

# HÉROES, MACHOS O, *SIMPLEMENTE*, HOMBRES: UNA MIRADA A LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DE LAS (NUEVAS) MASCULINIDADES<sup>1</sup>

**Heroes, Machomen or, Just Men: A Look at the Audiovisual Representation  
of the (New) Masculinities**

FRANCISCO A. ZURIAN<sup>a</sup>  
Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

El presente texto indaga en la evolución de la representación de los hombres en el audiovisual (cine y televisión) y cómo dicha representación ha evolucionado desde las representaciones del macho patriarcal a representaciones de nuevas masculinidades, fuera de la influencia de la ideología patriarcal, plurales, no universalistas y con nuevos modelos de hombres.

Palabras clave: género, hombres, masculinidades, audiovisual, cine, televisión.

## ABSTRACT

This text analyzes the representation of men in the cinema and television, paying special attention to the ways in which it has evolved since the `patriarchal macho´ to the new types of masculinity; the latest, a new concept far from the influence of the patriarchal ideology, being plural, concrete and proposing new models of men.

Keywords: gender, men, masculinities, audiovisual, cinema, television.

[a] FRANCISCO A. ZURIAN es profesor en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1 de la Universidad Complutense de Madrid; forma parte del Grupo de Investigación FONTA donde dirige el Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación «Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)». Sus líneas de trabajo son la estética y teoría del cine y de los medios audiovisuales, la cultura audiovisual y los estudios culturales, de género y sexualidad; la escritura de guión de ficción y narrativa audiovisual; cine, televisión y cultura española contemporánea, el cine de Pedro Almodóvar y tendencias, moda y masculinidad(es). Ha desarrollado su labor docente e investigadora en las universidades Carlos III de Madrid, Castilla-La Mancha, Politécnica de Valencia, Valencia, University of Southern California (Los Angeles, USA), Northwestern University (Chicago, USA), University of Cambridge (Reino Unido) y New York University (Nueva York, USA). Es también guionista, analista de guiones y *coach* de guionistas. Colabora habitualmente con productoras, festivales de cine, filмотecas, fundaciones, asociaciones, museos, centros culturales y galerías. Entre su más de treintena de publicaciones académicas cabe destacar *Pensar el cine* (Ocho y medio, 2011), *Imágenes del Eros* (Ocho y medio, 2011), *Almodóvar: el cine como pasión* (Publicaciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, 2005) y *Manual de iniciación al arte cinematográfico* (junto a Henri Agel, 1996). Investigador Principal de varios proyectos de investigación competitivos relacionados con cuestiones de género, sexualidad y audiovisual; es miembro de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y del Audiovisual), SGAE, ICA, ECREA, AEIC, etc.

[1] La investigación subyacente a este artículo se ha beneficiado en parte de fondos del proyecto I+D+i FEM2009-07194 del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

## Prenotandos

El objeto del presente trabajo es ofrecer una reflexión sobre las relaciones de los estudios de género y, más específicamente, sobre masculinidades y el audiovisual. Perseguimos establecer una panorámica de dicha relación, los modos en que interrelacionan los estudios de género, sexualidad y masculinidades (sin importar aquí otros aspectos como la orientación sexual) con los estudios fílmicos, televisivos y, en general, lo que se conoce en España como «comunicación audiovisual». Implicaciones que tienen que ver con el análisis pero también con la creación de personajes y tramas, así como con teorías y políticas de la recepción y de la producción audiovisual. Y es que los estudios de género (*Gender Studies*) aplicados al cine y, en general, al audiovisual, nacen con el interés manifiesto de aportar una preocupación sobre la representación de los modelos, personajes y temas que se plantean en un intento de «desplazamiento del interés por los textos *per se* hacia un interés por los procesos de interacción entre textos, espectadores, instituciones y entorno cultural»<sup>2</sup>. Tal vez ahí radica la dificultad que han encontrado estos estudios en el panorama académico español de la comunicación audiovisual<sup>3</sup>, muy atado a trabajos centrados en el texto audiovisual mismo y en un sistemático olvido del contexto de dichas obras, a excepción únicamente de la (posible) incorporación de un clásico estudio histórico (desprovisto, tantas veces, de los análisis críticos culturales y hermenéuticos que incorporan una revisión de los modelos de representación histórica); se ha tenido a gala, dentro del área de conocimiento de los estudios fílmicos (menos en los televisivos), la hegemonía de los análisis intrafílmicos que se pretenden exclusivos y que, por lo tanto, disponen que todo esfuerzo de evolución hacia otros tipos de intereses denotaban (y siguen denotando) un intento espurio de análisis.

