

Bromances, barbas y triángulos: figuraciones para queerizar la masculinidad

Bromances, beards and triangles: figurations for queering masculinity

Cecilia Inés Luque¹

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

Resumen

Desde el año 2000 ha habido series y películas que recrean las historias de héroes emblemáticos del acervo cultural popular anglosajón, mezclando la narrativa épica propia de sus respectivos hipotextos literarios con estrategias discursivas propias de géneros cinematográficos y transmediáticos. Así ocurren varias cosas muy interesantes para el modo de entender la masculinidad. Por un lado, las relaciones interpersonales de los personajes masculinos de los hipotextos son resignificadas y convertirlas en *bromances*: vínculos de intimidad emocional que se nombra como amor y que se expresa abiertamente. Por otro lado, se incorpora una mujer al *bromance* para crear un triángulo en el que dos personas marcadas por algún tipo de femineidad aman a un mismo varón y cooperan para garantizar su bienestar; ese triángulo a veces se configura como una pareja *de a tres*. Tanto los *bromances* cuanto estos triángulos *otros* son figuraciones de contratos contrasexuales, sociedades afectivas *otras* en las cuales los individuos piensan, sienten y actúan no como hombres o mujeres sino como personas que aman y son amadas. Tales figuraciones *queerizan* las representaciones hegemónicas de masculinidad. Sin embargo, en esos mismos filmes hay estrategias narrativas que muestran los límites de la innovación contrasexual en sociedades patriarcales heteronormativas; una es asignar una amada a uno de los varones del *bromance* para que funcione como *barba*, signo visible que refuerce su virilidad. El tiempo dirá si estas estrategias reterritorializarán la masculinidad o si las masculinidades contrasexuales emergentes llegarán a ser dominantes.

Palabras clave:

MASCULINIDAD; FICCIONES AUDIOVISUALES; FIGURACIONES; CONTRATO CONTRASEXUAL

Abstract

Since the year 2000 there have been series and films that recreate the stories of emblematic heroes of the Anglo-Saxon popular cultural heritage by mixing the epic narrative of their literary hypotexts with discursive strategies

¹ Correo electrónico: cecilialuque@gmail.com

of film and transmedia genres. Thus, some interesting things occur that help to rethink masculinity. On the one hand, the interpersonal relations between the hypotexts' male characters are resignified and turned into bromances bonds of emotional intimacy named as love and openly expressed as such. On the other hand, a woman is incorporated into the bromance to create a triangle in which two people marked by some form of femininity love the same man and thus cooperate to guarantee his well-being; some of those triangles are, in fact, a *triad couple*. Both bromances and these triangles are figurations of contrasexual contracts, alternative affective societies in which individuals think, feel and act not as men or women but as people who love and are loved. These figurations queerize the representation of hegemonic masculinity. However, in those same audiovisual fictions there are narrative strategies that mark the limits of contrasexual innovation in patriarchal, heteronormative societies, such as assigning a girlfriend to one of the men involved in a bromance so she can function as a beard, a visible sign that reinforces his manhood. Time will tell whether these strategies will reterritorialize masculinity or whether emerging contrasexual masculinities will become dominant.

Keywords:

MASCULINITY; AUDIOVISUAL FICTIONS; FIGURATIONS;
CONTRASEXUAL CONTRACT

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2019

Fecha de aprobación: 17 de mayo de 2019

Bromances, barbas y triángulos: figuraciones para queerizar la masculinidad

Desde principios del siglo XXI han sido producidas películas y series televisivas que recrean relatos épicos del acervo histórico, popular o masivo. Algunas retoman la mitología greco-latina, como *Furia de titanes* (2010) y *Hércules* (2014); otras recurren a la historia de la Antigüedad clásica - *Gladiador* (2000), *Troya* (2004), *300* (2007), *Spartacus* (serie 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, muchas otras ficciones audiovisuales 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* (2011-2019) y, por supuesto, las más de cincuenta películas de superhéroes estrenadas desde el año 2000. Como suele suceder con los relatos heroicos, sus protagonistas se han convertido en íconos de masculinidad: hombres poderosos, valientes, exitosos, a quienes otros hombres admiran y las mujeres desean. Ahora bien, algunos de estos héroes *también* son emocionalmente vulnerables y sensibles, varones que expresan física y abiertamente sus sentimientos incluso cuando tal sentimiento es amor por sus camaradas varones. Además, la heroicidad individual de estos personajes coexiste con una heroicidad colectiva basada en el trabajo cooperativo y solidario de varios individuos para cumplir la Misión.²

Los feminismos y los estudios *queer* (Teresa de Lauretis Judith Butler, Beatriz/Paul Preciado), así como los estudios de la masculinidad (Michael Kimmel, Mathew Gutmann, R. W. Connell) coinciden en afirmar que la masculinidad no es una propiedad intrínseca de los cuerpos sino una ficción política, un constructo histórico y 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. En nuestras sociedades occidentales contemporáneas, las representaciones de masculinidad construidas por los medios audiovisuales de

² 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.

entretenimiento masivo son el resultado de un trabajo de semiosis que produce importantes efectos de sentido en el imaginario social; en particular, las representaciones vehiculizadas por la épica tienen gran valor de ejemplaridad pues este tipo de discurso ofrece un atractivo conjunto de herramientas semióticas para convertir en modélicos ciertos tipos de hombre, de conducta, de sentimientos (cf. Molina Ahumada, 2011).³

