characters with ideas, patterns and expectations that reduce Black, male existence to racial discourses and conflicts. His dramaturgy rethinks the Black, male character by furthering individuality, interaction and difference.

KEYWORDS: Tarell Alvin McCraney, contemporary theatre, literary criticism, Afro-Americans, identity

*jesus.valencia@correounivalle.edu.co. Doctor en Estudios Teatrales, Universidad de California Santa Bárbara.

1. INTRODUCCIÓN

A principios del siglo xx, William Edward Burghardt Du Bois publicó un manifiesto artístico reclamando un teatro *about us, by us, for us y near us* (Du Bois, Papers MS 312). La historia del teatro afroestadounidense ha sido en parte la realización de este suceso. Creadores como Alice Childress, Lorraine Hansberry, Amiri Baraka, August Wilson y Suzan-Lori Parks han contribuido a la construcción de una dramaturgia afro, en la que la pregunta por la identidad y la pertenencia se mantiene latente. Tarell Alvin McCraney, director de dramaturgia de la Escuela de Drama de Yale y ganador del Oscar a mejor guion adaptado por *Moonlight* en 2016, es uno de los dramaturgos afroestadounidenses contemporáneos más destacados. Su obra dramática combina autobiografía, exploración de la sexualidad y la raza, sincretismo cultural y experimentación con las posibilidades artísticas del inglés afrovernacular. Dentro de sus primeras obras destaca la trilogía *The Brother/Sister Plays*, un tríptico que presenta la experiencia afroestadounidense a través de estructuras dramáticas minimalistas, conexiones con la mitología yoruba y un estilo dramático que transforma las acotaciones en parlamentos para intensificar líricamente los momentos.

McCraney concibió *The Brother/Sister Plays* para poner en escena “the Other America... the America that doesn’t always get depicted in the cinema. The America that we are told to pretend isn’t there” (Rubin 18). Su dramaturgia se concentra en el individuo como protagonista de su propia historia, más que como representante de un conflicto racial grupal. McCraney, como Junes Jordan, Ntozake Shange y Suzan-Lori Parks, considera que no es posible subsumir la identidad personal en una supuesta experiencia colectiva afroestadounidense. Pese a que durante el Black Arts Movement diversos artistas reivindicaron la voz colectiva de la comunidad afro en EE. UU., creadoras como Jordan, Shange y Parks rechazaron el esencialismo racial que subyace en una identificación colectiva homogénea. En “Report from the Bahamas, 1984,” Jordan cuestiona si compartir una identidad grupal garantiza la conexión entre dos personas, y concluye que la opresión compartida no es condición suficiente para la cooperación colectiva (13). Shange rechaza una visión monolítica de la comunidad afro en Estados Unidos basada en supuestas experiencias colectivas arquetípicas (Blackwell 134-135). Parks impugna los conflictos raciales genéricos en el teatro que hacen de los blancos opresores y de los afros oprimidos (21-22). Por su parte, McCraney se ha opuesto a categorizaciones sociales como “African-American” para designarlo como individuo: “I can splinter [my lineage] off into my Native American grandmother and I can splinter [it] off into my Irish great-great-grandmother and then my Senegalese... It just gets complicated, because at this point nobody’s one thing anymore, but everybody needs to

identify you” (Rubin 17). En este comentario se manifiesta una visión rizomática de la identidad ancestral, al modo de Édouard Glissant (11), que la ramifica y conecta a través del tiempo y del espacio en el subsuelo de las relaciones con muchos Otros. Se trata de un intercambio intercultural que cimienta la construcción social de la historia.

Estas conexiones interculturales se manifiestan en la trilogía *The Brother/Sister Plays*, que combina vida contemporánea afroestadounidense con mitología yoruba. En ella, McCraney caracteriza a sus personajes a través de los orishas, “divinities ... associated with natural phenomena and objects, as well as with human activities and experiences” (Mbiti 75). Para el dramaturgo, este gesto no lo conecta directamente con un África ancestral, sino con el Caribe diaspórico: “... you can trace the myths to Africa, but that’s not how I learned them. The orisha stories I learned are American myths, not West African stories” (Gener 26). Para Kevin J. Wetmore, McCraney logra combinar lo divino y lo profano al integrar el elemento yoruba a situaciones y asociaciones contemporáneas (83). El autor que me compete es un afroestadounidense *queer* del siglo XXI, consciente del sincretismo y las diásporas del hemisferio occidental, cuyas dinámicas históricas han dado pie a todo tipo de hibridaciones. Al invocar al orisha americano, orisha diaspórico, McCraney construye algo nuevo que no es ni africano ni europeo sino típicamente americano: mezcla, encuentro de culturas, opresión y segregación, alegría y supervivencia. Su voz adquiere la calidad del *griot* cuando transforma las acotaciones en textos de los personajes, haciendo de la palabra un medio poético que, aunque minimalista, contiene un vigoroso mundo en tensión dramática y lírica. *The Other America* aparece como un lugar del Caribe en suelo estadounidense, el sur global en la cuna del capitalismo contemporáneo. De este modo, la trilogía adquiere una cualidad mítica al tiempo que explora tensiones históricas entre individuo, sociedad y raza en un país poblado por diásporas, conflictos raciales y enormes desigualdades económicas.