Parece que, así las cosas, fuera de los estudios textualistas, estructuralistas, semióticos clásicos o históricos no hay estudio audiovisual posible. Los estudios televisivos han sido más permeables a otras perspectivas, como las culturalistas y la que nos centra en este monográfico: los estudios de género aplicados al audiovisual. Es como si la cuestión de quién controla los medios de producción y de quién ejerce la mirada dominante en el texto audiovisual no implicaran nada desde un punto de vista de análisis fílmico (pensamiento contra el que han luchado los estudios culturales y de género). Que tradicionalmente el cine esté en manos de hombres blancos y occidentales parece que no aporta nada al texto que se analiza. Ni, por supuesto, implica tampoco nada. Es un hecho que la teoría del cine (y sus teóricos) ha vivido la falsa ilusión de ser ajena a toda raza (que no sea blanca-occidental); o que los modelos de representación no usan estereotipos como repetidas constelaciones de rasgos negativos de los personajes que se convierten en una sólida forma de control social y que, además, implican a unos privilegiados de la representación; por eso, poner de manifiesto esas relaciones (de raza, clase y género) lo que pretende es conseguir una igualdad en la representación (baste recordar el

[2] Robert Stam, *Teorías del cine* (Barcelona, Ed. Paidós, 2001), p. 261.

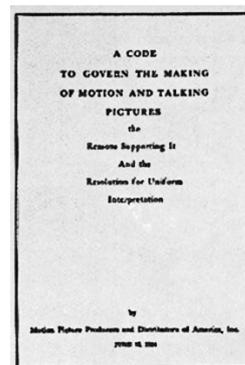
[3] Ver Francisco A. Zurian, *Imágenes del eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (Madrid, Ocho y Medio Libros de cine, 2011).

Código Hays<sup>4</sup> o las órdenes de rodaje de Louis B. Mayer en cuanto a las representaciones raciales, por ejemplo) y un acceso a la propia representación.

También parece pensarse que el hecho de que las pocas excepciones de mujeres cineastas sean continuamente obviadas en los textos académicos, lo único que puede significar es que ellas y sus obras son prescindibles, nunca que los paradigmas de producción y de crítica sean esencialmente de orden masculino-patriarcal. Los estudios de género aplicados al audiovisual pretenden, por el contrario, poner el dedo en esa llaga de una representación *colonizada* y mediada. No se trata de establecer una especie de clasificación de cine de hombres y otro de mujeres, sino de facilitar una representación equitativa, además de ahondar en las reales posibilidades de acceso a su propia representación (evitando posiciones de dominio). Puede entenderse que esta es una postura política y no de análisis audiovisual. Desde luego que es una postura política (e, incluso, activista, si se quiere). Pero lo que nunca se dice es que la postura inversa de ignorar las cuestiones de género (o raza o clase) es, desde luego, también una postura política encubierta.

Cuando hablamos de «género» nos referimos al término redefinido a mediados de los años setenta en Estados Unidos, que facilitó a las mujeres separarse del discurso dominante de que la *verdad* de la persona estriba en su sexo biológico y, por lo tanto, en su genitalidad. Ante ese planteamiento se afirma que las personas no nacen mujeres o hombres sino que se convierten en tales en el proceso de aprendizaje y socialización. A lo largo de la historia la sociedad, los *constructos* culturales, las ideologías y las creencias han ido *modelando* un «concepto» o «idea» (clara, normativa y dominante) de lo que significa ser hombre y ser mujer; siempre entendidos como géneros antitéticos que adjudican valores a unos y otras totalmente diferenciados y distintos (sistema patriarcal). Esos valores ni son neutrales ni *inocentes*, al igual que el lenguaje tampoco lo es (incluido el audiovisual), y todo ello ha perpetuado un estatus histórico de doble dominio: por un lado, el «masculino» sobre las mujeres<sup>5</sup>; y, por otro, del orden heterosexual sobre cualquier otra posibilidad (homosexual pero, también, ignorando todo posible elemento que cayese fuera del sistema, como sucedía con las personas transexuales e intersexuales).