Entonces, como profesora de literatura e investigadora en género, pero también como consumidora habitual de ficciones épicas, me pregunto qué está ocurriendo con las representaciones de masculinidad incardinadas por los héroes de estas ficciones épicas audiovisuales ¿Qué fenómenos sociales están refractando estas narraciones,⁴ qué perspectivas sobre el género han intervenido como filtros en el proceso de transposición del héroe del hipotexto literario al hipertexto audiovisual? ¿Pueden verse estas adaptaciones contemporáneas de textos clásicos como parte de un emergente

³ Considero que la épica es una modalidad del relato mítico; por lo tanto he adaptado el conocimiento teórico sobre mitos (cfr. Molina Ahumada 2009, 2011) para hablar de los héroes épicos. 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. La excepcionalidad del individuo está dada por su extraordinaria capacidad para superar obstáculos y lograr su objetivo, pero no cualquier personaje puede tener la plenitud semántica que lo constituya como héroe. En primer lugar, el individuo debe asumir explícitamente los valores y principios de la sociedad como los patrones rectores de su conciencia y su conducta. En segundo lugar, el individuo debe tener un Destino o una Misión asignados por un Destinador que encarna la Ley. De ese modo sus acciones triunfalmente eficaces ejemplificarán las virtudes de esa sociedad y redundarán en un beneficio que no es meramente personal sino colectivo. En otras palabras, un individuo excepcional es un héroe cuando encarna valores (sociales y éticos) positivos aunado a algún tipo de excepcionalidad, y sus acciones triunfalmente eficaces adquieren valor de ejemplaridad (cf. González Escribano, 1981).

⁴ La refracción como categoría analítica está basada en el fenómeno físico en el cual un rayo de luz se desvía de su curso anterior al pasar de un medio a otro de diferente densidad (como ocurre con la imagen de un lápiz cuando es semi-sumergido en un vaso de agua). A nivel representacional, la refracción es un proceso por el cual un texto integra una problemática presente en un discurso social previo (*la luz*) y la re-presenta pero con distorsiones debidas a las características intrínsecas de cada tipo de discurso (sus diferentes *densidades*).

discurso social de resistencia a los procesos de normalización de la masculinidad heterosexista y patriarcal?

Para responder estas preguntas inicié en 2014 una investigación, cuyo objetivo es ver si la reinterpretación de la heroicidad en la adaptación audiovisual de narraciones canónicas somete a crítica los paradigmas hegemónicos de género y da pie a la emergencia de modelos alternativos de masculinidad. Mi corpus está compuesto por la trilogía *Lord of the Rings* (*El señor de los anillos*, 2001-2003); las series televisivas de la BBC *Robin Hood* (2006-2009), *Merlin* (*Las aventuras de Merlin* en Hispanoamérica, 2009-2012) y *Sherlock* (2010-2017);⁵ la más reciente versión fílmica de la franquicia *Star Trek* (2009).⁶ Esta investigación abreva en la plétora de trabajos académicos que han sido producidos en las últimas tres décadas en el ámbito anglosajón sobre la manera en que relatos destinados al consumo masivo abordan cuestiones de género como la masculinidad o la sexualidad gay (cf. la extensa colección *Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy*, editada por Donald E. Palumbo y C.W. Sullivan III para McFarland & Company, Inc., Publishers); como así también en los muchos otros trabajos que examinan las connotaciones socio-culturales del renovado interés de héroes clásicos (cf. Barczewski 2000; Morton 2008; Benyon 2002).⁷ El presente trabajo ofrece algunas reflexiones parciales al respecto.

⁵El mago y el detective no son usualmente asociados al héroe ya que se mueven primariamente en el ámbito de la adquisición de conocimiento. Sin embargo este tipo más intelectual de acciones también tiene el potencial de ser memorable y marcar el destino de un colectivo –especialmente cuando su aplicación permite la restitución del orden social. Por ende, estos dos tipos de personajes también califican como héroes. Además, tanto Sherlock cuanto Merlín son individuos que se destacan por la genialidad del don que poseen e incluso el placer de la narrativa fílmica surge de la escenificación de esa diferencia que los vuelve excepcionales (la sociopatía altamente funcional del detective, los secretos talentos de aprendiz de mago).

⁶Agregué esta saga al corpus por su procedencia norteamericana y por la calidad legendaria de este universo narrativo, para que me permita generalizar con alguna validez las conclusiones de mi investigación a la cultura globalizada anglosajona.

⁷En ese sentido, vale la pena mencionar los trabajos de Stephen Knight (University of Wales in Cardiff) sobre Robin Hood y la controversia que éstos han generado, tanto en el ámbito académico cuanto entre el público general, al sostener que la leyenda, con su ambiente fuertemente homosocial, sus lazos afectivos entre varones, y su superabundancia de actividades masculinas, puede ser entendida como una narrativa sobre valores homosexuales (cf. Wright 1999).

Las ficciones audiovisuales de mi corpus son adaptaciones de hipotextos literarios o legendarios; una de las herramientas utilizadas para la traducción de un medio discursivo al otro es la hibridización del esquema narrativo épico con el del género cinematográfico del *buddy film* y el del género transmediático de la *slash fanfiction*⁸ para acentuar la relación de complementariedad y cooperación entre los personajes. Como consecuencia, las jerarquizaciones entre héroe y ayudantes son borroneadas y todos los personajes aparecen como camaradas que actúan de manera sinérgica.⁹ Esta camaradería permite que entre estos hombres se desarrollen relaciones tan íntimas que se sitúan en los límites de la conducta socialmente aceptable entre varones heterosexuales:

Holmes: I need to get some air. We're going out tonight.