La estructura ritual de la obra ofrece una experiencia *raw theatre* al desnudar al texto de elementos superficiales y decorativos, con un inglés musical, poético y vernáculo que vincula las acotaciones al poema a través de un “griotesque, presentational style in which characters narrate their actions in the third person” (Wetmore 85). En la segunda obra de la trilogía, titulada *The Brothes Size*, McCraney compone un texto minimalista con elementos rituales que buscan conectar a la audiencia con una masculinidad afroestadounidense compleja, a través de una historia de *the Other America*. La obra explora relaciones concretas en lugar de afiliaciones abstractas como lugares de pertenencia. Se trata de una *dramaturgia de la intimidad* en la que la identidad del personaje afro masculino está en un permanente proceso de creación a partir de sus relaciones consigo mismo, otros y el ambiente social que lo rodea. De gran cualidad lírica,

estos personajes viven un proceso de descubrimiento y reconocimiento crucial para su desarrollo dramático. No son productos fijos, sino entidades dinámicas que fluyen en el devenir de los acontecimientos y se transforman a lo largo de sus arcos. No se conocen a sí mismos, incompletos, deseosos de descubrir o conquistar el enigma que los constituye. Como Edipo, se ignoran, y cuando se reconocen, sufren.

2. THE BROTHERS SIZE

La segunda obra de la trilogía *The Brother/Sister Plays*, *The Brothers Size*, la primera cronológicamente escrita, fue estrenada en el Young Vic de Londres en 2007. Localizada en “San Pere, Louisiana, near the Bayou” (McCraney 135), la obra explora “stories about men of color, especially poor men of color, that have to do with intimate relationships” (Rubin 70). Para McCraney, ubicar la obra en el golfo de México permite invocar historias de encuentros y aventuras, hibridaciones y procesos interculturales que las hacen típicamente americanas (Rubin 8). El Caribe, crisol del hemisferio occidental, conecta con el golfo de México y con los Estados Unidos a través de procesos territoriales, migratorios y diaspóricos que se remontan a los años de Álar Núñez Cabeza de Vaca, en cuya crónica figura la presencia del primer africano en lo que es hoy territorio estadounidense. La conexión de los Estados Unidos con el Caribe involucra al African Grove Theatre, el primer teatro afroestadounidense fundado, por el liberto William Alexander Brown, quien migró de las Indias Occidentales para establecerse en Nueva York en 1816. Las particularidades raciales, legales e históricas del país en aquel entonces hicieron que la empresa de Brown naufragara pronto. El empresario Stephen Prince, dueño del Park Theater, y su clientela blanca, hicieron que la policía cerrara el exitoso teatro de Brown al poco tiempo de ser inaugurado (Hatch y Shine 1). Tema recurrente en el teatro afroestadounidense, el conflicto racial aparece incidentalmente en la obra de McCraney. En *The Brothers Size* persiste una relación cómplice y perversa entre la policía y la población blanca en contra de los afros, a través de un personaje invisible, *The Law*, una pincelada satírica del autor que nos confronta con el racismo estructural que sobrevive en Estados Unidos, pues la legalización de la discriminación racial no terminó con los movimientos de los derechos civiles del siglo pasado y es un problema latente (Rothstein 109), ya que se trata de un conflicto fundacional de la república norteamericana (Detweiler 183), cuyo origen se remonta al periodo esclavista que culminó con la Guerra Civil estadounidense (Berlin 358). Así, la localización de la obra en una parroquia costera de Luisiana, en la localidad ficticia de San Pere, invoca diferentes componentes de la experiencia afro en los Estados Unidos: asentamientos rurales en el sur, *creolization*, racismo estructural, ausencia de figuras paternas (San Pere alude a la

expresión francesa *sans père*), ingresos por debajo del promedio nacional y un paisaje social muy distinto a la *suburbia* popularizada por Hollywood.

En *The Brothers Size*, San Pere adquiere el carácter particular de las poblaciones afroestadounidenses de los años ochenta, las cuales fueron seriamente afectadas por la política *War on Drugs* iniciada por Richard Nixon en 1971. Desde la década de los ochenta en adelante el número de convictos en los Estados Unidos ha aumentado dramáticamente. La población masculina afroestadounidense es uno de los grupos de mayor representación en el total de la población encarcelada, hecho que ha sido comentado como una nueva forma de segregación racial (Alexander 11) y que ha llevado a instituir en el imaginario del país la figura estereotípica del joven afro como un *gangster*, popularizada por la cultura hegemónica blanca y la mercantilización de la cultura hip-hop. *The Brothers Size* explora las consecuencias psicológicas de la vida en prisión de un joven afro y cómo el ser privado de la libertad problematiza su identidad masculina, al tiempo que lo afecta de manera traumática. McCraney comenta que *The Brothers Size* fue inspirada por un poema de dos versos, “Ogun’s brother is missing. Ogun builds tools to find him” (Bellot 12), en el que el orisha Ogun busca a su hermano, el cazador Oshoosi, quien se ha extraviado en el bosque. McCraney reimagina este mito yoruba de hermandad, protección y aventura en las circunstancias de *the other America* para componer su obra. Según Wetmore, la caracterización de los personajes a partir de sus orishas homónimos le permite a McCraney mitologizar sobre la experiencia afroestadounidense contemporánea al conectar con África a través del legado cultural de la diáspora (93). El mito yoruba aparece de forma sutil en la obra, difícilmente identificable para un público estadounidense. Lo que resulta fácilmente reconocible son las experiencias que los personajes viven en su devenir. De este modo, McCraney usa lo poco familiar (el mito yoruba) para hablar de lo que es familiar (la experiencia afroestadounidense contemporánea) y dotar así a lo cotidiano de un carácter mítico.