De ahí que, en la raíz misma de la preocupación por las cuestiones de género, tengamos que plantearnos tanto un repensar a las mujeres como a los hombres (huyendo de todo «esencialismo» aludiendo a «la» mujer o «el» hombre), ya que si bien la dominación y la explotación (estructural, sistemática e histórica) ha sido sufrida por las mujeres por parte de los hombres, no es menos cierto que también ellos han sufrido otro tipo de dominación patriarcal que les ha impuesto un concepto cerrado de sí mismos, de masculinidad única (y excluyente), y que las relaciones entre los géneros, la sexualidad y el sexo han estado determinadas por una heterosexualidad entendida como la única sexualidad posible<sup>6</sup> (lo «otro» quedaba, por lo tanto, en el lado de la enfermedad, la perversión, el «desvío» y el pecado *nefando*<sup>7</sup>).



Código Hays.

[4] Ver Alberto Mira, *Miradas insueltas. Gays y lesbianas en el cine* (Madrid / Barcelona, Egales, 2008), pp. 51-55.

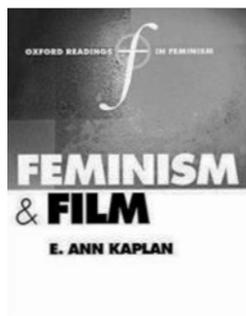
[5] Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona, Anagrama, 2000).

[6] Muy interesante la explicación de Butler siguiendo a Monique Wittig (pp. 231-236) sobre la heterosexualidad obligatoria: «hay estructuras históricamente contingentes especificadas como heterosexuales y obligatorias que organizan los derechos del habla plena y autorizada a los hombres y se los niegan a las mujeres. Pero esta asimetría socialmente constituida encubre e infringe una ontología presocial de personas unificadas e iguales». Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona, Paidós, 2007), p. 231.

[7] Según la RAE: 1. adj. Indigno, torpe, de que no se puede hablar sin repugnancia u horror.

[8] Para hacerse una buena idea de las posturas de las teorías filmicas feministas y de los estudios de las mujeres, además de los textos de las autoras citadas, recomendamos Casilda de Miguel, Elena Olabarrí y Leire Ituarte, *La identidad de género en la imagen filmica* (Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004), Laura Pietropaolo, y Ada Testaferri, *Feminisms in the Cinema* (Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995) y Patricia Torres San Martín, *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano* (Guadalajara / Jalisco / México, Universidad de Guadalajara, 2001).

[9] Ver Giulia Colaizzi, «Introducción: feminismo y teoría filmica» en Giulia Colaizzi (ed.) *Feminismo y teoría filmica* (Valencia, Episteme, 1995), pp. 9-35.



Portada de *Feminism & Film*, de E. Ann Kaplan (Nueva York, Oxford University Press, 2000).



Portada de *Feminismo y teoría filmica*, de Giulia Colaizzi (ed.) (Valencia, Episteme, 1995).

Es por ello esencial saber diferenciar entre sexo (que implica la perspectiva biológica y divide en función de la genitalidad en varones y mujeres), sexualidad (que se refiere a la «orientación» o conjunto de prácticas o formas de *deseo* y/o de fantasías sexuales) y género (que se refiere a un conjunto de valores, roles, comportamientos, actitudes y expectativas que cada cultura diseña y adjudica a varones y mujeres en función de haber nacido con un sexo u otro pero que no se reduce a la mera realidad genital), donde las diferencias sexuales denotan distinciones fisiológicas y las diferencias de género se determinan culturalmente y, por ello, varían de un contexto a otro, con sus respectivos códigos culturales establecidos.

### Vidriosa masculinidad

Cuando se habla de representaciones y género se suele pensar en la representación de las mujeres, su posible cosificación, la sexualización de su cuerpo, belleza o valores. Es mucho menos habitual —máxime en el ámbito español— hablar de la representación de los hombres y, cuando se hace, se puede apreciar la suma incomodidad que provoca o, simplemente, se remite a una constatación de su *rol* dominante y protagonista (referido a las mujeres) sin entrar en valoraciones sobre su corporalidad, la erótica de su cuerpo y de su mirada, su belleza, su sexualidad y su deseo. La incomodidad del asunto conlleva el silencio.

