

**I JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS SOBRE
ESTUDIOS DE GÉNERO Y ESTUDIOS VISUALES**

“La producción visual de la sexualidad”

Mar del Plata, 22 y 23 de abril de 2014

Organizan

Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades (FHum-UNMdP)

Grupo de Estudios Visuales Mar del Plata (FAUD-UNMdP)

Grupo de Historia y Memoria (FHum-UNMdP)

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL - UBA)

PUBLICAR/NO PUBLICAR

Título de la Mesa Temática: Mesa 4. Imágenes en Movimiento. Cine y Dispositivos Audiovisuales

Título de la Ponencia: “Héroes *queer* en las pantallas contemporáneas: ¿nuevos modelos de masculinidad?”

Apellido y nombre del/a autor/a: Luque, Cecilia Inés

Pertenencia institucional: Área Feminismos, Género y Sexualidades, Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Correo electrónico: cecilialuque@gmail.com

Dice la antropóloga feminista Marcela Lagarde en una entrevista de 2011: “Hoy como nunca hay (. . .) un fortalecimiento de la condición masculina de los hombres comunes y corrientes como seres violentos. (. . .) si ustedes se fijan en las series, las películas, la literatura, todos los hombres cometen violencia, todos... de eso podemos hacer todo un estudio” (LAGARDE 2013, p. 3). Este fenómeno es significativo para los estudios de género y los feminismos ya que los efectos de significado de las representaciones mediáticas en el imaginario colectivo son parte esencial del proceso mediante el cual se constituyen posiciones subjetivas y se validan prácticas sociales (como las de la violencia de género, a la cual se refería Lagarde).

En los últimos años se han hecho series y películas que recrean relatos heroicos del acervo popular (histórico, tradicional o masivo); estos relatos han sido muy bien recibidos por un público diverso e internacional, sus protagonistas se han convertido en íconos de masculinidad. Valgan por caso las películas *Gladiator* (2000), *Troya* (2004), *Rey Arturo* (2004) y las series de TV *Spartacus* (DeKnight Productions / Starz Originals, 2010-2013) y *Robin Hood* (BBC, 2006-2009). Sin embargo, algunos de estos héroes *también* son emocionalmente vulnerables, sensibles y solidarios, desarrollan vínculos de amor con sus camaradas varones y expresan esos sentimientos física y abiertamente. Me pregunto, entonces, ¿qué está ocurriendo acá con las tecnologías hegemónicas de género? ¿Será que estamos asistiendo a actos de resistencia a los procesos de normalización de la masculinidad? ¿Será incluso posible que estemos ante la emergencia de discursos de género alternativos y potencialmente contra-hegemónicos?

De hombres y héroes

Teóricas de los feminismos (Teresa de Lauretis), de los estudios *queer* (Judith Butler, Beatriz Preciado) y los estudios de la masculinidad (Michael Kimmel, Mathew Gutmann) coinciden en afirmar que la masculinidad no es una propiedad intrínseca de los cuerpos sino un conjunto de posiciones vacías, constructos históricos y culturales que no necesariamente se corresponden con la categoría biológica de “hombre” y cuyo significado varía según los tiempos y las sociedades. De hecho, se trata de un conjunto de constructos, ya que incluso en una misma sociedad hay disponibles diversas –y diferentemente valoradas-¹ maneras de ser varón. Los atributos y las prácticas asociadas a cada mod(el)o pueden ser delimitados dentro del sistema binario y heteronormativo de género (masculinidad vs femineidad, hombres vs mujeres), o bien pueden serlo por diferenciación interna en el colectivo “hombres” según criterios como la edad, la clase social, la etnia, la potencia de sus cuerpos, etc.

Uno de los constructos hegemónicos de masculinidad es el del héroe épico. La épica narra acciones memorables y ejemplares que marcan el destino de un colectivo, desarrolladas por personajes extraordinarios cuyos valores y principios estructuran la comprensión del mundo propuesta intrínsecamente por el relato.² El tiempo y el lugar

¹ Robert Connell acuñó la categoría “masculinidad hegemónica” en los años ’80 por para explicar la estructuración jerárquica de los distintos modelos masculinos bajo el patriarcado predominante.