Watson: Actually, I've, er, got a date.

Holmes: What?

Watson [con un poco de ironía]: It's where two people who like each other go out and have fun.

Holmes [sin percibirla]: That's what I was suggesting.¹⁰
(*Sherlock 1X02, The Blind Banker*, min. 1:00:18)

De este modo, las relaciones entre los protagonistas varones de cada hipotexto son convertidas en los hipertextos en *bromances*,¹¹

⁸ *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 erótica, a veces explícitamente sexual, entre dos personajes del mismo sexo, usualmente varones, que no tienen ese tipo de relación en el universo de la serie original.

⁹ Esto es lo que expresa el grito de *We are Robin Hood* que todos los miembros de la banda dan simultáneamente en la última escena del episodio homónimo (2X13).

¹⁰ (Holmes) Necesito tomar aire. Vamos a salir esta noche. (Watson) En realidad, tengo, eh, una cita. (Holmes) ¿Qué? (Watson) Es cuando dos personas que se gustan mucho salen a divertirse. (Holmes) Eso es lo que estaba sugiriendo. Todas las traducciones del inglés en este trabajo son propias.

¹¹ *Bromance*: contracción entre *brother* y *romance*, se refiere a una relación íntima y afectiva pero no necesariamente sexual o erótica entre dos hombres heterosexuales que comparten intereses similares y han desarrollado una mutua dependencia (cf. Brook 2015, Thomas 2012). El neologismo fue acuñado en los años '90 en los medios de comunicación masiva anglosajones para responder a la necesidad de nombrar un nuevo fenómeno social: el retroceso de las (representaciones de) relaciones de competitividad entre machos alfas y el auge de (representaciones de) relaciones más igualitarias

esto es, lazos de intimidad emocional que se nombran como amor y se expresan abiertamente. Un buen ejemplo de *bromance* es el vínculo entre el amo Robin Hood y su criado Much en la serie: tal vínculo es históricamente correcto en tanto reproduce los tradicionales lazos entre vasallo y señor feudal, los cuales fundían en un mismo sentimiento la lealtad y la amistad y lo nombraban *amor*.¹² Robin y Much lucharon lado a lado en Tierra Santa durante la Tercera Cruzada, y sobrevivieron física y emocionalmente sólo gracias al amor y la lealtad del uno por el otro. Por eso, cuando la banda entera está a punto de morir, Much exclama: *Robin, Master, when I was serving the King I was serving you, when I think of England I think of you...*¹³ (*Robin Hood*, 2X13, min. 22:28). El contenido de la oración remite al vínculo histórico entre señor feudal y vasallo, pero en el contexto contemporáneo en el que los espectadores reciben esa escena las palabras suenan sugestivamente como una declaración de amor, lo cual fomenta la interpretación de su relación como un *bromance*. Algo similar ocurre con la relación entre el señor Frodo y su jardinero Samwise en *Lord of the Rings*, pues en la versión fílmica de Peter Jackson, el vínculo casi medieval¹⁴ entre ellos es planteado como un claro *bromance*: *It's your Sam. Don't you know your Sam,*¹⁵ le dice Gamgee a Frodo cuando éste lo desconoce bajo la influencia del Anillo Único (*LOTR: The Two Towers*, min. 2:21).

Ahora bien, algunas de las ficciones audiovisuales de mi corpus incorporan un personaje femenino al *bromance* para construir un triángulo amoroso, pero no el típico triángulo en el cual el interés sexual o afectivo de dos varones por una misma mujer funciona como metonimia del deseo de identificación entre ellos.¹⁶ En los triángulos

que permiten a los hombres ser efusivos y sentimentales sin que se menoscabe su (imagen social de) virilidad.

¹² El vínculo contractual entre un noble medieval anglosajón y su vasallo es legal –en tanto establece derechos y obligaciones de las partes involucradas– pero también emocional; es lo que provee sentido, propósito y honor a los hombres así unidos: el vasallo sacrificaría su vida por la de su señor y el señor sacrifica su deseo de gloria personal para gobernar con coraje y sabiduría y así asegurar el bienestar de sus vasallos.

¹³ *Robin, mi señor, cuando yo servía al Rey estaba sirviéndote a ti, cuando pienso en Inglaterra pienso en ti...*

¹⁴ Aunque Frodo no es un noble ni Samwise un vasallo, éste trata a aquel como *master* (señor) y lo secunda como si realmente fuese un criado medieval.