Ogun Henri Size, el propietario de un taller de reparación de automóviles, que se sacrificará por el bien de su único hermano, lleva el nombre del dios del hierro, eliminador de barreras, un poderoso guerrero que preside los tratos. Ogun fue el primer orisha que conectó al mundo divino con el terrenal, por lo que fue declarado “chief among the divinities” (Mbiti 75). Fue rey, padre de Oranmiyan, usó un alfanje y un perro para abrirle paso a los demás orishas y les dio el último toque a los humanos creados por Obatala, el dios de la creación. En la obra de McCraney, el personaje de Ogun Size retiene algunos de los elementos de su orisha homónimo, como la relación con el metal, al ser un mecánico de autos, y la capacidad de despejar caminos, como lo hace con Oshoosi al final de la obra. Sin embargo, McCraney lo despoja de la grandeza y la preeminencia que caracterizan al orisha de la guerra y la caza y lo presenta como un afroestadounidense cuya vida se

debate entre el deber y el hartazgo. Oshoosi Size, inspirado en el cazador divino Oshoosi, vagabundo y superviviente, es el hermano menor de Ogun Size y en muchos mitos de la diáspora figura como hermano menor del orisha del metal. Oshoosi Size es un soñador despreocupado que lucha contra la estricta ética de trabajo de su hermano, mientras trata de escapar de los recuerdos de la prisión, que lo agobian. Retiene de su orisha un carácter andariego, pero en su obra McCraney desarrolla a través de este personaje una crisis existencial, eje de la trama, pues Oshoosi desea escapar de su entorno para encontrarse a sí mismo. En el breve poema yoruba que inspiró la obra, el orisha Oshoosi se extravía y su hermano Ogun construye herramientas para encontrarlo. En *The Brothers Size*, el extravío de Oshoosi guarda relación con la búsqueda de su identidad, y aunque Ogun Size es incapaz de proteger enteramente a su hermano de los demonios que lo acechan, sí le ofrece las únicas herramientas a su alcance, sus ahorros y su camión, para que escape de un destino fatal. La obra desarrolla la relación de estos hermanos desde un inicio conflictivo e hiriente, hasta el reconocimiento final de su hermandad y su mutua pertenencia. Como catalizador de esta transición argumental, McCraney desarrolla al personaje de Elegba, inspirado en Eshu/Elegua, el guardián de la encrucijada y de la barrera que separa al mundo divino del profano, mensajero de los dioses, aquel que comunica los deseos de los mortales a los orishas, provocador de situaciones paradójicas, cómicas y trágicas (Wetmore 87). Elegba es el seductor y engañoso mejor amigo de Oshoosi Size. Se le describe en la lista de personajes como alguien de herencia *creole*, categoría que corresponde a descendientes de inmigrantes franceses y africanos. McCraney da una calidad mítica a Ogun, Oshoosi y Elegba, al tiempo que los localiza en la experiencia real de la vida rural afroestadounidense.

Según Jeffrey McCune, estos personajes “occupy complex positions, never conceding to easy constructions of any one character as good/evil” (132). La mitología yoruba que inspira a los personajes no presenta visiones dicotómicas de la moral y la vida, al enfrentar a opuestos como la fealdad y la belleza, lo bueno y lo malo, al modo maniqueo occidental. Por el contrario, esta mitología reconoce un pluralismo de valores en una misma acción, situación o personaje, terrible para unos, salvadora para otros. De ahí a que la dramaturgia de McCraney “confounds us through his constant disallowing of these men to be offered as exceptional, ideal, or wholly anything” (McCune 132). En lugar de identificar a los personajes como víctimas raciales, la obra ofrece una compleja representación de la masculinidad afroestadounidense rural al individualizarla bajo circunstancias singulares. Ogun, Oshoosi y Elegba se develan paulatinamente a lo largo de la historia, no son personajes que se puedan definir a partir de una pasión, a través de tipos sociales o raciales, o según posiciones ideológicas. En *The Brothers Size*, McCraney le da un tratamiento al hombre afroestadounidense más allá de todos los estereotipos,

construyendo la verdad de los personajes a través de sus interacciones consigo mismos, los demás, el ambiente rural y remoto en el que habitan, y las ideas que los acosan incluso en sueños. Los personajes son complejos, víctimas y victimarios al mismo tiempo.

Compuesta para tres actores, la obra inicia con un ritual de invocación que, según McCraney, “should be repeated for as long as needed to complete the ritual” (137). A modo de prólogo, el ritual emplea repetición, llamada y respuesta, convenciones provenientes de la música afroamericana. En él, Elegba repite múltiples veces el texto “the road is rough” para conectar una historia proveniente de *the Other America* con el mundo del lector/espectador, asumiendo el papel del mensajero de los dioses. Ogun Size aparece como una figura de autoridad con una ética de trabajo puritana, que lucha para mantener a su hermano menor en el camino correcto. Se trata de un personaje que obstinadamente sigue el buen camino por duro que sea, mientras que su hermano Oshoosi Size no tiene reparos en tomar atajos. Al igual que sus orishas, Ogun es industrioso, trabaja el metal y es diestro con las manos, mientras que Oshoosi mantiene de un lugar a otro, andariego en busca de sí mismo. En libertad condicional al inicio de la obra, Oshoosi depende de su hermano mayor para mantener un historial intacto frente a su oficial custodio, pero su orisha lo empuja hacia la libertad y el autodescubrimiento. Ambos Size, pese a ser hermanos y compartir identidades grupales como hombres afroestadounidenses, están en las antípodas como individuos. Aunque viven en una comunidad racial relativamente homogénea, ambos son discriminados por su historia personal y solo se tienen el uno al otro. No figuran como poderosos orishas ni como víctimas de la supremacía blanca, sino como dos hombres cuya existencia ocurre en un mundo que condiciona sus posibilidades, pero que no los determina de manera absoluta.

3. MASCULINIDAD

En lugar de trabajar en el taller de autos de su hermano, Oshoosi prefiere vivir una vida despreocupada: “Nigga need to get up and build me a damn car. A nigga need to get around. How I’m supposed to get a girl, pick up, walk round on my feet?” (132) El menor de los Size critica la ética de trabajo de su hermano mayor: “I swear this nigga... Got the working love, man.” Incluso declara que Ogun no es tan “oscuro” como él: “Always funky. Nigga stay dirty! He ain’t even that black. I was always darker than him. Everybody know that” (132). El coloquialismo “nigga,” proveniente del inglés vernacular y derivado de la brutal palabra *nigger*, no es rígido y connota de manera diferente de acuerdo con el contexto. En las líneas anteriores, Oshoosi usa la palabra de manera peyorativa para referirse a su hermano como alguien que carece de una apariencia impecable debido al trabajo manual.

