

De pedagogías, políticas y subjetividades: *recorridos y resistencias*

Rehusando el Nombre del P(p)adre: figuraciones del héroe épico en las pantallas contemporáneas

Cecilia Inés Luque
FemGeS, CIFFyH, UNC.

Eje Temático 2: Cuerpos, género y sexualidades en la industria cultural

Palabras clave: Héroes – Masculinidad - Cine y TV

En los últimos 15 años se han recreado relatos del acervo popular (histórico, tradicional o masivo) en series y películas de corte épico que han sido muy bien recibidas por un público diverso e internacional. Algunas de ellas retoman leyendas y héroes mitológicos, como *Furia de titanes* (2010) y *Hércules* (2014). Otras retoman la historia de la Antigüedad clásica - *Gladiator* (2000), *Troya* (2004), *300* (2007), *Spartacus* (series de TV, DeKnight Productions / Starz Originals, 2010-2013)- o de la Edad Media -*Rey Arturo* (2004), *Vikings* (serie de TV, The History Channel, 2013-). Asimismo, otras muchas películas y series han adaptado el esquema épico a la narrativa de acción, de fantasy, de ciencia ficción: valgan como ejemplos la trilogía de *Matrix* (1999- 2003), la saga de *Harry Potter* (2001- 2011), la serie *Game of Thrones* (HBO, 2011-) y, por supuesto, las más de cuarenta películas y series de superhéroes estrenadas desde el año 2000.¹

Como suele suceder con los relatos heroicos, sus protagonistas se han convertido en íconos contemporáneos de masculinidad:² hombres poderosos, valientes, exitosos, a quienes otros hombres admiran y las mujeres desean. Ahora bien, en una cantidad significativa de series y películas los héroes *también* son sensibles y emocionalmente vulnerables, hombres que trabajan cooperativamente con otro(s) individuo(s) igualmente heroico(s) para poder cumplir la Misión.³

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

¹ Una búsqueda sumaria en internet me permitió compilar una lista no exhaustiva de más de 120 filmes (entre películas de cine y series de TV) basados en el esquema épico clásico.

² Como bien señalan Cebrelli y Arancibia (2005), los héroes son figuras icónicas que facilitan la incorporación, la aceptación y la asimilación del modelo hegemónico de la masculinidad.

³ Aunque de los 130 filmes relevados sólo unos 19 tienen *todas* estas características (es decir, un catorce por ciento aproximadamente), muchos otros tienen al menos una, lo cual permite hablar de iteraciones significativas tanto por sus contenidos cuanto por su representatividad.

normalización de la masculinidad? Para intentar responder analizaré la versión fílmica de la trilogía *El señor de los anillos* (2001-2003); la nueva versión de la franquicia *Star Trek* – *Star Trek: un nuevo comienzo* (2009) y *Star Trek: en la oscuridad* (2013)-; como así también las series de la BBC *Las aventuras de Merlin* (2009-2012) y *Robin Hood* (2006-2009).

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 anatómico-fisiológico-genética intrínseca de los cuerpos sino un constructo histórico-cultural cuyo significado varía según los tiempos y las sociedades. De hecho, se trata de *masculinidades*, en plural, ya que incluso en una misma sociedad hay disponibles diversas y diferentemente valoradas maneras de ser hombre.

Sobre todo sujeto nombrado “hombre” pesa el imperativo de tener que conducirse una y otra vez a lo largo de toda la vida a diversas posiciones que le permitirán ser aceptado y reconocido como masculino (*status*) y habilitado a actuar legítimamente en los diversos ámbitos de la vida social (agencia). La masculinidad que da a ese “hombre” su especificidad es una representación⁴ cuyo complejo efecto de sentido se incardina⁵ en los