¹⁵ *Es su Sam. ¿No reconoce a su Sam?*

¹⁶ Cfr. Eve Sedgwick (1985), Todd Reeser (2010). Un claro ejemplo es el triángulo que involucra a Robin lord of Locksley, Sir Guy of Gisborne y Lady Marian en la serie *Robin Hood*. Durante la ausencia de Robin,

de mi corpus la inclusión de una tercera persona en la pareja *suma*, no divide. Veamos el caso de Sherlock Holmes, John Watson y su esposa Mary en la serie de la BBC. El *bromance* entre los dos varones está sólidamente establecido para cuando Sherlock *muere*. En el período de luto, John conoce a Mary y, luego de dos años de noviazgo, le propone matrimonio. Justo en ese momento Sherlock *resucita* y provoca en John una vorágine de sentimientos encontrados, los cuales vuelven a su antiguo cauce cuando Mary pasa sentencia: *I like him*,¹⁷ dice con una amplia sonrisa luego de conocer a Sherlock (3X01, *The empty hearse*, min. 26:45); más tarde, y *mientras la pareja está en la intimidad de su dormitorio*, Mary insta a John a que retome su relación con Holmes. La manera en que Mary habla de la relación entre ambos hombres reafirma su cualidad de *bromance*, pues usa frases, gestos y un tono de voz que el público contemporáneo asocia con los comentarios que una mujer le haría a una amiga sobre el hombre con el que ésta acaba de tener una cita. El hecho de que Mary apruebe la relación entre su futuro marido y el mejor amigo de él posibilita lo que luego ocurre: en la vida cotidiana los tres actúan como si fueran una pareja *de a tres*.

Algo similar ocurre en *Star Trek* (2009): el arrogante cadete Kirk trata de seducir a Uhura hasta que la ve besando a Spock y entonces desiste; a partir de ese momento la relación entre los tres adquiere un carácter incierto que articula camaradería militar, amistad y (*b*)romance. En *Star Trek: Into the Darkness* vemos cómo la relación se ha desarrollado de tal forma que los problemas amorosos de Uhura y Spock son discutidos en un espacio de intimidad que incluye a Kirk.¹⁸ Incluso la escena en la que se lleva a cabo tal discusión (mientras los tres tripulan el transbordador que los lleva a Kronos) refuerza inconscientemente, visualmente el tipo de vínculo entre los personajes: los asientos que cada uno ocupa están distribuidos en la cabina de forma tal que dibujan un triángulo

Gisborne ha asumido su posición social, usufructuando sus posesiones y cortejado a su enamorada. Cuando Robin regresa, Gisborne lo pierde todo; cuando Robin es declarado forajido, Gisborne lo recupera, pero es humillantemente consciente de que no es su dueño legítimo. Marian simboliza el poder material y simbólico que un varón tiene y el otro ambiciona; de ese modo, la dama mediatiza el deseo de cada hombre de identificarse totalmente con su rival y suplantarlo.

¹⁷*Me gusta.*

¹⁸ Esta situación se repite de manera muy similar entre Merlín, Arturo y Guinivere en la serie *Merlin* de la BBC.

equilátero (ver imagen N° 1).¹⁹ En cierto modo, ésta también es una pareja *de a tres*.



Imagen 1: Spock, Uhura y Kirk

Algunos de los triángulos que se forman en estas ficciones audiovisuales desestabilizan los límites binarios del sistema sexo-género dentro de los límites de la diégesis. Por un lado, la relación entre Robin Hood, Much y Lady Marian invierte los términos del clásico triángulo amoroso. La personalidad cándida de Much, su función en la banda como cocinero, su constante preocupación por el bienestar material y emocional de los demás marcan al personaje con un cierto grado de femineidad.²⁰ Por lo tanto, cuando el muchacho siente celos de la atención que Robin le prodiga a Marian,²¹ el triángulo que se forma vincula a dos personas marcadas por una femineidad (Marian y Much) que aman con sentimientos diferentes a un mismo varón (Robin) y que por lo tanto cooperan para garantizar su bienestar. Por otro lado, el triángulo entre Sherlock Holmes, John Watson e Irene Adler desajusta la correlación heteronormativa entre sexo, género y sexualidad: ni John es gay ni Irene es hetero, pero ambos aman a Sherlock con un tipo de sentimiento análogo al que se profesa por el otro en un romance heterosexual. En ambos casos, el varón amado (Robin, Sherlock) reciproca el particular afecto de cada

¹⁹ Todas las imágenes en este trabajo son capturas de pantalla de las respectivas ficciones audiovisuales.

²⁰ En algunas versiones de la leyenda, Much es un personaje femenino, o el miembro de la banda que se disfraza de mujer cuando la ocasión lo requiere.

²¹ Much constantemente siente celos de aquellas personas —hombres y mujeres— a quien Robin presta demasiada atención, constantemente estos celos dan lugar a escenas que se parecen a una pelea de pareja, en la que Much ocupa la posición femenina.

una de las personas de su *pareja de a tres* sin que eso le plantee la necesidad de optar por una u otra.²²

Estos triángulos presentan una innovación con grandes potencialidades epistemológicas y políticas: articulan un tradicional romance heterosexual con un *bromance* para crear una figuración con la cual pensar y volver aceptable un nuevo tipo de vínculo al que podríamos llamar *the sign of three*.²³ Dicha articulación opera lo que Edward Soja (2008) llama un «tercero crítico-como-otro» (*critical thirding-as-othering*): la inclusión de un tercer término en un par binario para interrumpir el funcionamiento de la lógica binaria, para alterarla —en el sentido de abrirla a la alteridad— y establecer así recombinaciones de los términos que no constituyen una mera postura intermedia entre dos opuestos sino una nueva postura; en el marco de este nuevo relacionamiento todo cambia un poco: los sentimientos entre las personas involucradas, las prácticas de convivencia, los límites de la intimidad. Lo que se entiende por masculinidad cambia también, porque uno de sus componentes, la virilidad, deja de definirse por oposición a los atributos y las competencias de lo femenino como su opuesto binario constitutivo; por ende, la auto-prohibición de ciertos sentimientos considerados *femeninos* y la parquedad afectiva propias de la masculinidad moderna son progresivamente abandonadas. Los varones de estos triángulos no necesitan la mediación de una mujer para expresar su deseo homosocial, su mutua admiración, su mutuo amor, tampoco necesitan la barrera de seguridad de una presencia femenina para experimentar intimidad a salvo del fantasma del homoerotismo; asimismo, la mujer no se siente amenazada ni desplazada por el afecto entre los dos varones. En cierto modo los tres integrantes de *the sign of three* son miembros igualitarios de una sociedad afectiva, la cual