Es obvio que el análisis de las imágenes de las mujeres, asociadas tanto al cine como a la televisión (y no solamente referidas a la ficción televisiva) o también a la publicidad y a la moda, tienen ya una gran tradición. En este texto no nos vamos a extender en las teorías feministas y las aportaciones de los estudios de las mujeres puesto que tienen una mayor resonancia pública y una mayor presencia en la academia. Son sobradamente conocidos los libros *canónicos* de Laura Mulvey, Ann Kaplan, Annette Kuhn o Teresa de Lauretis<sup>8</sup> (y desde ahí, toda su evolución) y, en el panorama español, es sin duda de agradecer el magisterio ejercido por Giulia Colaizzi, catedrática de la Universitat de Valencia e introductora en el ámbito académico de las teorías filmicas feministas<sup>9</sup>.

Lo que no es tan conocida es esa misma crítica al patriarcado desde el punto de vista masculino, también necesaria para que los hombres puedan ser autónomos, ya que la cosmovisión del patriarcado ha sometido a los hombres a un *rol* de dominio con una interpretación de «lo masculino» normativa, única, cerrada, exclusiva y excluyente de toda diferencia que provoca, por ello, una interpretación universalista de la «esencia» masculina que, a la vez, es propuesta como el universal y la referencia absoluta del ser humano: la mujer viene de la costilla de Adán y, por lo tanto, el hombre es el referente total de la humanidad plena. Ese dominio se vuelve contra el propio ente dominante al no permitirle ser otra cosa que lo estipulado por la dictadura patriarcal, ningún

hombre se puede definir por su propia especificidad particular sino, únicamente, por su ser universal «hombre».

La deconstrucción de la ideología patriarcal llevada a cabo por el feminismo y los estudios sobre las mujeres hace tambalearse toda la estructura de dominio imperante y conlleva que el propio hombre encuentre un vacío identitario cuando se plantea a él mismo cuál es su *rol* en esta nueva sociedad de igualdad de género. Si ya no se puede definir con los viejos atributos de dominio y representación universal que le dio el patriarcado, ¿cómo se puede realmente definir y, por lo tanto, cómo se puede pensar y representar a él mismo? Es decir, ¿qué significa realmente ser «hombre» más allá de la definición dada por su propia genitalidad? En este nuevo marco social (y epistemológico), ¿qué significa «la» masculinidad? ¿Se puede seguir pensando en la «virilidad» como un concepto ontológico unívoco? Es más, ¿cómo entender la propia corporalidad más allá de esa genitalidad que ha sido su única condición de identidad? Lo mismo sucede con su sexualidad, que pasa de ser una sexualidad *falocéntrica* con el fin de la procreación (y de asegurar la identidad de la descendencia) y del goce masculino, a una sexualidad en la que la mujer también ejerce la iniciativa y no se conforma ya con un papel pasivo en ella. Es evidente que las respuestas posibles a esos interrogantes que se abren ante los hombres, al igual que se abrieron, *mutatis mutandis*, ante las mujeres, dependen de aspectos socio-culturales en un marco espacio-temporal definido.

Por ello las respuestas son múltiples y conllevan una conclusión que termina de destruir la universalidad patriarcal: no se puede hablar de «hombre» o de «masculinidad» porque la respuesta ya no es única, unívoca, normativa y exclusiva; el ser masculino se presenta en una colección de multi-respuestas posibles (dadas sus características raciales, de clase, orientación sexual, educación y trabajo), de ahí que tengamos que hablar de «hombres» y «masculinidades» que no arrastran conceptos unívocos sino plurales; diversas sensibilidades y diferentes maneras de ser hombre. La ideología patriarcal se puede resistir al cambio, a la revolución (y sustitución) de paradigma, pero ya es inevitable por la revolución realizada por las mujeres, que ha operado un cambio real (todavía no total, desde luego) en la sociedad, los roles familiares, sexuales, el mundo del trabajo, la economía, la política y la cultura. Esas mujeres que, con su pluralidad de identidad sobre sí mismas, han dejado de ser sumisas y aceptar un segundo plano frente a la prevalencia masculina, reclaman su espacio en un régimen de igualdad que tardará más o menos en materializarse, pero que es imparable, y los hombres, aunque no quieran, no pueden ya evitarlo. Y muchos ven en esa misma revolución su propia salvación y liberación de la dictadura patriarcal sobre ellos mismos.