⁴ Entiendo *representación* como producto de lo que Foucault llamó *formación discursiva* y Angenot llamó *discurso social*. Una *formación discursiva* es un conjunto de enunciados en torno a un objeto como así también las reglas que permiten hablar de tal objeto (tipos de enunciación, conceptos, sintaxis, etc.). Ese conjunto de enunciados y reglas es característico de un modo de pensar en un determinado tiempo, y se manifiesta en una variedad de textos. Entonces, las formaciones discursivas de la masculinidad incluyen enunciados que nos dan cierto conocimiento al respecto y constituyen su “verdad” en un momento histórico dado, como así también las reglas que gobiernan lo que es ‘decible’ o ‘pensable’ sobre masculinidad y los sujetos que la incardinan (o deben incardinarla). En el campo de la sociosemiótica, Angenot definió *discurso social* como el conjunto de “los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo decible –lo narrable u opinable-“ (2010:21). En cada momento de la sociedad es posible reconocer maneras de conocer y de significar la masculinidad -repertorios, reglas, estilos, formas y argumentos- que tienen una “potencia” con la cual se imponen: son “dominantes interdiscursivas” que conforman la “hegemonía de lo pensable y decible”. En este sentido, las representaciones de masculinidad (y femineidad) son tecnologías de género (cf. Teresa de Lauretis). También incorporo el giro practicista y entiendo *representación* como producto de prácticas corporales performativas que vinculan al individuo con las instituciones sociales mediante relaciones de saber/poder (Foucault) y que incardinan al sujeto. En este sentido, las representaciones de género incluyen las prácticas corporales en tanto conjuntos de enunciados cuya textualidad es somática, con repertorios tópicos y reglas de encadenamiento propios que organizan lo inteligible sobre masculinidad y femineidad (cf. Elsa Muñiz).

comportamientos y en las relaciones sociales del individuo, permitiéndole así adquirir la probabilidad de ser aceptado o de imponerse socialmente.

La virilidad es un componente fundamental de la masculinidad, junto con la agencia y el *status*. Si el *status* o prestigio es el efecto de sentido del despliegue eficaz de la agencia del sujeto y la agencia es el resultado del ejercicio eficaz de sus competencias, la virilidad es el conjunto de potencias que el sujeto ha transformado en competencias.

En las sociedades occidentales modernas y patriarcales las potencias de la virilidad están relacionadas con el poder y la fuerza exentos de debilidades y limitaciones –ya sean físicas o emocionales. Tales potencias se transforman en competencias mediante el ejercicio de la racionalidad y el control: la racionalidad guía el poder y la fuerza mientras el control los enfoca para lograr eficiencia. El poder se expresa ya como hacer autónomo y dinámico, ya como fuerza física y agresividad; el control actúa para reprimir cualquier manifestación del costo físico y emocional de la agencia (dolor o cansancio corporales, miedo, emotividad, etc.). La eficiencia de la agencia es demostrada y reconocida mediante la competitividad con otros hombres, y llegamos así al componente relacional de la masculinidad: el *status*. El *status* o prestigio requiere mantener una incuestionable imagen pública de virilidad, éxito y ejemplaridad para captar la admiración de los demás (esto es, ser el modelo a imitar de los varones y el objeto de deseo de las mujeres).

Decíamos anteriormente que para adquirir la masculinidad los individuos “varones” deben conducirse a una posición que les permita ser reconocidos como hombres y los habilite a actuar como tales en los diversos ámbitos de la vida social. En la red de relaciones de cada uno de esos ámbitos hay una variedad de posiciones disponibles, a las cuales se accede mediante procesos bastante regulados (por ejemplo, en el ámbito del fútbol están disponibles las posiciones de jugador, director técnico, árbitro, hincha, etc.). Hay una posición virtualmente desactivada en la vida cotidiana de nuestras sociedades occidentales contemporáneas, a la que prácticamente ningún individuo se conduce hoy en día, pero que aún produce representaciones de masculinidad de gran valor de ejemplaridad: la del héroe

⁵ En castellano no hay un consenso sobre cómo traducir el concepto expresado por la palabra inglesa *embodiment*: algunxs autorxs usan el término “encarnación”, otrxs prefieren usar “corporización” para evitar asociaciones con las connotaciones religiosas del término anterior. Yo prefiero la opción de María Luisa Femenías quien, en su traducción del artículo “Sexual Difference, Embodiment and Becoming” de Rosi Braidotti, usa “incardinamiento” en el sentido de “dar forma al cuerpo”, “ordenar u organizar el cuerpo”, “moldear la carne”.

épico. A pesar de sus raíces clásicas, eruditas y letradas, el héroe épico aún está muy presente en el imaginario colectivo contemporáneo, especialmente en las ficciones televisivas y cinematográficas; los mitemas y motivos propios del esquema épico (el héroe, la Misión, etc.)⁶ son herramientas semióticas disponibles en el acervo cultural de una sociedad para convertir en modélicos ciertos tipos de acción, de hombre, de moral (cf. Molina Ahumada, 2011).