²²De todos modos, la insistencia con la que Robin actúa como un seductor empeñado en recuperar el amor de Marian reafirma constantemente su virilidad y mantiene a raya cualquier sospecha de homosexualidad; de hecho, en el primer episodio de la serie, inmediatamente después de plantear el *bromance* entre amo y criado, se muestra a Robin flirteando con una campesina a pesar de saber que es una acción irresponsable. En cambio, Sherlock nunca usa una barba, y Mary no funciona exactamente como barba de John.

²³He transformado en categoría analítica el título del segundo episodio de la tercera temporada de *Sherlock*, el cual hace un juego intertextual con algunos elementos de la novela *The sign of the four* de Arthur Conan Doyle pero relata cómo Holmes, Watson y su novia Mary encaran la boda de estos últimos y la vida de los tres a partir de ese momento.

toma diversas formas emocionalmente vivibles y socialmente aceptables.

En suma, *the sign of three* es la figuración de un potencial nuevo contrato afectivo en el marco del cual los individuos podrían pensar, sentir y actuar no como hombres o mujeres²⁴ sino como sujetos amantes y amables. Estas sociedades afectivas *otras* implican *contratos contrasexuales*: instancias de resistencia a la producción disciplinaria de la sexualidad en las sociedades patriarcales liberales modernas, que conllevan unas potenciales desnaturalización y deslegitimación de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/ homosexualidad como principios estructurantes del orden social (cf. Preciado 2011), abriendo así potenciales líneas de fuga que podrían desterritorializar a largo plazo el amor romántico heteronormativo en el imaginario social. Los afectos²⁵ que tales contratos contrasexuales habilitan en el plano de las diégesis audiovisuales *queerizan* las representaciones de masculinidad y de amor. Uso aquí la definición de *queerness* dada por David Halperin (2000): cualquier oposición coyuntural a la norma que abre un horizonte de posibilidades de reordenamiento de los sistemas de significación basados en la articulación de verdad, poder y deseo, lo cual des-esencializa las identidades. También uso la palabra *queer* en el sentido que le da Preciado, como signo de resistencia a la normalización y la exclusión heterosexistas, retomando 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. En este sentido, entonces, *the sign of three* ofrecen al público que consume estas ficciones audiovisuales figuraciones para pensar afectos, prácticas y vínculos interpersonales cuya complejidad y/o novedad es aún inaprehensible en dicho sistema y por lo tanto marca un fallo o una perturbación en el mismo.

El fenómeno de la multiplicación de *bromances* y de *signos de tres* en las ficciones audiovisuales anglosajones contemporáneas

²⁴Uso aquí *hombres* y *mujeres* en el sentido que le da Monique Wittig a estos términos en su artículo *El pensamiento heterosexual* (1980).

²⁵Entiendo *afecto* como sinónimo de emoción (*sistema comunicativo integrado por elementos expresivos, fisiológicos, conductuales y cognitivos construido culturalmente*, Ahmed 12) y también como la capacidad de afectar y ser afectado por otros en los encuentros entre cuerpos (cf. Beasley Murray en Fernández-Savater 2). Los afectos son, entonces, un conjunto de capacidades que abarcan tanto prácticas corporales concretas cuanto las disposiciones emocionales socio-culturalmente asociadas a ellas; mediante estas capacidades se constituye y limita la agencia de los sujetos.

pareciera ser indicio de la emergencia de una homosocialidad masculina post-moderna y contrasexual en sus respectivas sociedades.²⁶ Sin embargo, el fantasma emasculante de la homosexualidad sigue presente en estas relaciones y las ficciones de mi corpus tienen diferentes maneras de lidiar con ese fantasma. Una de ellas es la comicidad: Arturo hace uno de sus rarísimos cumplidos a Merlín, agradeciéndole su ayuda con un asunto peliagudo, y acompaña sus palabras con un intento de palmeo en la espalda de Merlín, gesto que el muchacho malinterpreta como el inicio de un abrazo. *(Arturo) Whoa. What are you doing? (Merlín) I thought you were going for a hug. (Arturo, enfáticamente) No. (Merlín, ratificando) No,*²⁷ *(Merlin, 2X06, Beauty and the Beast, min. 42:41).* Ambos varones quedan congelados a mitad de camino, en un momento de cómica incomodidad (ver imagen N° 2).



Imagen 2. Arturo y Merlín en un abrazo fallido.