² Considero que la épica es una modalidad del relato mítico; por lo tanto me he apropiado del conocimiento teórico sobre mitos (cfr. Molina Ahumada 2009) y lo he adaptado para hablar de los héroes épicos.

en los cuales se desarrolla la historia son usualmente diferentes y distantes de los del receptor del relato.

No cualquier personaje puede tener la plenitud semántica que lo constituya como héroe. Para lograrlo, debe asumir explícitamente los valores y principios del colectivo como los patrones rectores de su conciencia y su conducta. Asimismo, el personaje ha de emprender un viaje (real o simbólico) que no le ocurrirá accidentalmente sino por la aceptación consciente de un destino o una misión; a lo largo de su aventura irá adquiriendo experiencias y sabiduría que le permitirán obtener un nuevo enfoque de su vida anterior y aceptar una forma de vida diferente.³

Uno de los nodos de sentido del mitema del héroe coincide con uno de los aspectos más convencionales de la masculinidad según la definen los sistemas patriarcal y heterosexista:⁴ la virilidad. Bourdieu define la virilidad como potencia y atractivo sexuales, destacada agencia social, aptitud para el ejercicio de la fuerza (cfr. TÉLLEZ y VERDÚ 2011); Kimmel la define como estar en el poder, tener poder, ser poderoso (cfr. FONSECA 2006). Por su parte, Badinter (cfr. FONSECA 2006) sostiene que la virilidad en la sociedad contemporánea tiene cuatro consignas básicas: a) ser independiente y autosuficiente, b) ser superior a los demás, lo cual se entiende como sinónimo de tener poder, tener éxito y captar la admiración de los demás; c) no ser afeminado, lo cual se entiende como sinónimo de reprimir tanto la capacidad de afecto, de ternura y sensibilidad cuanto las debilidades físicas y emocionales; d) mantener una incuestionable imagen pública de “macho”.

Por su parte, el mitema del ayudante propio de la estructura del viaje del héroe usualmente construye un ambiente homosocial, ya que exalta las virtudes de la camaradería y la solidaridad masculinas y relega a una posición subsidiaria las relaciones con mujeres.⁵

³ En el caso de la épica clásica, los resultados obtenidos por el héroe benefician a su comunidad; no siempre es así en el caso de los héroes modernos.

⁴ Los mitemas son “núcleos significativos que funcionan como unidades estructurales mínimas de sentido simbólico” en las narraciones míticas (MOLINA AHUMADA 2009, p. 28).

⁵ El experto en roles de género Jean Lipman-Blumen usó el término “homosocialidad” en 1976, pero fue la teórica Eve Sedgwick quien popularizó el término en su libro de 1985 *Between men: Literature and male homosocial desire*. Homosocialidad describe la preferencia por relaciones sociales con personas del mismo sexo, basada en un sistema de valores compartido que les da forma. Las relaciones románticas o de naturaleza sexual están excluidas del ámbito de la definición, por lo cual la homosocialidad se diferencia del homoerotismo y de la homosexualidad (cfr. BIRD 1996). Valgan como ejemplos la Comunidad en *El Señor de los Anillos* y la Compañía de enanos en *El hobbit*, ambos de J.R.R. Tolkien. En ninguna de las dos hay mujeres; de hecho en *El hobbit* no hay ningún personaje femenino. En *El Señor de los Anillos* se dice explícitamente que Aragorn casi no tiene interacción social con su amada Arwen: Para poder merecerla, Aragorn debe mantenerse virgen y recuperar su trono; las pocas veces que ambos coinciden en eventos sociales, Arwen se mantiene distante y apartada hasta el momento en que el héroe haya triunfado y pueda obtener su mano como recompensa. Esto implica que Aragorn vivió solo o en compañía de otros hombres durante más de 80 años.

Los tipos de héroes de las pantallas contemporáneas

He armado mi corpus de trabajo en base a la presencia de tres tipos básicos de héroes: el de acción, el intelectual, el moral. Aunque los he encontrado en muchas series y películas, me he decantado por los siguientes filmes porque son sumamente populares y han generado sus propias comunidades de fans: la nueva versión de la franquicia *Star Trek* –representada por *Star Trek: Into Darkness* (2013); la serie *Las aventuras de Merlin* (BBC, 2009-2012) y la serie *Sherlock* (BBC, 2010-). En estos filmes los tres tipos de héroes toman diferentes formas: el guerrero, el mago, el hombre omnicompetente,⁶ el detective.