En cambio, él se considera mucho más oscuro (*darker*) que su hermano, mucho más auténtico racialmente. Aquí, la palabra *darker* hace referencia a un hombre afroestadounidense que sigue parámetros de comportamiento diferentes a los de Ogun: alguien que alardea condiciendo su vehículo para seducir mujeres, mantiene una presentación personal impecable y desprecia un trabajo tan poco remunerado y de tanta carga física como el de un mecánico de autos. Se trata de una representación de la masculinidad afroestadounidense que coincide con el estereotipo del hombre afro hipersexual, emancipado del trabajo físico y amante del dinero fácil. Tal construcción opera como una idea de la masculinidad en la obra que Oshoosi aparentemente encarna y defiende. Es una figura de poder que, en la comunidad afro en Estados Unidos, adquiere las características de una identidad dominante. Según Lionel C. Howard, ideas de la masculinidad como la que Oshoosi adopta “are built upon a complex set of rules that governs behavior and determines which attributes and characteristics are appropriate for boys and men” (112). Howard argumenta que debido al contexto social en el que habitan muchos hombres afroestadounidenses en la actualidad, aquellos que se resisten a una figura masculina hipersexual, agresiva y poco dada al trabajo duro y honesto “are at risk for social isolation, harassment, and bullying from their peers and adults alike” (112).

Es posible interpretar a Oshoosi como un personaje que adopta una idea dominante de la masculinidad afroestadounidense como un mecanismo de defensa psicosocial más que como un ejercicio de libre autodefinición. Diversos pasajes de la obra relacionados con su previo encarcelamiento soportan esta interpretación. Aunque McCraney nunca revela las causas, el texto presenta el encarcelamiento de Oshoosi como un momento de poderosas revelaciones, que dan inicio al peregrinaje existencial de un personaje inspirado en el orisha vagabundo y andariego. La vulnerabilidad, curiosidad y sexualidad de Oshoosi florecieron durante su tiempo en prisión junto a Elegba, antes del inicio de la obra. Inspirado por un *orisha* capaz de conectar lo divino y lo humano, Elegba le da un giro radical a la vida de Oshoosi al conectarlo con su sexualidad. Ambos desarrollan una relación íntima en prisión, la cual nunca es descrita de manera explícita. No obstante, McCraney deja entrever un carácter sensual, sentimental e incluso sexual desde el epígrafe de la obra: “There is a friend that sticketh closer than a brother” (Proverbios 18, 24).

Oshoosi y Elegba se reencuentran luego de haber salido de prisión al inicio del primer acto. En esta escena, Elegba menciona aspectos de Oshoosi que contradicen su encarnación de una masculinidad dominante afro, como el hecho de que durante su encarcelamiento Oshoosi mitigaba su desesperación cantando con voz de sirena, capaz de conmover a toda la prisión: “You open up your mouth and everybody know where the pain at” (149). Elegba interroga a Oshoosi sobre si le ha contado a Ogun todo lo que

sucedió entre ellos en la prisión: “You say it all? All about the pen?” (151). En seguida, McCraney inserta dos silencios inspirados en una convención dramática de Suzan-Lori Parks, que la dramaturga denomina *spells*, los cuales evocan momentos de inefable emoción entre los personajes como puntos de transición (Parks 16-17). En *The Brothers Size*, el uso de *spells* en el reencuentro entre Oshoosi y Elegba evoca un poderoso vínculo emocional entre ambos hombres, el cual McCraney desarrolla al convertir las acotaciones en textos. Al concluir la escena de su reencuentro, Elegba le ofrece su mano a Oshoosi, quien responde al gesto enunciando una acotación: “Oshoosi takes it, how could he not” (159). El efecto de distanciamiento que esta convención produce es paradójico pues, en lugar de reforzar la artificialidad de lo que está ocurriendo en la obra, al modo brechtiano, contribuye a potenciar la vida emocional e íntima de los personajes.

Al explorar la emocionalidad y la intimidad de estos personajes, McCraney problematiza la noción de una masculinidad afroestadounidense violenta e hipersexualizada, la misma que Oshoosi reclama para sí. Esta construcción, pese a ser encarnada hasta cierto nivel por Oshoosi, no deja de ser superficial, pues el mundo interior del menor de los Size es mucho más complejo y enigmático.

Para explorar la intimidad psicológica de sus personajes, McCraney hace uso de dos secuencias oníricas en la obra en las cuales Elegba opera como un mensajero que conecta lo metafísico con lo real, abriendo el mundo interior de Oshoosi más allá de lo aparente. En la primera secuencia onírica, Oshoosi rememora su tiempo en prisión junto a Elegba, quien lo llegó a conocer a fondo: “I could tell when you wanted to eat without you saying it... tell when you wanted to piss or sleep.... I know you scared.... I know you in that place” (174), incluso como una figura salvadora: “In that night hour when you know nobody else around... Legba come down and sing for you” (175) y redentora: “I am your taker. I am here to take you home. Just when you thought you walked alone” (177). De los tres personajes desarrollados por McCraney, Elegba es quien encarna las características de su orisha de manera más explícita, al ser quien pone a Oshoosi en múltiples encrucijadas, al tiempo que lo conecta con su propia interioridad. Por su parte, Oshoosi es el personaje en el que se centra la trama, alguien que expresa externamente una figura masculina hipersexual y agresiva pero que internamente, según nos revela el texto, es vulnerable y se siente atraído hacia otro hombre. Es a través de Elegba que Oshoosi se descubre a sí mismo. En la primera secuencia onírica, Oshoosi rememora aspectos de sí que lo atemorizan, al punto que al despertar interpreta el sueño como una pesadilla.