²⁶El análisis del contexto socio-económico de producción de las ficciones de mi corpus permitiría rastrear las circunstancias concretas en las cuales esa emergente homosocialidad masculina contrasexual es captada y refractada por el discurso de productos culturales masivos como las películas y las series televisivas. He consultado diversos trabajos al respecto para comenzar a explicar por qué las nociones de heroicidad y masculinidad sufrieron cambios al pasar del hipotexto literario al hipertexto audiovisual; de entre ellos me han resultado particularmente interesantes los estudios del aprovechamiento de las expectativas del público sobre cuestiones de género en el proceso creativo de ficciones seriadas como *Sherlock*, como así también estudios del alcance y los límites de la presión de los fans al respecto (ver, por ejemplo, Nordin 2015). De todos modos, el desarrollo de esta faceta del problema de investigación excede los objetivos del presente trabajo.

²⁷ *-(Arturo) Epa. ¿Qué estás haciendo? -(Merlín) Pensé que querías un abrazo.*

Posiblemente porque esta serie fue pensada como un show para todo público,²⁸ el *bromance* está hibridado con el formato genérico hollywoodense del *lad flick* (*película para chicos*): comedia en la cual tanto la tensión dramática cuanto las situaciones humorísticas emanan de la incertidumbre del protagonista acerca de lo que debe ser la masculinidad y de sus consecuentes esfuerzos por adecuarse lo mejor posible a lo que percibe como modelo (cf. Brook 2015). Si bien el tema subyacente de tales ficciones es la ansiedad de género de los varones —y admitir tal ansiedad es ya de por sí bastante heterónimo—,²⁹ el humor que impregna las escenas de desarrollo de los *bromances* tiende a desactivar el potencial destabilizador de los mismos. La práctica de impregnar de comicidad un *bromance* ha sido calificada como *cebo queer* o *anzuelo LGBTI+* (*queerbaiting* en inglés): una práctica de mercadotecnia que pretende atraer a la audiencia LGBTI+ pero sin incomodar al grueso del público heterosexual cisgénero ni a su sentido de familia; en consecuencia, las promesas de representación para la comunidad *queer* se cumplen a medias por la distorsión humorística de sus relaciones afectivas (cf. Nordin 2015).³⁰

Otra manera de lidiar con el fantasma de la homosexualidad es acentuar el vínculo entre la mujer y uno de los hombres involucrados en el *bromance* para resaltar su virilidad; la mujer, por ende, funciona como *una barba*, como signo visible que despeja las dudas respecto de la heterosexualidad del varón. Robert Downey, Jr. utilizó la expresión *una barba* en un episodio de *The Late Show with David Letterman* para referirse a la posibilidad de que Irene Adler —el interés amoroso de Holmes en los relatos de Conan Doyle y en las películas de Guy Ritchie— fuese un recurso narrativo para normalizar la compleja y ambigua relación afectiva entre Sherlock y Watson (cf. Thomas, 2012) y, de ese modo, calmar por anticipado la ansiedad de género de los varones del público. En la versión fílmica de *Lord of the Rings*, el vínculo de Sam con Rosita (desarrollado en varias escenas de cortejo, boda y vida familiar) estabiliza la normatividad de su virilidad. No es casual la manera en que Sam es representado

²⁸ La serie fue comisionada por la BBC para ser un show *para tres generaciones* —esto es, para que atrajese a niños, padres y abuelos—, en el estilo de otras series de la cadena como *Doctor Who* y *Robin Hood* (cf. Nygård 2013).

²⁹ Sectores de lo conocido que no se *pueden* pensar ni decir porque carecen de aceptabilidad e incluso, a veces, de repertorios discursivos (cf. Angenot, 2010a: 23).

³⁰ Las series *Merlin* y *Sherlock* han sido acusadas de utilizar el *cebo queer*.

en la escena de la taberna al regreso a Hobbiton (*LOTR: Return of the King*), cuando las circunstancias que han puesto a Frodo y Sam en situación de *bromance* han desaparecido y ambos están por retomar su cotidianeidad. Sam actúa su masculinidad de macho trabajador³¹ mediante un lenguaje corporal sutil pero claro: lleva su camisa arremangada para mostrar los músculos de los brazos, ase su jarra al revés con un gesto muy viril —diferente al de los otros tres hobbits— (ver imagen N° 3), mira a Rosita con una expresión de determinación y deseo en los ojos (ver imagen N° 4).



Imagen 3. Samwise y los hobbits en la taberna.



Imagen 4. Samwise mirando a Rosita.

³¹ No hay que olvidar que, desde el principio, Sam ha sido presentado como el jardinero de Frodo.

Incluso el hecho de que la declaración de amor ocurra fuera de campo refuerza la virilidad de Sam, ya que los espectadores deben imaginarla según sus propias expectativas de masculinidad a partir de las reacciones alborozadas de sus compañeros hobbits. En la serie *Robin Hood*, Marian funciona como barba que refuerza la virilidad de Sir Guy. La masculinidad de Gisborne pareciera no necesitar reafirmación alguna, pues el actor que lo representa tiene una fuerte imagen de macho alfa: altísimo y atlético, vestido de cuero negro de pies a cabeza, despliega un elocuente lenguaje corporal que destaca la gran propensión a la agresividad y la arrogante seguridad del personaje. Sin embargo, el sheriff siempre se las ingenia para emascularlo: pullas que lo ponen en posiciones femeninas, caricias inapropiadas, posicionamiento de los cuerpos que violan el espacio personal de Guy, etc. En 2X12, *A Good Day To Die*, el sheriff sorprende a Gisborne y Allan-a-Dale tramando algo y les pregunta displicentemente si estaban besándose a la luz de la luna (cf. min. 26:11). En 2X08, *Get Carter*, el sheriff le pide a Gisborne que deje de quejarse tanto, ya que si hubiese querido una esposa se habría conseguido una con mejores piernas (cf. min. 0:12). Si bien esta relación no es exactamente un *bromance*, cada uno de los hombres apela a los sentimientos de amor implícitos en el vínculo contractual feudal señor-vasallo para manipular al otro y obtener en el proceso alguna ganancia (ya sea en riqueza, en influencia o en estatus); el sheriff de Nottingham carga de homoerotismo esta dinámica afectiva mediante los gestos físicos y emocionales con los que trata a Gisborne. Dado que *Robin Hood* también fue pensado como un show para tres generaciones, se vuelve necesario que el personaje de Marian funcione como barba de Sir Guy.