Es fácil percibir al guerrero y al hombre omnicompetente como héroes épicos porque están volcados principalmente hacia la acción física; hallamos claros ejemplos en los relatos de *Las aventuras de Merlín* y *Star Trek* –una vez que aceptamos que el tiempo diferente de la acción heroica puede ser tanto el futuro de la alta tecnología cuanto un pasado mítico.

El mago y el detective no son usualmente asociados al héroe ya que se mueven primariamente en el ámbito de la adquisición de conocimiento y su aplicación a la restitución del orden social. Sin embargo este tipo más intelectual de acciones, al igual que el salir a la arena a enfrentar enemigos, tienen el potencial de ser memorables y marcar el destino de un colectivo. Además, tanto el mago cuanto el detective deben de vez en cuando ejercer también algún tipo de acción física por el tipo de conflicto en el que se ven involucrados (más de una vez Merlín ha usado pases mágicos como golpes contra sus contrincantes; en ocasiones Holmes ha necesitado recurrir a sus habilidades como boxeador).

Quizá haya más resistencia para entender la serie *Sherlock* como épica por su proximidad al mundo del espectador y porque el protagonista es, en sus propias palabras, un sociópata altamente funcional, un sujeto memorable pero cuya ejemplaridad es cuestionable. Sin embargo, cada episodio tiene una estructura épica que se inscribe en la constelación mítica de la racionalidad instrumental propia del discurso

⁶ Según FINLAY (2000) el hombre omnicompetente surgió como tipo específico en la literatura popular norteamericana llamada *pulp fiction*, y ha ido sufriendo modificaciones desde entonces. En los años '60 tomó la forma de "machos alfa" válida hasta hoy día: varones atractivos, esbeltos y musculosos; abiertamente seductores con las mujeres, extraordinariamente diestros en lo que hacen, sumamente intrépidos, y poco dados a acatar la autoridad de sus superiores a pesar de regirse por una férrea lealtad a su "comunidad imaginada" (ya sea nacional o intergaláctica). El tipo es representado por los tres James de los años '60: James Bond, James T. Kirk, Jim West.

modernizador que aún tiene vigencia en nuestros días.⁷ De hecho, a lo largo de la serie se usa específica y frecuentemente la palabra “héroe” para referirse a Holmes.⁸

Variaciones contemporáneas en el esquema del viaje del héroe

En los filmes de mi corpus se pueden ver variaciones peculiares en dos mitemas importantes del viaje del héroe: el llamado a la aventura y la incorporación de ayudantes.

Un componente importantísimo del llamado a la aventura es precisamente el encuentro del protagonista con otro personaje masculino que irrumpe en su cotidianeidad y la altera. En algunos casos (Merlín y Arturo, Spock y Kirk) el desafío y la aventura consisten en adaptarse a las circunstancias radicalmente diferentes que tal encuentro genera; en otros casos el encuentro pone en evidencia la insatisfacción de ambos personajes con sus respectivas vidas presentes –incluso la soledad en que cada uno ha estado viviendo- y los estimula a abandonar lo conocido (es lo que les ocurre a John y Sherlock).⁹

Una vez que estos personajes han sido reunidos por el azar o la obligación parece muy claro quién es el héroe y quién el ayudante; sin embargo, a lo largo de las respectivas historias la relación de complementariedad y cooperación que se establece entre los personajes es tal que hacia el final ninguno puede ser interpretado como el ayudante del otro sino como camaradas que actúan de manera sinérgica.¹⁰ En *Star Trek: Into Darkness* Kirk acepta la misión clandestina que le asigna un oficial superior porque le permitirá obtener una venganza personal, para la cual se sirve instrumentalmente de la tripulación de la *Enterprise* para llevar a cabo esa misión, Un giro inesperado de los acontecimientos lo lleva a anteponer el bien colectivo de la

⁷ Una constelación mítica es un sistema de condensación narrativa de intenso dinamismo que instaura una tradición, la cual da contexto y sentido a las diversas versiones de un relato (cfr. MOLINA AHUMADA).