Como personaje, Oshoosi se debate entre estas dos identidades en conflicto: una interna, revelada por los parlamentos de Elegba y la primera secuencia onírica, en la que la vulnerabilidad y el homoerotismo son posibles, y una externa, que Oshoosi proclama

como propia y que obedece a una figura masculina dominante en la comunidad afroestadounidense. Clive Baldwin afirma que muchos hombres afroestadounidenses internalizan nociones dominantes de la masculinidad, que incluyen roles de género tradicionales, agresividad y violencia, asertividad sexual y actividades económicas ilegales, para construir una posición de poder como estrategia histórica de supervivencia en una sociedad racista (202). Por ejemplo, en *Native Son* Richard Wright captura una representación de la masculinidad dominante afro a través del personaje de Bigger Thomas, quien encarna las características enumeradas por Baldwin y se ha convertido, con el tiempo, en un estereotipo de la dominancia masculina en la comunidad afroestadounidense, en oposición a la figura sumisa y conformista del Uncle Tom. Según Ajamu A. Banjoko, “[y]oung African American boys quickly discover that those of them who display physical dominance through high levels of aggression are perceived to be more of a man than those who do not display aggression” (136). De acuerdo a Jenée Desmond-Harris, la homofobia es prevalente en la comunidad afroestadounidense (“Don Lemon: Yes, the Black Community Is Homophobic”). Este rasgo característico se evidencia en expresiones culturales contemporáneas como el hip-hop, género en el que prevalecen las líricas homofóbicas, al tiempo que se ensalza la figura del gánster como ideal de la masculinidad dominante. Errol Lamont Fields emplea el término “homothugz” para referirse a un “Group of Black MSM [men who have sex with men] who have constructed a gangster persona based on the images reflected in hip hop and urban inner-city subculture. These young men create a hypermasculine image and aesthetic that is consistent with the masculine expectations of their community and protects them against the ridicule associated with effeminate behavior” (xiv).

El “homothug” es un ser que comparte características con Oshoosi Size: un exterior “masculino” dominante oculta un interior estigmatizado como “feminizado”. El *homothug* es un ser anómico, es decir, alguien cuyas “actitudes y comportamientos son interpretados como puntos de inflexión y motores de los cambios y las mutaciones sociales” (Urrea y Quílez 20). Según Jean Duvignaud, la anomia corresponde a situaciones y seres “al borde de un mundo que termina y de un mundo que apenas comienza, y para los cuales no existe aún ninguna definición, por lo que escapan así a todo concepto. Matrices de emociones, de pasiones, de pensamientos que anticipan lo venidero, aquello que place al sentido común. Una difícil e incierta anticipación de aquello que puede ser pero que, sin embargo, aún no es” (Urrea y Quílez 15). A lo largo de su obra, McCraney ha explorado figuras anómicas que existen en el cruce de identidades al interior de la comunidad afroestadounidense. Por ejemplo, en la película *Moonlight* (2016), dirigida por Barry Jenkins, la historia recorre la vida de un afroestadounidense quien adopta la máscara dominante del *thug* para sobrevivir

en su entorno, pero que añora una conexión íntima, sensual y abrazadora con otro hombre. En *The Brothers Size*, es posible interpretar a Oshoosi como un personaje que desarrolla una masculinidad anómica interior en profunda tensión con la masculinidad dominante exterior que ha adoptado para sobrevivir en un mundo hostil.

La masculinidad dominante en la comunidad afroestadounidense, con las características antes mencionadas, opera como un estereotipo social que McCraney interroga de manera satírica en su obra a partir del personaje fantasma de The Law. Así como el autor emplea secuencias oníricas como recurso dramático para revelar el mundo interior de los personajes, también hace uso del metateatro para criticar el racismo estructural imperante en los Estados Unidos. En *The Brothers Size*, McCraney dibuja a The Law a través de los parlamentos de Ogun, Oshoosi y Elegba, en una escena satírica en la que los tres recrean sus encuentros con este *sheriff* afro que discrimina a su propia comunidad racial mientras favorece a la comunidad blanca de la obra. Según el texto, The Law perfila racialmente a Oshoosi, Elegba y Ogun, desdibujando sus rasgos individuales e imponiéndoles el estereotipo de una masculinidad dominante que los enmarca como delincuentes. Esta construcción social de la identidad dominante es, pues, una espada de doble filo: una posición de poder, pero, al mismo tiempo, de estigmatización social. Según uno de los parlamentos de Ogun, “Man you know [The Law] treat everybody like we guilty until proven innocent” (187). De hecho, The Law se refiere a los hombres afros en general como “the scum of the earth” (192). Este personaje fantasma refracta en la obra problemas de racismo estructural que persisten en los Estados Unidos, que involucra la discriminación institucionalizada hacia hombres jóvenes afroestadounidenses. Como contrapunto, McCraney presenta en *The Brothers Size* a personajes complejos y singulares, en particular Oshoosi, cuya representación subvierte el estereotipo de la masculinidad dominante afro asociada a una actitud delincencial irredimible. El texto presenta a Oshoosi como un personaje en proceso de autodescubrimiento, en contradicción con la figura hipermasculina que ha construido para sí, al revelar su vulnerabilidad y su fecunda vida emocional. Así, es posible pensar a *The Brothers Size* como una obra que interroga ideas dominantes de la masculinidad afroestadounidense a nivel estructural e individual, ofreciendo relaciones intersubjetivas como lugar alternativo de la identidad y la pertenencia.