La diégesis de las ficciones de mi corpus también incluyen la admisión —explícita o implícita— de que hay límites a la innovación *queer* del *sign of three*: los protagonistas de *Sherlock* reconocen —un poco a regañadientes— que es posible y hasta socialmente aceptable anunciar en una boda que *you are sitting between the woman you have made your wife and the man you saved. In short, the two people who love you the most in all this world, and I know I speak for Mary as well when I say we will never let you down*,³² 2X3, *The sign of three*, min. 26:23); pero no es socialmente aceptable —y por

³²estás sentado entre la mujer que has convertido en tu esposa y el hombre a quien salvaste. En otras palabras, las dos personas que más te aman en todo el mundo, y sé que hablo por Mary también cuando digo que nunca te decepcionaremos.

lo tanto, es aún imposible— que esas tres personas bailen juntas durante la fiesta de boda. Cuando Marian muere (al final de la segunda temporada), el sutil *sign of three* se disuelve y sólo queda el *bromance* entre Robin y Much; como aparentemente el público familiar de *Robin Hood* era más conservador que el público adulto de *Sherlock*,³³ al recurso permanente de impregnar de comicidad las relaciones entre ambos hombres se añade la proliferación de convencionales triángulos amorosos heteronormativos, los cuales abren una ligera brecha entre Robin y Much mediante los celos.³⁴

En suma, las ficciones audiovisuales de mi corpus son intrínsecamente discordantes: presentan a su público figuraciones para *pensar* y *decir* la disidencia sexual, pero al mismo tiempo incorporan a la diégesis una variedad de recursos narrativos (el humor, el desentono social del *sign of three*, el uso de personajes femeninos como barbas) que ponen límites a la potencia *queerizante* de tales figuraciones. Esto puede tener una explicación muy simple y directa: la producción de películas y seriados es un negocio que busca atraer a la mayor cantidad posible de consumidores y alienar a la menor cantidad posible. Pero quedarse con esta explicación sería simplista. Podríamos decir también que las ficciones audiovisuales son arenas de lucha en las cuales se ponen a prueba los límites que el poder establece para lo que un sujeto *puede ser* y *puede hacer*, más allá de los cuales ya *no es* ni *hace*. Por eso se despliegan allí estrategias micropolíticas de resistencias de las disidencias de género y, al mismo tiempo, estrategias discursivas con las cuales el grupo hegemónico busca neutralizarlas. El tiempo dirá si estas estrategias reterritorializarán la masculinidad y el amor o si finalmente las masculinidades y los sentimientos contrasexuales emergentes llegarán a ser dominantes.

³³La serie sufrió muchas críticas en sus comienzos: por la falta de fidelidad histórica de sus argumentos, por los anacronismos de su ambientación, por la caracterización *infantil* y poco *heroica* del protagonista, un muchacho flacucho y desfachatado más inclinado a combatir sus oponentes con sarcasmos que con violencia (cf. *Robin Hood Series 1*).

³⁴Uno de esos triángulos se establece entre Kate (campesina que se une a la banda de forajidos luego de oponerse a las fuerzas del sheriff), Isabella (hermana de Gisborne, mujer poderosa y peligrosa que comienza como potencial aliada de Robin y luego se transforma en villana) y Robin (que flirtea con las dos tratando de superar la muerte de Marian); el otro es un triángulo de amores no correspondidos entre Much (que ama a Kate), Kate (que ama a Robin) y Robin (que sigue amando a Marian).

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Angenot, Marc. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Arantzazu Ruiz, Paula. (2014, Agosto 11). *Qué nos dice el cine de hoy del hombre de mañana*. El País. Recuperado el 14 de octubre de 2014 de http://elpais.com/elpais/2014/08/11/icon/1407745017_315947.html
- Barczewski, Stephanie L. (2000). *Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain: the Legends of King Arthur and Robin Hood*. New York: Oxford University Press.
- Beynon, John. (2002). *Masculinities and Culture*. Buckingham, Gran Bretaña: Open University Press.
- Bird, Sharon R. (1996). *Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity*. *Gender Society* 1996; 10: 120. Recuperado el 24 de mayo de 2014 de <http://gas.sagepub.com/cgi/content/abstract/10/2/120>.
- Brook, Heather. (2015). *Bros before Ho(mo)s: Hollywood Bromance and the Limits of Heterodoxy*. *Men and Masculinities* 2015, Vol. 18(2) 249-266. DOI: 10.1177/1097184X15584913
- Cano-Gómez, A. Pablo. (2012, Diciembre). *El héroe de la ficción postclásica. Interpretación de la teoría del postclasicismo fílmico en la serie de televisión Hijos de la anarquía*. *Palabra Clave* 15 (3), 432-457. Recuperado el 14 de octubre de 2015 de <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v15n3/v15n3a05.pdf>
- Fernández-Savater, Amador. (2015). Jon Beasley-Murray: *La clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos*. Entrevista. *Interferencias*. Blog. 20 de febrero. Recuperado el 16 de diciembre de 2016 de http://www.eldiario.es/interferencias/Podemos-hegemonia-afectos_6_358774144.html
- 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. Recuperado el 14 de octubre de 2014 de <http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/paginas/frames.htm>
- García García, Antonio. (2009). *Modelos de identidad masculina: Representaciones y encarnaciones de la virilidad en España (1960-2000)*. Tesis Doctoral. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 30 de marzo de 2014 de <http://eprints.ucm.es/9537/1/T31015.pdf>
- González Escribano, José Luis. (1981). *Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura*. *Archivum* Núm. 31-32. Recuperado el 1 de diciembre de 2013 de <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/1964>