⁸ Por ejemplo, cuando el detective “vuelve de la muerte” en el episodio “The empty hearse” John le dice “Do not pretend you are not enjoying this, being back, being a hero again . . . Being Sherlock Holmes,” (“No finjas que no estás disfrutando esto, estar de vuelta, ser un héroe nuevamente . . . Ser Sherlock Holmes,” minuto 1:16:10).

⁹ El *teaser* del primer episodio de *Sherlock* muestra la rutina vacía de John y una sesión con una terapeuta que lo trata por el estrés post-traumático que aparentemente sufre. La terapeuta le dice que escriba un blog acerca de todo lo que le ocurre, y John le responde “Nothing happens to me” (“No me pasa nada”, minuto 2:04). Su vida carece de interés y objetivo. En este primer capítulo la motivación de Sherlock para unirse a John parece ser la curiosidad, sin embargo las conversaciones con su hermano Mycroft a lo largo de toda la serie sugieren que Sherlock también se sentía solo, algo que es planteado explícitamente en el primer episodio de la tercera temporada, “The empty hearse”.

¹⁰ Sinergia es un término de origen griego que significa literalmente “trabajando en conjunto”. Este término se refiere fenómenos en los cuales el efecto de la influencia o trabajo de dos o más agentes actuando en conjunto es mayor al esperado considerando la suma de las acciones de los agentes por separado. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sinergia>, consultada el 26 de enero de 2014.

tripulación y de la Federación a su interés personal, pero para poder lograr esta nueva misión no sólo debe actuar cooperativamente con Spock sino que ambos deben hacer lo que el otro hubiese hecho en su lugar (Kirk debe ser lógico, Spock emocional). En la serie de la BBC Merlín es el criado de Arturo. Sin embargo, ambos están pasando por procesos similares estrechamente vinculados entre sí: Arturo está aprendiendo a ser rey, para lo cual no sólo la ayuda sino también el consejo de Merlín son indispensables; Merlín está aprendiendo a ser mago, para lo cual son fundamentales los desafíos que le presenta la convivencia diaria con Arturo. Ninguno de los dos puede llegar a ser quien está destinado a ser sin el trabajo y los propósitos parcialmente compartidos con el otro. En el primer capítulo de la serie de la BBC, Sherlock invita a John a acompañarlo a una escena de crimen porque necesita un asistente, pero a medida que la serie avanza la relación entre ambos se complejiza: los vínculos emocionales que los unen se vuelven tan indispensables que ninguno de los dos puede funcionar apropiadamente sin el otro,¹¹ y la especificidad de sus respectivas competencias son tan complementarias que ninguna es suficiente para cubrir todos los aspectos de la tarea criminalística;¹² por lo tanto, aunque Sherlock sea el héroe mediático reconocido por el público, “ser Sherlock Holmes” requiere la participación de ambos.¹³

Creo que estas modificaciones pueden ser consecuencia de la hibridación de la narrativa heroica con géneros cinematográficos populares como el *buddy film* y la *road trip movie* para enfatizar o reinventar algunos elementos presentes en los hipotextos de los tres filmes de mi corpus.

Un *buddy film* (película de camaradas o compinches) se basa en las insólitas y graciosas situaciones que surgen de la asociación forzada de dos varones muy

¹¹ Esto queda demostrado en el episodio “The empty hearse”, de manera hilarante desde el minuto 20 al minuto 49, de un modo más serio desde el minuto 56 hasta el minuto 99. Se refuerza así lo que el propio Sherlock había dicho a John en el episodio “The Hounds of Baskerville”: “You are amazing, you are fantastic! May not be the most luminous of people, but as a conductor of light, you are unbeatable. For some people who aren’t geniuses can amazingly stimulate it in others,” (“¡Eres sorprendente, eres fantástico! Puedes no ser la persona más brillante, pero como conductor de la luz eres imbatible. Porque algunas personas que no son genios pueden estimular sorprendentemente la genialidad de otros,” minuto 1:28:20), lo cual permite a Sherlock ver lo que está enfrente de sus narices (“The empty hearse”, minuto 59:01) –algo que no le ocurre ni con Molly ni con Mycroft-. De igual modo, se dice constantemente que las actividades con Sherlock son para John tan necesarias como la acción en el campo de batalla para un soldado (“A study in pink”) o una dosis para un drogadicto (“His last vow”, minuto 13).