La épica narra acciones memorables y ejemplares que marcan el destino de un colectivo. Esas acciones son desarrolladas por personajes extraordinarios que han asumido los valores y principios de la sociedad a la que pertenecen como los patrones rectores de su conciencia y su conducta. La excepcionalidad del individuo está dada por su extraordinaria capacidad para superar obstáculos y cumplir un Destino o una Misión, los cuales son asignados por un Destinador que encarna la Ley.⁷ Una vez aceptado conscientemente el Destino o la Misión, para cumplirla el héroe emprende un viaje (real o simbólico), a lo largo del cual irá adquiriendo experiencias y sabiduría que le permitirán obtener un nuevo enfoque de su vida anterior y aceptar una forma de vida diferente. De ese modo sus acciones triunfalmente eficaces ejemplificarán los valores (sociales y éticos) de esa sociedad y redundarán en un beneficio que no es meramente personal sino colectivo.

Como se puede ver, la de héroe es una posición social a la cual se accede mediante un proceso bastante regulado (el viaje del héroe para cumplir una tarea asignada por un Destinador cuyo resultado tiene beneficios colectivos). Dicha posición está marcada por un tipo específico de masculinidad. Los atributos de la virilidad asociada con tal masculinidad son los de tropos como “el príncipe azul” o “el agente secreto”: carácter resuelto, valeroso y gallardo; conducta mesurada y sobria; cuerpo atlético y fuerte que exuda *sex appeal*. Por su

⁶ Considero que la épica es una modalidad del relato mítico; por lo tanto he adaptado el conocimiento teórico sobre mitos (cf. Molina Ahumada 2009, 2011) para hablar de los héroes épicos. Los mitemas son “núcleos significativos que funcionan como unidades estructurales mínimas de sentido simbólico” en las narraciones míticas (Molina Ahumada 2009, 28), incluidas las épicas. Los motivos son situaciones típicas que pueden repetirse en las diversas versiones históricas de un relato épico particular pero que no son esenciales para mantener la estructura épica del mismo: es decir, son importantes semántica y emotivamente pero no son imprescindibles (cf. Villegas, Molina Ahumada).

⁷ Para los fines de este análisis enriquezco el esquema iniciático de la aventura del héroe en versión estructuralista tal como lo presenta Villegas (1978) con el esquema narrativo de la épica según la semiótica (Mozejko de Costa 1995-1996). El Destinador de la semiótica es una fuerza que mueve al sujeto a ejercer una función, a cumplir un objetivo; en los términos de Villegas podría ser el mitema del maestro o personaje despertador que presenta al héroe en ciernes el llamado a la aventura incitándolo a abandonar lo conocido y/o insatisfactorio.

parte, la agencia social de la “masculinidad heroica” se resume en el lema “proteger y servir”. Para ello se requieren competencias muy específicas: *poder hacer* (fuerza física, dinamismo, agresividad), *saber hacer* (estrategias, conocimiento, astucia) y *deber hacer* (fuerza moral, lealtad, espiritualidad). Estas competencias permiten al “hombre” superar obstáculos y derrotar oponentes desmesurados para lograr un objetivo de bien común. La virilidad y la agencia social de este “hombre” le permiten ser percibido y admirado por los demás como ser superior y excepcional no sólo por su valentía y capacidad para el éxito sino también por su fortaleza moral y su espiritualidad: en otras palabras, el hombre construye una imagen de poder y eficiencia que cimenta su *status* de héroe.

Los héroes de mi corpus y su relación con el Destinador de su Misión

Arturo Pendragon (*Las aventuras de Merlín*), James T. Kirk (*Star Trek*), Faramir (*El Señor de los Anillos*), Robin de Locksley (*Robin Hood*) son individuos excepcionales que aceptan conscientemente una Misión de bien común y superan obstáculos desmesurados para cumplirla. Pero su heroicidad se desarrolla en un esquema narrativo diferente al de la épica clásica. Dicho esquema tiene una sólida estructura de Donación, en la que el Destinador encarna la Ley y la Misión encomendada permite al héroe asumir los valores del colectivo como los patrones rectores de su conciencia y su conducta. Pero en mi corpus la figura del Destinador va perdiendo legitimidad a lo largo del relato porque ha encomendado una Misión controversial: la que Denethor le demanda a Faramir es inútil (entregarse a una ineficaz misión suicida contra las hordas de Mordor), la que el Almirante Marcus le delega a Kirk es ilegal (ingresar clandestinamente al territorio de una nación con la que mantienen un precario cese de hostilidades para asesinar sin juicio previo a Harrison, un fugitivo de la ley que allí se ha refugiado), la que el Sheriff de Nottingham exige de Robin es injusta (que apoye, como miembro de su Consejo de nobles, decisiones políticas impuestas en nombre de la “seguridad nacional” pero que violan lo que hoy llamaríamos derechos humanos básicos),⁸ la que el rey Uther requiere de su hijo y sucesor es inmoral.