- Halperin, David. (2000). *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Córdoba, Argentina: Cuadernos de Litoral.
- Martín Alegre, Sara. (2010). *El retorno de Leónidas de Esparta: el fracaso de la hiper-masculinización del héroe en la novela gráfica 300*, de Frank Miller y Lynn Varley, y su adaptación cinematográfica. *Desvelando el cuerpo: Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*. Josep Martí y Yolanda Aixelà (coord.). Barcelona, España: CSIC & Institució Milà i Fontanals. pp. 222-236. Recuperado el 23 de diciembre de 2015 de [http:// gent.uab.cat/saramartinalegre/sites/gent.uab.cat.saramartinalegre/files/El%20retorno%20de%20Le%C3%B3nidas%20en%20300%20Sara%20Mart%C3%ADn.pdf](http://gent.uab.cat/saramartinalegre/sites/gent.uab.cat.saramartinalegre/files/El%20retorno%20de%20Le%C3%B3nidas%20en%20300%20Sara%20Mart%C3%ADn.pdf).
- 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 neopéica argentina*. Arrizabalaga, María Inés, Ana Inés Leunda y E. Pablo Molina A., (comp.). Córdoba, Argentina: Facultad de Lenguas, UNC. 29-53.
- Morris, Sarah. (2007). *The name for that kind of decency: Cultural Constructions of Imperial Masculinity and Gendered Threats in Late Victorian Britain. Transcending silence...* Spring. Recuperado el 25 de noviembre de 2016 de [https:// www.albany.edu/womensstudies/journal/ 2007/ morris.html](https://www.albany.edu/womensstudies/journal/2007/morris.html)
- Morton, Jennie M. (2008). Of Magicians and Masculinity: Merlin and the Manifestation of the New Man. *UniVersitas* Volume 4, Issue 1 spring. Recuperado el 18 de octubre de 2013 de <https://universitas.uni.edu/archive/spring08/pdf/morton.pdf>
- Nordin, Emma. (2015). *From Queer Reading to Queerbaiting. The battle over the polysemic text and the power of hermeneutics*. Tesis de Maestría. Estocolmo, Suecia: Stocksholms University. Recuperada el 18 de noviembre de 2016 de <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:839802&dsid=-9433>
- Nygård, Ingrid. (2013). *Arthurian Legend on the small screen. Starz' Camelot and BBC's Merlin*. Tesis de Maestría. Oslo, Noruega: University of Oslo, 2013. Recuperada el 26 de marzo de 2017 de [https:// www.duo.uio.no/ bitstream/ handle/10852/38363/ Nygrd_Master.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/38363/Nygrd_Master.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Preciado, Beatriz. (2012). *Queer: historia de una palabra*. Parole de Queer. Blog. Recuperado el 22 de enero de 2014 de <http://paroledequeer.blogspot.mx/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>
- Preciado, Beatriz. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Anagrama.
- Reeser, Todd. (2010). *Masculinities in Theory. An Introduction*. Gran Bretaña: Wiley-Blackwell.
- Robin Hood Series 1. <http://www.richardarmitageonline.com/robin-hood/robin-hood-introduction.html>

Bromances, barbas y triángulos: figuraciones para queerizar la masculinidad | Cecilia Inés Luque

- Robin Hood series 2: *Playing Guy of Gisborne* (1). <http://www.richardarmitageonline.com/robin-hood/robin-hood-gisborne2a.html>
- Sedgwick, Eve K. (1985). *Between men: Literature and male homosocial desire*. Revised edition. New York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Soja, Edward W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. España. Traficantes de Sueños. Recuperado el 11 de agosto de 2013 de <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Postmetr%C3%B3polis-TdS.pdf>
- Thomas, Kayley. (2012). *Bromance is so passé: Robert Downey, Jr.'s Queer Paratexts. Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*. Lynnette Porter, ed. Jefferson, Estados Unidos. McFarland. Recuperado el 6 de abril de 2013 de http://www.academia.edu/4211335/Bromance_is_so_pass%C3%A9_Robert_Downey_Jr_s_Queer_Paratexts.
- Wright, Allen W. (1999). *Gendering Robin Hood, by Professor Stephen Knight. Interviews in Sherwood*. Website. Recuperado el 23 de agosto de 2018 de <https://www.boldoutlaw.com/robint/rhgend.html>