¹² En el episodio “The Sign of the Three”, hablando del caso de la daga invisible, Sherlock reconoce que él tiene las habilidades deductivas para resolver misterios mientras que John tiene las habilidades necesarias para salvar vidas (minuto 42).

¹³ En el primer episodio de la segunda temporada, la primera fotografía del par detectivesco publicada por los periódicos londinenses lleva por título “Hat-Man and Robin” (en clara alusión al héroe encapotado y su joven ayudante). Hacia el final del primer episodio de la tercera temporada, “The empty hearse”, el detective se “disfraza” y sale a “actuar de Sherlock Holmes” ante un grupo de periodistas. Aunque Watson sale un momento después y se ubica deliberadamente un paso detrás de él, ambos se han preparado para enfrentar juntos a los periodistas y luego de intercambiar miradas los dos se ubican lado a lado. (1:24:20)

diferentes. Las diferencias pueden ser de personalidad, de costumbres, de raza, de clase, etc., pero siempre son tan grandes que al principio las dos personas ni se comprenden ni se llevan bien. A lo largo de la historia cada uno de ellos va ganando un mayor entendimiento de la otra persona y finalmente desarrollan fuertes vínculos de amistad y respeto mutuo. A principios de los años '90 los *buddy films* comienzan a mostrar varones más sensitivos, capaces de establecer vínculos más emocionales con otros varones. La amistad así establecida es tan íntima que sus expresiones se sitúan en los límites de la conducta socialmente aceptable entre varones heterosexuales.

Encontramos un clarísimo ejemplo del aprovechamiento de las estrategias propias de los *buddy films* en la serie *Sherlock*. La controlada excentricidad del Holmes de Conan Doyle es exagerada hasta la sociopatía funcional del Sherlock de Moffat y Gatiss; se establece así una cómica y dinámica interacción con Watson propia del *buddy film* que resulta mucho más atractiva para el público contemporáneo que la plácida convivencia británica del par original. Esto permite sostener situaciones impropias de la estructura argumental típica de la historia de detectives: en el episodio final de la segunda temporada *Sherlock* salta desde la terraza de un edificio y hace creer a John –y al resto de Gran Bretaña- que ha muerto. El primer episodio de la tercera temporada – emitido dos años después- dejó sin resolver el misterio de cómo sobrevivió a la caída para concentrarse en el proceso de reencuentro y reconciliación de John y Sherlock. Otro ejemplo: la BBC reinventó la leyenda artúrica pensando en un público juvenil; para eso transformó al poderoso rey y su poderoso consejero en dos jovencitos en proceso de asumir sus responsabilidades sociales; los muchachos discuten constantemente porque tienen temperamentos diferentes pero finalmente se convierten en mejores amigos porque ambos son igualmente idealistas y tienen un mismo objetivo. La dinámica entre los personajes permitió no sólo darle un tono más jocoso y ágil a las aventuras sino que desplazaron el centro de atención de los asuntos de estado y las pujas de poder hacia la formación de (anacrónicas) relaciones igualitarias -entre los estamentos sociales, entre las razas.

Por su parte, una *road movie* es, literalmente, una película de viaje, en la cual los desplazamientos por las carreteras y los eventos que así surgen dan pie a que el viajero viva una experiencia de autodescubrimiento y crecimiento personal similar a las de un *bildungsroman*;¹⁴ si se trata de varios viajeros, las peripecias de la travesía sirven para explorar o desarrollar la amistad entre ellos.

¹⁴ El recurso argumental del viaje por carreteras se había venido usando desde los albores del cine norteamericano pero floreció en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial como consecuencia del

Los viajes de los héroes de mi corpus son tanto desplazamientos por la geografía cuanto jornadas de crecimiento espiritual. En el primer episodio Lestrade anticipa el aspecto de *bildungsroman* de toda la serie cuando dice que “Sherlock Holmes is a great man, and I think one day, if we are very, very lucky, may even be a good one” (minuto 1:27:57).¹⁵ Un tenor similar tienen las travesías de Spock y Kirk por el espacio exterior y las de Arturo por Camelot: el impasible vulcano aprende a canalizar su mitad emocional humana; el arrogante oficial rebelde y el príncipe malcriado aprenden autocontrol, abnegación y civismo.