⁸ El caso de Robin es especial: la Misión encomendada por el Rey Ricardo Corazón de León (participar en las Cruzadas para recuperar la Tierra Santa) es legítima en teoría pero inútil y hasta contraproducente en la práctica, pues al ir a pelear a Palestina, el Rey y sus nobles han dejado desprotegidos al reino y a sus vasallos, lo cual ha permitido que personas corruptas como el Sheriff y el Príncipe Juan ejerzan un gobierno despótico. Además, Robin y Much han leído el Corán, han abierto sus mentes a la cultura islámica, y han descubierto

Uther le ordena a Arturo que encabece diversas incursiones militares contra comunidades enteras -los druidas, los magos, los seguidores de la antigua religión- a las cuales el Estado de Camelot quiere exterminar porque considera que sus integrantes son malignos y sus prácticas son subversivas. La razón aducida por el rey es resguardar la seguridad e incluso la integridad del reino, con lo cual Arturo no puede menos que estar de acuerdo; pero con el tiempo y la experiencia el muchacho va dándose cuenta de que la justificación dada para tal exterminio es dudosa pues las pruebas de la peligrosidad de druidas y magos son poco confiables. De a poco Arturo va tomando conciencia de que las creencias y prácticas pre-cristianas de estas comunidades no son necesariamente malignas sino tan sólo *diferentes*. Más importante aún, comienza a darse cuenta de que tal diferencia les granjea una estigmatización social. La inteligencia y la conciencia de Arturo le dicen que esas leyes violan los derechos básicos—a la libertad, a la vida- de personas como él mismo, incluso si esas personas son potencialmente peligrosas,⁹ lo cual va en contra de su deber como futuro rey; pero desobedecer una orden directa de su rey va en contra de su deber como príncipe heredero. Gran parte de la interacción entre Arturo y Merlín consiste en debatir y descubrir juntos qué es lo correcto.

Así como Arturo, los otros héroes también dudan de la necesidad o la legitimidad de la Misión que se les ha encomendado: si bien su objetivo último es válido - salvar a personas o comunidades en peligro-, los principios aducidos para requerirla no son los que rigen su propia conciencia, por ende cada personaje se debate entre cumplir la Misión y traicionar su conciencia o incumplirla y traicionar su deber. Es así que la tarea concreta asignada será progresivamente desplazada por o subordinada a una meta de auto-determinación del protagonista: lidiar con las dudas, los miedos, la angustia que lo afectan

que los moros son tan humanos y éticos como los europeos, por lo que es difícil verlos como enemigos. La Misión que finalmente asume Robin tiene un Destinatario inusual: las vidas, los gestos, los sentimientos del propio pueblo sufriente, de sus propios vasallos padeciendo injusticias le reclaman implícita, mudamente, que se haga cargo de sus deberes como señor feudal e intervenga en la situación. En última instancia, su Destinador es su moral y su amor a Inglaterra.

⁹ Arturo aboga ante su padre en favor de un niño druida condenado a muerte, arguyendo que la prisión es un castigo más adecuado considerando la extrema juventud del muchacho. Uther responde que, en prisión, el muchacho tendría la oportunidad de volverse más poderoso y peligroso, con lo cual estaría preparado para atacar a Camelot y su reinado. Cuando Arturo arguye que no hay ninguna prueba de que eso fuese a ocurrir porque, de hecho, el niño aún no ha cometido ningún delito, Uther responde que su culpabilidad es innata, porque todo el pueblo druida quiere derrocar su reinado (temporada 1, episodio 8, "The beginning of the end").