3. PERTENENCIA

Mark Leary y Roy Baumeister afirman que la pertenencia se construye a partir de relaciones interpersonales en lugar de afiliaciones grupales (497). Para ellos, el carácter psicosocial de la pertenencia está definido por las interacciones concretas del individuo más que por los

grupos a los que “pertenecen”, aunque estos ejercen una enorme influencia. En *The Brothers Size* es posible interpretar el sentido de pertenencia de los personajes a partir de sus interacciones más que desde su identidad racial. Pese a que Ogun, Oshoosi y Elegba viven en una comunidad mayoritariamente afro, su sentido de pertenencia está determinado por su relación antagonica con The Law, que revela un carácter estructural de la pertenencia, pero sobre todo por las relaciones de hermandad y antagonismo que establecen entre ellos. En este triángulo de relaciones entre tres hombres, Oshoosi se sitúa en un punto medio entre Ogun y Elegba, polos opuestos que atraen al joven Size al ofrecerle espacios de pertenencia intersubjetivos. Ambos crean una tensión afectiva en la vida de Oshoosi como fuerzas dramáticas contrarias. Por ejemplo, en la segunda secuencia onírica de la obra, McCraney devela el mundo interno de Ogun, su percepción de lo real en el mundo de la obra, en la que “His brother Oshoosi and Legba are bound together.... And now Shoosi [sic] looking confused.... Just feeling trapped.... Elegba is dragging his brother Oshoosi along with him and there ain’t nothing he can do about it!” (198-199). Como se mencionó anteriormente, el orisha de Elegba, Eshu, es la divinidad de las encrucijadas en la mitología yoruba. En la obra de McCraney, Elegba se constituye como una fuerza que arrastra a Oshoosi fuera de curso, bifurca su camino hacia un destino de confusión e incertidumbre.

Estructuralmente, las dos secuencias oníricas de la obra presentan perspectivas subjetivas tanto de Oshoosi como de Ogun, en las que Elegba aparece como una figura transgresora que suscita cambios, orisha de la encrucijada que altera el destino de los hermanos Size. En la primera secuencia, Elegba abre para Oshoosi un espacio de recogimiento y pertenencia en el cruel ambiente de la prisión, aunque el joven Size se extraña ante el matiz que toma su relación. En la segunda secuencia, Elegba arrastra a Oshoosi hacia un camino incierto mientras Ogun observa con impotencia. La inspiración yoruba de la obra hace de Elegba una figura paradójica, pues su naturaleza transgresora pone en cuestión la identidad de Oshoosi, pero, a la vez, acerca a los hermanos de manera entrañable. Elegba es quien hace posible el reconocimiento de un sentimiento de hermandad entre los Size. Desde el inicio de la obra es claro que la relación entre Ogun y Oshoosi está llena de distancia y hostilidad, pero desde la aparición de Elegba ambos hermanos paulatinamente se acercan el uno al otro. Por ejemplo, cuando Elegba aparece en escena con un automóvil para Oshoosi al final del primer acto, Ogun decide arreglarlo gratis en un gesto inusitado de hermandad, en el que se manifiesta el orisha del personaje asociado al metal y la creación. Además, después de la segunda secuencia onírica, Ogun aparece visiblemente conmovido y desea hablar con su hermano cuando este está a punto de irse con Elegba a dar un paseo en su “nuevo” vehículo. En el breve encuentro entre ambos, Oshoosi revela que está pensando entrar a la escuela y encontrar algún

oficio con el cual ganarse la vida. Se trata de un momento de apertura entre los Size, en el que Oshoosi finalmente confiesa parte de lo que vivió en la prisión, y relata que hizo una prueba de aptitud que le reveló inclinaciones para el trabajo social: “I’m supposed to be sensitive to other people’s needs and shit” (201). Después de recibir los resultados, Oshoosi se dirigió a la librería de la prisión en donde encontró un libro de Madagascar con la foto de un hombre igual a él: “He look just like me!” McCraney elabora este momento como un instante de anagnórisis para Oshoosi: “I need to be out there looking for the me’s. He got something to tell me. Something about me that I don’t know ‘cause I am living here and all I see here are faces telling me what’s wrong with me” (203).

Metafóricamente, McCraney desarrolla a Oshoosi como un personaje que desea encontrarse a sí mismo en un lugar tan distante como Madagascar. El texto pone en entredicho la idea esencialista de que la identidad racial es una fuente de pertenencia. Para Oshoosi, la comunidad afro en la que vive no le brinda un lugar al cual pertenecer. Así, en la obra, la pertenencia no aparece como esencia compartida sino como el resultado de las interacciones concretas de los personajes. *The Brothers Size* invita a pensarla desde la intersubjetividad y la interacción en lugar de la afiliación y la identidad racial. Este tratamiento hace de la pertenencia una actividad y no una herencia, algo que se construye activamente en lugar de ser heredado de manera pasiva. Esta idea enfatiza el sentido fatal y paradójico de la obra, pues justo cuando los hermanos Size están encontrándose el uno en el otro, elaborando un lugar de pertenencia para sí a través de sus interacciones, las circunstancias los separarán presumiblemente para siempre.

Al regresar de su paseo con Elegba, el andariego Oshoosi se refugia en casa de su hermano como si su vida dependiera de ello, sin dar mayores explicaciones. Esa misma madrugada, Elegba visita el hogar de los Size y sostiene un encuentro con Ogun, en el que lo exhorta para que mantenga a Oshoosi “locked up in your spot... ‘cause if the Law catch him...” (209). Al parecer, Oshoosi y Elegba tuvieron un encuentro con The Law mientras conducían por los alrededores del pueblo. Ogun presiona a Elegba para que le revele lo sucedido, pero en cambio él le relata parte de lo ocurrido durante su estancia en prisión con Oshoosi: “... he was strong... but everybody break somewhere” (210). Según Elegba, Oshoosi se la pasaba en prisión “Calling for his brother. Crying for his brother... Sound like a bear trapped, singing... He make us all miss our brothers... All the jailhouse quiet... In respect, respect for this man mourning the loss of his brother... I can’t never be his brother like you his brother”. Como advertencia final, Elegba revela a Ogun que The Law “might come around this morning... looking for a Size” (211-212). Estos parlamentos revelan una poderosa conexión entre los hermanos Size, una fuente

de pertenencia para Oshoosi durante su tiempo en prisión, un vínculo emocional que trasciende incluso al de Elegba.