La queerización de los héroes en las pantallas contemporáneas

La mayoría de los personajes de mi corpus son incuestionablemente viriles: Arturo, Kirk y Spock, John Watson. La virilidad de Merlín y Sherlock se manifiesta en todos los ámbitos de su vida menos en lo concerniente al romance y el sexo porque están demasiado comprometidos con su tarea, aunque ambos llegarán a desarrollar también esos aspectos como parte del aprendizaje adquirido durante el viaje del héroe. Los espacios en los cuales se mueven estos personajes son ambientes indudablemente homosociales: la Camelot de los Caballeros de la Mesa Redonda, la Flota Estelar, Scotland Yard.

Sin embargo, la hibridación de la épica con el *buddy film* y la *road movie* introduce modificaciones en esa virilidad, en esa homosocialidad. Por el modo en que las estrategias de los estos otros géneros fílmicos moldean las relaciones interpersonales entre los personajes, las cuatro consignas básicas de la virilidad señaladas por Badinter se ven afectadas. En primer lugar, los héroes no son totalmente autosuficientes sino que cada uno depende de algún modo del otro: por ejemplo, a lo largo de la serie se destaca constantemente que Arturo no puede ni vestirse solo, menos aún salir a combatir, sin la ayuda doméstica de Merlín como criado y escudero. Tampoco son héroes todopoderosos: Cuando la Enterprise se encuentra en una situación prácticamente desesperante, Kirk le confiesa a Spock que no tiene idea de lo que se supone que debe hacer como capitán (*Star Trek: Into the Darkness*, minuto 1:22:17). Aunque cada quien es superior al resto de la gente normal en virtud de sus especiales habilidades, ningún integrante del par es realmente superior al otro. En “A study in pink” Sherlock le dice a John que es un idiota porque no puede seguir sus razonamientos, luego John le retruca

boom de la producción automovilística del país y del mito asociado de la libertad otorgada por la autonomía individual.

¹⁵ “Sherlock Holmes es un gran hombre, y creo que un día, si somos muy, muy afortunados, podría incluso llegar a ser un buen hombre”.

que él también es un idiota por dejar que su vanidad lo ponga en peligro de muerte; los dos sonrían y aceptan que ambos son a la vez mejor y peor que el otro. La cuestión puntual del afeminamiento es un *gag* constante tanto en *Sherlock* cuanto en *Las aventuras de Merlín*, pero la gradual superación del desapego emocional es un aspecto central del argumento. A lo largo de sus respectivos viajes, los compinches van deshaciéndose de la parquedad propia del varón patriarcal y van adquiriendo la capacidad de expresar abiertamente y sin pudor sus sentimientos, especialmente la empatía y el amor que sienten por otros varones.¹⁶ Cada par desarrolla así una intimidad emocional que, asociada explícita o implícitamente con los *bromances*,¹⁷ borrona adrede los estrictos límites establecidos por la homosocialidad patriarcal entre afecto y homoerotismo. Todo esto se suma y se potencia en momentos de clímax en los filmes de mi corpus: el discurso de Sherlock en la boda de John, los diálogos en las escenas de las muertes de Arturo y Kirk. Como consecuencia, la imagen del “macho” patriarcal y heterosexista se va difuminando y va dejando paso a otro tipo de masculinidad.

Es cierto que el borrono del límite entre afecto y homoerotismo es mantenido bajo cuidadoso control mediante manifestaciones explícitas o implícitas de la heterosexualidad de los personajes, pero de todos modos introduce una irregularidad incómoda en el mundo representado: Como dicen Foucault y HALPERIN (2000), hasta las expresiones más inofensivas de afecto y ternura entre personas del mismo sexo ponen en jaque la coherencia del orden social y plantean potenciales líneas de fuga del sistema heterosexista. En particular, desplaza la competitividad y la jerarquización entre varones como valor que da forma a los vínculos homosociales; en su lugar instaura la