y decidir quién es él, cuál es su valor, qué es lo correcto. Tarde o temprano en el relato, el Destinador y sus valores serán deslegitimados y revelados como falsos, ya sea por la perspicacia de los co-héroes, ya sea por sus propias acciones. En el caso del Almirante Marcus, es por las dos cosas: Scott y Spock le señalan insistentemente a Kirk que lo que Marcus le ha encomendado es inmoral, ilegal y peligroso, pero Kirk está tan cegado por su sed de venganza contra Harrison que no quiere admitirlo. Sin embargo, el capitán irá de a poco encauzando la misión hacia los marcos apropiados (arrestar a Harrison en lugar de hacerlo estallar con los 72 torpedos que le proporcionó Marcus para tal fin, por ejemplo). Cuando Marcus se entera de esto confiesa públicamente que la misión encomendada a Kirk era parte de su plan para encubrir un error táctico suyo y que dicho plan se completaría destruyendo la Enterprise una vez que Kirk se hubiese deshecho de Harrison. Como consecuencia de la deslegitimación del Destinador, la heroicidad del protagonista va a adoptar la forma de asumir un conflicto activo con el *statu quo*, basado en su defensa de valores que no son negativos sino *diferentes* a los del grupo dominante –representado por el desprestigiado Destinador–; de hecho, el protagonista se convierte en un *anti-héroe* en su propio entorno socio-cultural. Mediante estas estrategias narrativas ciertos valores hegemónicos son criticados y reprobados mientras se da legitimidad ética y emocional a valores emergentes: la intolerancia religiosa y la discriminación social del reinado de Uther ceden paso a una apertura a la diferencia en el reinado de Arturo gracias a la influencia de Merlín, las políticas internacionales pro-bélicas de la facción de la Flota Estelar liderada por el Almirante Marcus son condenadas a la vez que se reivindica la postura ética del Almirante Pike,¹⁰ el pesimismo y el belicismo de Denethor son desacreditados por la templanza ilustrada de Faramir; la moral interculturalizada de Robin y su banda puede permitir que Inglaterra se recomponga y llegue a ser una nación sin injusticias económicas ni intolerancias culturales. En suma, los relatos de mi corpus adoptan la estructura narrativa de lo que en teoría cinematográfica se llama épica post-clásica (cf- Pablo Cano-Gómez).

¹⁰ Aunque los valores de la facción interna de la Flota liderada por el Almirante Marcus finalmente son develados como ilegítimos, éstos son dominantes al momento de asignarle la Misión a Kirk, ya que Marcus es la única autoridad que ha sobrevivido al ataque masivo a la cúpula dirigente de la Flota. Por ende, cuando Kirk finalmente se atiene a los procedimientos legítimos de la Flota y se opone a las órdenes recibidas del Almirante está funcionando como antihéroe.

Rehusando al Padre

Ahora bien, en los filmes de mi corpus el Destinator desprestigiado es una figura paterna (el padre biológico, un mentor, un oficial superior)¹¹ que encarna la Ley del Padre;¹² el cumplimiento de la Misión encomendada al protagonista requiere el despliegue de ciertas competencias propias de la masculinidad moderna. Por lo tanto, el conflicto del anti-héroe con el *statu quo* tiene importantes repercusiones en la manera de entender la masculinidad, las cuales toman la forma de la desidentificación del anti-héroe respecto del P(p)adre.

Recordemos primero que la agencia del héroe/hombre moderno involucra un conjunto de competencias vinculadas con la *autosuficiencia* y la *competitividad*. Las figuras paternas que actúan como falsos Destinadores incardinan tales competencias y requieren que el protagonista las incardine también. Sin embargo, el anti-héroe actúa cooperativamente con otros en pie de una (relativa) igualdad, de modo que sus proezas ya no son las acciones de un individuo singular ayudado por personajes subsidiarios sino parte eficiente de la Gran Hazaña de un colectivo. En el octavo episodio de la tercera temporada de *Las aventuras de Merlín*, "The Eye of the Phoenix", Uther envía a Arturo a una Misión para probar -a su padre, al reino y a sí mismo- que es merecedor del trono de Camelot. Uther enfatiza que Arturo debe lograr esto por sí mismo, sin ningún tipo de ayuda. Pero el hechicero que protege la entrada al sitio donde ha de llevarse a cabo la Gran Hazaña le anuncia a Arturo que el Coraje no podrá lograr nada sin la cooperación de Magia y Fuerza. Por suerte para Arturo, Merlín lo ha seguido en secreto y ha enlistado la ayuda de un futuro Caballero de la Mesa Redonda, Gwain. En la trilogía *El Señor de los Anillos*, luego de la disolución de la Comunidad, cada miembro sigue haciendo heroicamente su respectiva parte para posibilitar que se cumpla el objetivo de la Misión (destruir el Anillo Único) aunque están todos diseminados por diferentes regiones de la Tierra Media. En *Star Trek: Into Darkness*, los miembros de la tripulación deben trabajar cooperativamente una y otra

¹¹ El Almirante Marcus mantiene una relación paternalista con sus subordinados, y constantemente llama "son" (hijo) a Kirk para ubicarlo en una posición de sumisión a su autoridad. En cambio, el Almirante Pike ha funcionado en la vida de Kirk como una auténtica figura tutelar, como un padre en todo menos en la filiación.