Los valores adjudicados a la masculinidad por el patriarcado (sexismo falocrático, heterocentrismo<sup>10</sup>, individualismo, competitividad, activismo dominante, hegemonía, dominio de la esfera pública, minusvaloración de la esfera privada —propia de las mujeres—, permanente obsesión por el éxito, el trabajo, el ejercicio de la fuerza, la fortaleza y la represión de los niveles básicos emocio-

[10] Heterosexualidad normativa: heterosexualidad como única forma (aceptable) de sexualidad.

nales y de las actitudes afectivo-relacionales) están en crisis. El «macho» se definía y representaba como el auténtico ser humano; él no es mujer (ser débil, dubitativo, emocional, pasivo y dependiente), ni *maricón* (la corrupción de la virilidad, un hombre que se corrompe al feminizarse y, por lo tanto, que ya no merece ser considerado masculino). El macho era ajeno a «lo diferente», formaba un todo común con los otros machos. Las diferencias raciales eran percibidas como diferencias básicas en el desarrollo donde, por supuesto, el hombre occidental representaba el culmen de dicho desarrollo de masculinidad. Las diferencias de clase son percibidas como manifestación de éxito pero no disminuyen ni cambian el sentido de «macho» de esos hombres. Es por ello que «la masculinidad hegemónica se fundamenta y autoafirma a través del sexismo, el racismo y la homofobia»<sup>11</sup>.

Ante ese panorama lo que se plantea es un repensar los valores plurales que puedan definir a los «nuevos» hombres. Se trata de una auténtica deconstrucción (de viejos valores) y una nueva reconstrucción de *Adán* (con los nuevos valores de la masculinidad). Una tarea vital aprovechando la senda abierta por los estudios feministas (que facilitan una relectura feminista de la masculinidad que no deja de ser una nueva lectura de la masculinidad fuera de la ideología patriarcal). Se trata de deconstruir las viejas ideas y construir una nueva masculinidad segura de sí misma y de su propia pluralidad; no «una» masculinidad sino una diversidad de «masculinidades», de conductas públicas y privadas generalmente asociadas (por la sociedad y cultura donde se manifiestan) a las personas de sexo biológico masculino que, sin embargo, no son encerradas en aquellas. En este sentido, la masculinidad no es un patrón único sino la suma total de los distintos modos en que se ejerce en la práctica, sea por parte de individuos que desean activamente ser considerados masculinos o por parte de individuos que son considerados como tales por su entorno social.

Los estudios de las masculinidades se iniciaron en las universidades norteamericanas inspirados por el movimiento feminista, el arranque de los estudios de género, los estudios feministas y de las mujeres, así como por el movimiento de liberación gay (explosionado con fuerza por los episodios de Stonewall, el 28 de junio de 1969 en Nueva York<sup>12</sup>) y los estudios sobre homosexualidad (lesbianos, gay, bisexuales, transexuales, intersexuales y teoría queer). Otro factor importante fue el auge en Estados Unidos del Movimiento de Derechos Civiles que desde los años cincuenta luchaba por la igualdad entre negros y blancos. De esta forma, el modelo patriarcal de «masculinidad blanca heterosexual» hegemónica entraba totalmente en crisis. Con todo ese *background* nacieron los estudios sobre hombres (*Men´s Studies*), masculinidad (*Masculinity Studies*) o estudios sobre masculinidades (*Masculinities Studies*), en plural, puesto que «lo masculino» no constituye una única identidad sino una pluralidad de formas de entenderlo, asumirlo y serlo.