¹⁶ Cuando Kirk está a punto de morir, confiesa “I am scared, Spock. Help me not be”, (“Estoy asustado, Spock. Ayúdame a no estarlo,” *Star Trek: Into Darkness*, minuto 1:49:36). Situaciones límites como una boda o una muerte inminente proveen las oportunidades para que los personajes declaren de manera “socialmente aceptable” la admiración, el respeto y el amor que sienten el uno por el otro: es lo que ocurre en el episodio “The Sign of the Three” de *Sherlock*, en los últimos episodios de *Las aventuras de Merlín*, en *Star Trek: Into Darkness*. Al respecto es llamativo que en una serie sobre jóvenes y dirigida a jóvenes haya mayor resistencia a demostrar sentimientos entre varones que en una serie sobre adultos dirigida a adultos: En *Sherlock* a menudo los personajes secundarios interpretan la relación entre los protagonistas como un noviazgo, y aunque John declara constantemente que no es gay no niega que tenga sentimientos por Sherlock; en la tercera temporada el detective se vuelve inusualmente efusivo. En *Las aventuras de Merlín*, en cambio, los muchachos no pueden expresar francamente esos sentimientos salvo en contadas ocasiones; la manera de demostrar afecto es mediante pullas y sarcasmos (aunque de todos modos los gestos y las miradas desmienten las palabras, y el sentimiento queda claro para lxs espectadorxs).

¹⁷ *Bromance*: el término, formado por una contracción entre *brother* y *romance*, fue acuñado en los años '90 en los medios de comunicación masiva anglosajones para referirse a una relación íntima y afectiva pero no necesariamente sexual entre dos hombres heterosexuales que comparten intereses similares. El neologismo responde a la necesidad de nombrar un fenómeno social que ha venido creciendo en los medios anglosajones en la última década: el retroceso de las (representaciones de) relaciones de competitividad entre machos alfas y el auge de (representaciones de) relaciones más igualitarias que permiten a los hombres ser efusivos y sentimentales sin perder virilidad.

solidaridad, la lealtad y la cooperación.¹⁸ Esto repercute en la manera de entender la heroicidad en el contexto de la narración épica: ya no es sólo el efecto de un destino individual sino también el de una empresa colectiva, las proezas individuales son esfuerzos cooperativos y solidarios que se combinan para poder cumplir la misión global. La restauración de la magia en Camelot y la unificación de las tierras de Albión no depende de Arturo sino de la sinergia entre Arturo y Merlín; la neutralización de la amenaza que significa Khan puede lograrse sólo mediante las estrategias coordinadas de Kirk y Spock.

Estas modificaciones en el mitema del héroe remueven lo sedimentado en las estructuras del imaginario social sobre la masculinidad. Un indicador de la pregnancia simbólica de estas nuevas representaciones radica en la gran cantidad de clubs de fans de estos filmes; un indicador de la calidad de emergencia de la masculinidad asociada a esas representaciones radicaría en la variedad de interpretaciones que le ha dado el público: se escribe mucha *fanfic* que explora la dimensión afectiva de la relación entre los personajes masculinos, de esa *fanfic* una gran parte es del tipo *slash*.¹⁹

Los filmes de mi corpus dan a los héroes una cualidad que no necesariamente estaba explicitada en su contraparte hipotextual, y que puede llamarse *queerness*. Según Beatriz PRECIADO (2012), el término *queer* surgido en lengua inglesa en el siglo XVIII servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico no podía ser inmediata y claramente reconocido mediante las categorías de representación establecidas por la racionalidad y el decoro. Al suponer un problema y una perturbación para el sistema de representación, ese ser u objeto era marcado con la injuria: el término *queer* simbolizaba las diversas modalidades de lo