En la resolución de *The Brothers Size* se desarrolla esta idea de la pertenencia como un ejercicio de intersubjetividad y hermandad más que de afiliación racial. En un largo diálogo entre Ogun and Oshoosi, la hermandad de los Size toma un papel protagónico y los personajes adquieren un carácter distinto. Al inicio, Ogun recrimina a su hermano por una vida de vicisitudes debido a su errático comportamiento desde temprana edad. Esta reacción ocurre luego de que Ogun se entera que The Law está buscando a Oshoosi tras haberlo detenido con una libra de cocaína en el vehículo que conducía con Elegba la noche anterior. Oshoosi se defiende de las acusaciones y relata su versión de lo ocurrido. En el relato se interpola una escena retrospectiva entre Oshoosi y Elegba que ocurre en simultánea. De acuerdo con la narración, los amigos pasaron un tiempo juntos en un centro comercial y luego condujeron hacia los pantanos aledaños rumbo a casa de Nia, la prima de Elegba, con quien Oshoosi deseaba pasar la noche. No obstante, la recreación paralela revela un momento de intimidad sexual entre Oshoosi y Elegba, del cual Ogun no llega a enterarse, pero el público sí. Justo cuando ambos vivían un momento de intimidad, descrito por Oshoosi como “a fucking dream” (217), The Law irrumpe sin previo aviso y requisita el vehículo sin motivo aparente hasta encontrar en la maleta deportiva de Elegba un bulto de cocaína. Oshoosi huye despavorido directo a casa de Ogun. Pese a ser víctima de las circunstancias, es consciente de que las posibilidades de demostrar su inocencia son nulas: “I see them dark-ass halls and the midnights with no sleep.... I just can’t. So I ran.... I ain’t going back” (221-222). La dramaturgia de McCraney lleva la acción a un punto tal en el que Oshoosi se encuentra acorralado. Este personaje, inspirado en un orisha que abraza la libertad del ser errante, valora a la prisión como un lugar en extremo opuesto a su naturaleza andariega. Oshoosi sabe que, dada su condición de hombre afroestadounidense, es muy probable que el sistema judicial lo declare culpable de antemano, sin oportunidad de demostrar lo contrario. En este agónico momento, Ogun y Oshoosi se acercan más que nunca, repasan su pasado y reconocen las cualidades que ven en el otro. Finalmente comprenden que se pertenecen mutuamente. Una nueva idea de pertenencia nace en este instante de unión, justo a puertas de la separación final. Ambos hermanos se muestran vulnerables y compasivos, y afirman que tan solo se tienen el uno al otro ya que “Nobody else care” (226). En síntesis, su sentido de pertenencia se circunscribe a su sentido de hermandad.

La última escena de la obra presenta la conmovedora separación de Oshoosi y Ogun, en la que el hermano mayor incita al joven Size a que huya de una buena vez. Al principio, Oshoosi malinterpreta a Ogun, pensando que se trata del rechazo final, pero

lo que su hermano desea es que escape de un ineludible destino en prisión. El orisha de Ogun se manifiesta finalmente, al abrirle un camino de libertad a su hermano Oshoosi. McCraney usa una referencia cristiana para retratar el dolor de Ogun ante la separación inminente: “When the Law comes here for you... I’m going to deny you... Up to three times... Don’t cry when you hear about it... You here with me... Always” (237). El hermano mayor, inspirado en el orisha que abre caminos, despeja el único sendero de libertad que le queda disponible a Oshoosi, al ofrecerle todos sus ahorros y su camioneta, herramientas que Ogun “construye” según el poema yoruba que inspira la obra, para que escape a México, dejando atrás un lugar en el que está condenado de antemano. Ogun menciona un vínculo trascendental, un lugar de pertenencia que los mantendrá unidos más allá de la distancia, para darle consuelo a Oshoosi: “Out there you will still be a Size, Oshoosi Size brother to Ogun” (239). Además, confiesa que cree plenamente en él antes de motivarlo para que se encuentre a sí mismo: “Go find you. When you meet him, ask him if he remember me” (240). *The Brothers Size* termina con Ogun observando la partida de Oshoosi mientras enuncia una acotación a modo de parlamento: “Ogun Size sees it, how can he not, and is left alone in the early fore day in the morning mist. End of play” (240).

La pertenencia en *The Brothers Size* está determinada por la intersubjetividad, por la acción y la reciprocidad. Problemas estructurales, como la encarcelación masiva de afroestadounidenses, reciben una lectura diferente cuando no se miran desde la perspectiva de las identidades grupales, sino desde la interacción social entre individuos. La incriminación final de Oshoosi no es enteramente producto del perfilado racial de *The Law*, sino de una miríada de factores: ausencia de una familia funcional, marginalización dentro de la propia comunidad, la intervención paradójica de Elegba e incluso la ayuda de Ogun al arreglar el vehículo en el que su hermano se transportaba cuando fue detenido por *The Law*. Así, en lugar de presentar un conflicto racial convencional entre blancos y afros, *The Brothers Size* revela los matices de las interacciones entre los personajes y su mundo, abriendo un espacio de diferencia al interior de los grupos raciales y complicando nociones de masculinidad y pertenencia. McCraney humaniza el conflicto del expresidiario afroestadounidense, interroga su masculinidad y abre un espacio de búsqueda personal más allá de la piel, los grupos y las razas.