¹² Ley que instaura un orden preestablecido de naturaleza simbólica en el que el individuo humano deviene sujeto inteligible y sujeto social. También se le llama "Nombre del Padre", y es una instancia de fundación que es irreducible a un padre real o imaginario. En este caso, hablo del orden patriarcal moderno.

vez para que la Enterprise sobreviva los ataques del Almirante Marcus y pueda evitar el ataque de Khan a la sede de la Federación Unida de Planetas en la Tierra. Ante los pares de los anti-héroes, la heroicidad colectiva no menoscaba el valor de las acciones individuales, del mismo modo que la interdependencia de los hombres no es entendida como falta de capacidad individual. Y esto no sorprende, ya que anti-héroe y co-héroes forman un equipo que articula las individualidades: “We are Robin Hood”, dicen al unísono los miembros de la banda de Merry Men al final de la segunda temporada de la serie; los Caballeros de Camelot se sientan a una Mesa Redonda sin cabecera; cualquier oficial de la tripulación de la Enterprise, independientemente de su función o rango, puede hacerse cargo de la capitanía o salir en misiones de campo si la estrategia de acción así lo requiere.

Recordemos también que la ausencia de debilidades físicas y emocionales es componente esencial de la virilidad y de la agencia del hombre/héroe modernos. Pero los anti-héroes de mi corpus admiten abiertamente tales realidades y no solamente en situaciones límites: cuando regresan de Palestina, Much manifiesta que él y su amo Robin “are home, unscathed. Well, scathed, very scathed, but happy and hungry” (están en casa, ilesos. Bueno, dañados, muy dañados, pero felices y hambrientos, primera temporada, primer episodio, “Will you tolerate this?”). Si bien Kirk está a punto de morir cuando confiesa “I am scared, Spock. Help me not be”, (“Estoy asustado, Spock. Ayúdame a no estarlo,” *Star Trek: Into Darkness*, minuto 1:49:36), Merlín suelta las lágrimas libremente cuando se frustra o está apenado. Si bien Samwise Gamgee desactiva una situación de riesgo cuando le dice a Frodo “It’s your Sam. Don’t you know your Sam?” (“Es su Sam. ¿No reconoce a su Sam?”, *LOTR: Las dos torres*), Robin Hood zanja una común y silvestre desavenencia con su vasallo y amigo Much abrazándolo y recordándole que ocupa un lugar especial en su corazón (segunda temporada, episodio 8, “Get Carter”). Como podemos ver, las vicisitudes de la vida cotidiana también proveen las oportunidades para que los personajes expresen sus emociones o declaren el respeto y el amor que sienten el uno por el otro.¹³ Esto a su vez facilita la cooperación entre el anti-héroe y sus co-héroes y potencia

¹³ El vínculo afectivo entre Robin Hood y Much, así como el vínculo entre Frodo y Sam en *Lord of the Rings*, es históricamente correcto, pues reproduce los tradicionales lazos entre señor feudal y vasallo, los cuales fundían en un mismo sentimiento la lealtad y la amistad; sin embargo, la manera en que los filmes lo presentan favorece su descontextualización histórica y su resignificación como *bromance* (relación íntima y afectiva pero no necesariamente sexual entre dos hombres heterosexuales que comparten intereses similares.)

sus respectivas agencias a la hora de cumplir la Misión.¹⁴ Los anti-héroes, entonces, son varones cuya (auto)imagen no depende de la continua competitividad con otros varones ni de la desidentificación de su opuesto binario constitutivo –lo femenino, mientras que su agencia se incrementa, no se disminuye, por la interdependencia con otros varones.