¹⁸ La competitividad y la jerarquización entre los miembros del par no son totalmente eliminadas pero son utilizadas para crear *gags* propios de la dinámica del *buddy film*. En *Star Trek* (2009) Kirk pretende la atención romántica de la misma mujer que le interesa a Spock, pero la potencial competencia entre ellos es desactivada casi desde el principio porque se nos sugiere que hay un entendimiento previo entre Spock y Uhura; la escena en la cual se devela el nombre de pila de la mujer disuelve de manera graciosa el enfrentamiento entre ellos. Lo mismo pasa con su competencia por la supremacía en habilidad estratégica: cuando la *Vengeance* está a punto de destruir la *Enterprise*, Kirk le dice a Spock: “the *Enterprise* and her crew need someone on that chair who knows what he’s doing. And it is not me. It’s you, Spock,” (“la *Enterprise* y su tripulación necesitan a alguien en esa silla que sepa lo que está haciendo. Y no soy yo. Eres tú, Spock,” *Star Trek. Into Darkness*, minuto 1:22:26). Al final de la película, Kirk se refiere a la *Enterprise* como “nuestra nave” –de él y de Spock- y no como “mi nave” –como hubiese dicho el Kirk de la serie original (cfr. minuto 1:49:00). Por su parte, los constantes recordatorios que Arturo le hace a Merlín acerca de la diferencia en sus respectivos estatus sociales son declaraciones destinadas a codificar la igualdad que rige el vínculo sentimental entre ambos para mantener las apariencias y el orden social, no una auténtica ratificación de la jerarquización estamental monárquica.

¹⁹ *Fanfic*: narraciones escritas por fans en base a los universos y personajes de sus series televisivas favoritas. *Slash* es un género de *fanfic* que propone una relación romántica y/o erótica entre dos personajes del mismo sexo, usualmente varones. El término viene del signo gráfico / usado para separar los nombres o las iniciales del par (por ejemplo, Arturo/Merlín o A/M). La primera pareja *slash* fue la de Kirk / Spock o K/S, creada por fans en los años '70. Este tipo de ficción suele ser explícitamente sexual, y está escrita mayoritariamente por mujeres heterosexuales.

abyecto, lo que no se debe ser socialmente. A mediados de los años '80 lxs activistas disidentes del heterosexismo -gays, lesbianas y trans, a quienes luego se les sumarán post-feministas y varones antipatriarcales- se apropiaron del insulto y se autodenominaron *queer* para indicar un intencional posicionamiento de (auto)crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda identidad modélica como así también un posicionamiento de resistencia a la normalización del sistema falogocéntrico y heterosexista. Algo o alguien *queer* no puede ser representado mediante las categorías disponibles y genera por lo tanto una perturbación que abre posibilidades de reordenamiento de tales sistemas de significación. Entonces, la *queerness* de los héroes que he estado analizando implica un posicionamiento que a la vez ofrece resistencia a los modelos hegemónicos de masculinidad y acredita la posibilidad de mod(el)os alternativos de ser varón.

Sabemos que el cine y la televisión son poderosas tecnologías de género que solicitan y estructuran la identificación de cada individuo al que esa tecnología se dirige, queda por comprobar hasta qué punto las representaciones de la masculinidad constituidas por estos héroes *queer* son capaces de abrir efectivamente líneas de fuga del sistema homosocial patriarcal y heterosexista.

Bibliografía Citada:

- BIRD, Sharon R. 1996. "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance Of Hegemonic Masculinity". *Gender Society* 1996; 10; 120. En: <http://gas.sagepub.com/cgi/content/abstract/10/2/120> Descargado el 10 de septiembre de 2013.
- FINLAY, Charles Coleman. 2000. "The Omnicompetent Man in Speculative Fiction". En: <http://home.earthlink.net/~ccfinlay/omnicompetent.html> Descargado el 14 de Septiembre de 2005.
- FONSECA, Carlos. 2006. "La De-construcción de la Masculinidad por las Manifestaciones de la Diversidad Sexual en el Occidente Contemporáneo". *La Manzana* Vol. 1, No. 1 (enero-marzo). En: <http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/paginas/frames.htm> Descargado el 22 de septiembre de 2013.
- HALPERIN, David. 2000. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Cuadernos de Litoral, Córdoba.
- LAGARDE, Marcela. 2013. "Es la vida libre de violencia lo que te permite la vida en libertad...". Entrevista. *Polémicas Feministas* n°2, 2013 (en prensa).
- MOLINA AHUMADA, Ernesto Pablo. 2009. *Elogio de la derrota. Héroes del fracaso en Luis Mateo Díez*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- PRECIADO, Beatriz. 2012. "'Queer': historia de una palabra". *Parole de Queer*. Blog. Disponible online <http://paroledequeer.blogspot.mx/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html> Descargado el 22 de enero de 2014.
- TÉLLEZ, Anastasia y Ana Dolores VERDÚ. 2011. "El significado de la masculinidad para el análisis social". *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, n° 2, pp. 80-103.