Estos movimientos también fueron una respuesta liberal a los movimientos «masculinistas» conservadores que vieron en el feminismo una amenaza propia de una masculinidad heterosexista, homófoba y machista (y tantas veces

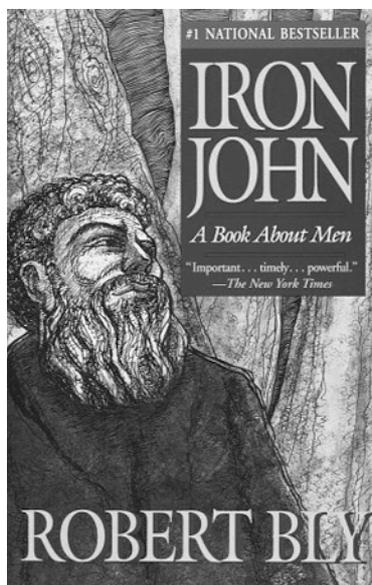
[11] Àngels Carabí, *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980-2003)*. Memoria del Proyecto de Investigación. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Madrid, Instituto de la Mujer, 2006), p. 28. Ver también para un cruce entre masculinidad y raza, Rav González (ed.), *Muy Macho. Latino Men Confront their Manhood* (Nueva York, Londres, Toronto, Sidney y Auckland, Anchor Books & Doubleday, 1996).

[12] Origen de todas las manifestaciones por el orgullo gay.

racista). Los estudios sobre masculinidades pretenden alumbrar el significado de lo que pueden ser los hombres en la sociedad y la cultura contemporáneas subrayando que el abandono de la ideología patriarcal no implica ningún menoscabo de su hombría, de su propia masculinidad, sino, al contrario, les libera de la dictadura ejercida sobre ellos en forma de presión constante por ejercer un dominio tan artificial que se vuelve contra ellos mismos como individuos. Se puede(n) estudiar la(s) masculinidad(es) simultáneamente con los estudios gay y queer, aunque siempre huyendo de todo lo que se pueda interpretar como norma inclusiva o, también, pueden darse por separado ya que se entiende que son mayoritariamente heterosexuales pero no heterosexistas. Empezaron tímidamente en los años cincuenta con el análisis de la psicología social norteamericana de los patrones de comportamiento femenino y masculino. En origen suponía una visión que adscribía la identidad al sexo, por lo que

todo hombre se definiría como heterosexual de sexo biológico varón. Aunque, ya en esa época, el sexólogo John Money negó que la genitalidad determinara la sexualidad, sino que el género se construía según el entorno y las expectativas sobre la conducta. Pero no será hasta los años setenta cuando los estudios sobre la masculinidad se ofrecieron en las universidades aunque dentro de otras disciplinas, no teniendo un área propia hasta los años ochenta. Nombres como Bob Connell permitieron la teorización de la masculinidad. El filósofo Harry Brod, junto a otros, consiguió consolidar el activismo de los estudios de la masculinidad con la fundación de *American Men's Studies Association* que se extendió a otros países y que desde entonces se esfuerza por canalizar el activismo profeminista

para resolver los problemas de los hombres, alejándose del patriarcado. Esto chocó con visiones contrarias como la del libro *Iron John* de Robert Bly, que sugería que todo hombre moderno tenía que entrar en contacto con su gran ser primitivo, que se encuentra en el fondo de su psique, alejándose del cambio feminista, o como el movimiento *Promise Keepers*, que a través del daño que el patriarcado ha ejercido sobre los hombres busca recuperar el poco poder erosionado por el *profeminismo*. Desde los años noventa hasta ahora se ha tendido a una diversificación del objeto de estudio tanto por su relación con otros aspectos de la identidad humana, como por la aplicación del análisis textual de lo masculino en la literatura, el cine y/o la televisión. Como teóricos de estos



Portada de *Iron John* de Robert Bly (Nueva York, Addison-Wesley, 1990).

años destacan Hearn y Kimmel. Una de las ideas más interesantes del primero es «la disolución del poder masculino», ya que el paso del patriarcado privado del padre al patriarcado público del Estado se ve comprometido en el momento en que el Estado se erige como defensor de mujeres y niños, negando la supremacía masculina, distinguiendo sólo entre quien se encuentra dentro y fuera de la ley. Por su parte, Kimmel conceptualiza el poder en la construcción del género que, a la larga, no distinguirá más allá del poder de los individuos en la sociedad; esto se pone de manifiesto en el comportamiento «masculino» de muchas mujeres en el poder.

### Representando machos / representando hombres

Siguiendo el conocido argumento de Teresa de Lauretis, el género es representación y la representación del género es su construcción. El género se construye en la representación de las ideas imperantes que señalan cómo debe actuar dicho género. De ahí la máxima importancia de intervenir en la representación, porque esa intervención libera el esquema normativo. La principal objeción de algunos feminismos a los estudios de los hombres y sobre masculinidades es que ellos ya han sido protagonistas de la representación en toda la historia cultural de la humanidad; pero lo que no suelen tener en cuenta es que esa representación *de lo universal* masculino les ha impedido siempre la representación de su propia especificidad y de su pluralidad singular.