Asimismo, la masculinidad moderna valorizaba como modalidades del *poder hacer* tanto la fuerza corporal cuanto la racionalidad. Ahora bien, los héroes de la cultura masiva de los años 80 privilegiaron excesivamente el componente corporal en detrimento del racional: la musculatura exageradamente desarrollada al estilo Schwarzenegger y las bravatas tipo “I’ll be back” eran las sinécdoques de la agencia social del hombre, cuya masculinidad reposaba primariamente en la potencia y la agresividad. Este modelo se volvió obsoleto antes de que terminara la década y con el tiempo, los héroes fueron distanciándose de él.¹⁵ Desde el comienzo del nuevo milenio los héroes han revalorizado la racionalidad como guía de la fuerza y la agresividad, de modo tal que se privilegia el *saber hacer* -estrategias, conocimiento, astucia- sobre el *poder hacer* -fuerza física y agresividad. Así, la virilidad y la agencia del hombre/héroe se intelectualizan: ser un poco *nerd* resulta *cool*, prestigioso y hasta atractivo (después de todo, es el lógico Spock y no el aguerrido Kirk quien conquista a Uhura).

El falso Destinador interpreta estas competencias y atributos *diferentes* del anti-héroe como debilidades o fallas y menosprecia su valor como sujeto social. Por ejemplo, a lo largo de *Las aventuras de Merlin*, Uther alaba las capacidades de héroe y líder de su hijo Arturo; sin embargo, cuando toma conciencia de cuánto se ha apartado Arturo del modelo que él mismo representa, Uther lo repudia e incluso intenta asesinarlo porque a su juicio Arturo ha fallado como sucesor (temporada 5, episodio 3, “The Death Song of Uther Pendragon”). En *Lord of the Rings*, Denethor siempre ha preferido a su primogénito Boromir por sobre su hijo menor Faramir: porque el primero es como él mientras que

¹⁴ Según el uso de la lengua, “afecto” es sinónimo de “emoción” o “sentimiento”. Asimismo, según varios autores (Deleuze, Beasley-Murray), basados a su vez en la filosofía de Baruch Spinoza, el afecto indica la capacidad de un cuerpo (individual o colectivo) de afectar o ser afectado por otros cuerpos, la cual da pie a varios modos posibles de organización social.

¹⁵ El modelo de héroe como Terminator y Rambo sólo ha podido volver actualmente como irónica parodia de sí mismo. Valgan como ejemplos los filmes *Los indestructibles* 1, 2 y 3. En la última, el envejecido mercenario interpretado por Stallone dice “Ya no somos el futuro, somos el pasado” (cit. en Fordy, 2014, traducción propia).

Faramir es un erudito más cercano a Gandalf que a su propio padre; porque Boromir responde al modelo de príncipe guerrero que Denethor privilegia mientras que Faramir sale mal parado de la comparación.¹⁶ El desprecio por este hijo –por el tipo de príncipe/hombre que representa- es tan grande, que Denethor llega a decirle en su propia cara “I know [Faramir’s] uses and they are few,” (“Sé de lo que [Faramir] es capaz y no es mucho,” *LOTR: Las dos torres*, versión extendida)¹⁷ y a confesar que habría preferido que Boromir viviese y él muriese, porque este segundo hijo empaña el prestigio de Denethor como Senescal de Gondor. Estas manifestaciones, sumadas a la inútil Misión suicida que le asigna a Faramir, aceleran el desprestigio y la falsedad de Denethor como Destinador.¹⁸

Como consecuencia de todas estas transformaciones que experimentan los protagonistas de mi corpus en sus respectivos viajes iniciáticos, los anti-héroes se distancian y desidentifican del modelo de hombre y héroe que incardinan sus respectivas figuras paternas:

Arthur: I loved, and respected you. But I have to rule the Kingdom in my own way. I have to do what I believe to be right.

Uther: I will not allow you destroy all that I built.

Arthur: Then you will have to kill me. I am not you, Father. I can't rule the way you did.¹⁹

(Temporada 5, episodio 3, “The death song of Uther Pendragon”, minuto 35:20)

¹⁶ En la versión extendida de *El señor de los anillos: Las dos torres* (2002), Denethor le recrimina injustamente no haber podido evitar que los orcos tomaran la ciudad de Osgiliath y le espeta en la cara “Always you cast a poor reflection on me” (“Siempre me haces quedar mal” -en el doblaje en español lo traducen erróneamente por “siempre has sido una pobre sombra de mí”).

¹⁷ “Conozco sus artes y son escasas”, según el (a mi juicio mediocre) doblaje al español.

¹⁸ El develamiento de Denethor como Destinador falso está articulado con y reforzado por las circunstancias de la muerte de Boromir. Éste, digno representante de su padre el Senescal e influenciado por su pesimismo, cede a la tentación de privilegiar la misión individual (llevarle a su padre “a mighty gift”, un regalo poderoso –el Anillo Único- con el cual poder ganar la guerra fronteriza entre Gondor y Mordor) por sobre la Misión colectiva (destruir el Anillo Único para el bien de toda la Tierra Media). Su desesperanza y su *incapacidad para trabajar en equipo* le hacen caer en la tentación e intentar robarle el Anillo a Frodo, y es también lo que sella su destino fatal (aunque a último momento se arrepiente y se redime).