4. CODA

La individualidad, como fenómeno de la modernidad, ha perdido vigencia en la era de las identidades grupales. Legal y socialmente, las identidades grupales imponen restricciones a individuos por motivos ajenos a su voluntad, como el color de la piel, el género

o la nacionalidad. Culturalmente han cobrado relevancia extraordinaria en los EE. UU. a causa de las *culture wars*. El drama no ha sido ajeno a su influencia, y diversas lecturas pasan por el lente de las identidades grupales, en ocasiones atendiendo a la teoría de la interseccionalidad de Kimberle Crenshaw. La obra de McCraney es un caso inusitado en el que el personaje brilla como individuo sin que sus identidades grupales pierdan lustre. Sin ánimo de ir demasiado lejos, es posible encontrar en este rasgo similitudes con la novela del afroestadounidense Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952), que narra en primera persona las vicisitudes de un héroe picaresco en diversas etapas de su vida, con una crítica mordaz que no deja piedra intacta entre la tierra y el cielo.

A su vez, otras identidades de la diáspora afrocolombiana, por ejemplo, han sido violentadas al ser borradas de la historia masculina. Así como McCraney explora historias íntimas entre hombres afro que habitan en the Other America, persiste una necesidad en la literatura y el teatro afrocolombiano por explorar las intimidades de la identidad racial, contradicciones, procesos anómicos, tensiones entre las expectativas de la comunidad y las necesidades del individuo, relaciones de poder en el grupo racial y procesos históricos más allá de las miradas tradicionales del género y la raza. La invitación de McCraney por construir una dramaturgia de la intimidad afro que abra espacios para la diferencia, que incluya “aquello que puede ser pero que, sin embargo, aún no es”, es un llamado a ver al fenómeno de la identidad afroamericana más allá de las lecturas

dominantes, pues, como dice el autor, “it just gets complicated, because at this point nobody’s one thing anymore, but everybody needs to identify you”.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, Michelle. *The New Jim Crow. Mass Incarceration in the Age of Color Blindness*. The New Press, 2010.
- Baldwin, Clive. “African American Identity and Masculinity”. *Masculinity in American Fiction of the Mid-Twentieth Century*. Edinburgh University Press, 2020.
- Banjoko, Ajamu A. “Adolescent African American Males and Hegemonic Aggressive Masculinity”. *Counterpoints*, vol. 392, 2011, pp. 136-148.
- Baumeister, Roy F. y Mark R. Leary. “The Need to Belong: Desire for Interpersonal Attachments as a Fundamental Human Motivation.” *Psychological Bulletin*, vol. 117, núm. 3, 1995, pp. 497-529.
- Bellot, Jared y Megan Shuchman, editores. *The Brothers Size. Study Guide*. Steppenwolf for Young Adults, 2019.
- Berlin, Ira. *Many Thousands Gone. The First Two Centuries of Slavery in North America*. The Belknap Press of Harvard University, 1998.
- Blackwell, Henry. “An Interview with Ntozake Shange”. *Black American Literature Forum*, vol. 13, núm. 4, 1979, pp. 134-138.
- Crenshaw, Kimberle. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1, núm. 8, 1989, pp. 139-167.
- Desmond-Harris, Jenée. “Don Lemon: Yes, the Black Community Is Homophobic”. *The Root*, mayo 17 de 2011, https://web.archive.org/web/20140122112820/http://www.theroot.com/articles/culture/2011/05/don_lemon_yes_the_black_community_is_homophobic.html.
- Detweiler, Frederick G. “The Anglo-Saxon Myth in the United States”. *American Sociological Review*, vol. 3, núm. 2, 1938, pp. 183-189.
- Du Bois, William Edward Burghardt. Papers (MS 312) Special Collections and University Archives, University of Massachusetts, Amherst Libraries.
- Fields, Errol Lamont. *Racial Identity, Masculinity and Homosexuality in The Lives of Young Black Men Who Have Sex with Men. Implications for HIV Risk*. John Hopkins University, Disertación doctoral, 2009.

- Gener, Randy. "Dreaming in Yoruba Land." *American Theatre*, septiembre, 2009, pp. 24-27, 81-82.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Traducido por Betsy Wing, University of Michigan Press, 2010.
- Howard, Lionel C. "Performing Masculinity. Adolescent African American Boys' Response to Gender Scripting". *THYMOS. Journal of Boyhood Studies*, vol. 6, núm. 1, 2012, pp. 97-115.
- Jordan, June. "Report from the Bahamas, 1982". *Meridians*, vol. 3, núm. 2, 2003, pp. 6-16.
- Mbiti, John S. *African Religions and Philosophy*. Heinemann, 2008.
- McCraney, Tarell Alvin. *The Brother/Sister Plays*. Theatre Communication Group, 2010.
- McCune, Jeffrey Q. Jr. "A Good Manhood is Hard to Find. Toward More Transgressive Reading Practices". *A Journal on Black Men*, vol. 1, núm. 1, 2012, pp. 121-140.
- Mina Aragón, William, editor. *Manuel Zapata Olivella, un legado intercultural: perspectiva intelectual, literaria y política de un afrocolombiano cosmopolita*. Ediciones Desde Abajo, 2016.
- Parks, Suzan-Lori. *The America Play and Other Works*. Theater Communications Group, 1995.
- Rothstein, Richard. *The Color of Law*. Liveright, 2017.
- Rubin, Dan. "American Bayou. An Interview with Playwright Tarell Alvin McCraney". *Words on Plays. Marcus; or the Secret of Sweet*, editado por Elizabeth Brodersen, American Conservatory Theater, 2010, pp. 5-17.
- Shine, Ted. *Black Theatre USA. The Recent Period 1935-Present*. The Free Press, 1996.
- Urréa Giraldo, Fernandoy Pedro Quintín Quílez. "Ser hombre negro y joven: construcción de identidades masculinas entre sectores populares excluidos en Cali". CIDSE, Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica, 2000, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/cidse-univalle/20121114121838/hombre.pdf>.
- Wetmore Jr., Kevin J. "Children of Yemayá and the American Eshu. West African Myth in African-American Theatre". *Dramatic Revisions of Myths, Fairy Tales and Legends*, editado por Verna A. Foster, McFarland, 2012, pp. 81-95.
- Wilson, August. *King Hedley II*. Theatre Communications Group, 2005.