¹⁹ “Arturo: Te amé y respeté. Pero debo gobernar el Reino a mi modo. Tengo que hacer lo que creo correcto.

Uther: No te permitiré que destruyas todo lo que he construido.

Arturo: Entonces tendrás que matarme. No soy como tú, Padre. No puedo reinar del modo en que tú lo hiciste.” (Traducción propia.)

La desidentificación es la figuración *queer* de posibles formas de resistencia al “deber ser” del hombre, la figuración de posibles líneas de fuga²⁰ de la producción disciplinaria patriarcal y heteronormativa de la identidad de género. Entiendo la categoría *queer* como oposición coyuntural a la norma que abre la posibilidad de reordenamiento de los sistemas de significación (Halperin 2000); también la entiendo en el sentido que tenía en lengua inglesa en el siglo XVIII: aquel o aquello que por su peculiaridad o su extrañeza no pudiera ser inmediatamente identificado mediante una categoría ya existente en el sistema de la representación (Preciado 2012). En este sentido, hablo de la *queerización* de las representaciones de masculinidad como de la construcción de figuraciones para aquello cuya complejidad y/o novedad es aún inaprehensible en dicho sistema y por lo tanto marca una perturbación en el mismo. Tal vez la complejidad de estas masculinidades emergentes sea poca, tal vez la novedad de estas figuraciones sea escasa, pero no es despreciable el potencial político de la oposición coyuntural que presentan a las normas.

Bibliografía

- Beasley-Murray, Jon. (2010). *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós. Disponible online en https://www.academia.edu/874004/Poshegemon%C3%ADa_Teor%C3%ADa_pol%C3%ADtica_y_Am%C3%A9rica_Latina
- Bird, Sharon R. (1996). “Welcome to the Men's Club: Homosexuality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity”. *Gender Society* 1996; 10; 120. Disponible: <http://gas.sagepub.com/cgi/content/abstract/10/2/120>.
- Cano-Gómez, A. Pablo. (2012, Diciembre). “El héroe de la ficción postclásica. Interpretación de la teoría del postclasicismo filmico en la serie de televisión *Hijos de la anarquía*”. *Palabra Clave* 15 (3), 432-457. Disponible online en <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v15n3/v15n3a05.pdf> Descargado el 14 de octubre de 2015.

²⁰ Según Gilles Deleuze, Félix Guattari y Sueli Rolnik (*Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 2002; *Micropolítica. Cartografías del deseo*, 2006), el territorio es el espacio social o cultural demarcado por un sistema específico de saber que rige el ejercicio de relaciones de poder materiales y simbólicas. La desterritorialización es entonces un movimiento por el cual se establecen líneas de fuga que escapan de ese territorio y que eventualmente pueden llevar a establecer un nuevo territorio.

- Fonseca, Carlos. (2006, Enero-Marzo). "La De-construcción de la Masculinidad por las Manifestaciones de la Diversidad Sexual en el Occidente Contemporáneo". *La Manzana* Vol. 1, No. 1 Disponible:
<http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/paginas/frames.htm>
- González Escribano, José Luis. (1981). "Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura". *Archivum* Núm. 31-32. Disponible online en <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RFF/article/view/1964>
- Halperin, David. 2000. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Cuadernos de Litoral, Córdoba.
- Lauretis, Teresa de. (2000) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.
- Molina Ahumada, E. Pablo. (2011). "Constelación mítica y cielo de la saga. Acerca de la relación mito / saga contemporánea". *Bajo el cielo de la saga. Hacia una neoépica argentina*. Arrizabalaga, María Inés, Ana Inés Leunda y E. Pablo Molina A., (comp.). Córdoba: Facultad de Lenguas, UNC. 29-53.
- _____. (2009). *Elogio de la derrota. Héroes del fracaso en Luis Mateo Díez*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Mozejko de Costa, Danuta Teresa. (1995-1996, Junio-Junio). "La construcción de los héroes nacionales". *Estudios* n° 6. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. 230-233.
- Muñiz, Elsa (coord.) (2014). *Prácticas corporales: performatividad y género*. México: La Cifra.
- 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.
- Villegas, Juan. (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.