La representación de los hombres entendida de esta forma no busca el protagonismo, sino entender el modelo hegemónico para organizar su desmantelamiento (deconstrucción de *Adán*) y sustitución, identificando los problemas del patriarcado y corrigiéndolos a través de la educación y la cultura, liberando a los hombres en su singularidad (reconstrucción de *Adán*). En este sentido, se pueden establecer tres posibilidades pedagógicas: en primer lugar, recurrir a los estudios de las mujeres, especialmente su crítica al patriarcado que evita la androfobia y fomenta el diálogo y relación entre géneros; en segundo lugar, presentar los estudios de los hombres y las masculinidades como aliados profeministas en la lucha por la igualdad de las mujeres; y, en tercer lugar, fomentar una construcción de masculinidades libres, promoviendo el cuestionamiento de las imágenes tradicionales patriarcales de la masculinidad y estimulando la búsqueda de nuevos modelos de masculinidad. La mejor forma de ayudar al hombre para que se libere del patriarcado es evidenciar cómo éste limita la existencia a una lucha estéril por la adquisición del poder, que al favorecer sólo a la cúspide de la pirámide genera una frustración generalizada. Además, los análisis demuestran que los modelos alternativos son los que más satisfacción ofrecen a los individuos<sup>13</sup>. Pero, ¿cómo se ha ejercido y cómo se ejerce esa representación de lo masculino?

En el caso del cine la presencia hegemónica de la masculinidad es total. Baste notar que la industria ha estado históricamente en manos masculinas.

[13] Ver Angels Carabí, *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980-2003)*, p. 8.

Desde la producción, la dirección, la construcción de historias por guionistas hombres, etc. Incluso el aparato cinematográfico ha estado pensado para la mirada masculina (una vez más, Laura Mulvey). Tradicionalmente las mujeres han sido relegadas a tareas «femeninas» como vestuario, maquillaje, peluquería, etc. Las pocas mujeres que han podido (con un esfuerzo muy superior a cualquier hombre) dedicarse a la dirección, producción y guión han sido tradicionalmente ignoradas y/o han alcanzado cotas de visibilidad limitadas. Y el mundo académico y crítico no ha sido (ni es) ajeno a esto. Se despachan en unas líneas las contribuciones hechas por las mujeres cuando no son directamente ninguneadas o puestas bajo el epígrafe de «cine de mujeres» como un género en sí mismo<sup>14</sup>.

Los hombres reinan y las mujeres los acompañan como bellas princesas mimadas, madres sacrificadas, castas esposas, hermosos premios para el hombre-campeón; o mujeres fatales contra las que los hombres deben sobreponerse (abofeteándolas a lo *Gilda* porque se lo han ganado). Hombres que transpiran virilidad sin ambages, fríos, calculadores, fuertes, activos, con carácter<sup>15</sup> y personalidad, siempre vencedores y triunfales especímenes de la masculinidad universal que sabe ocupar su espacio de dominio no cuestionado e incuestionable<sup>16</sup>. Estrellas masculinas<sup>17</sup> como Humphrey Bogart<sup>18</sup>, que supo contrarrestar la ausencia de una corporalidad impactante con una marcada expresividad de fría y distante superioridad; o actores, por el contrario, con un cuerpo de gran impacto visual como John Wayne, Robert Mitchum, Anthony Queen, Kirk Douglas, Charlton Heston, William Holden, Marlon Brando, Sean Connery o Steve McQueen, muchos de ellos en la línea de los *beefcakes*<sup>19</sup>, mostrando sin ambages sus cuerpos, sus músculos y su belleza masculina; o esos otros que esconden el ejercicio de la fuerza y el dominio sobre la afectividad envueltos en un *dandismo* educado en sus formas pero que en el fondo siguen escondien-



Humphrey Bogart.

do la misma dominación masculina sobre las mujeres, como los personajes interpretados por Fred Astaire, Cary Grant (por supuesto obviando toda posible implicación *desviada* en su íntima relación con Randolph Scott), Gary Cooper, Spencer Tracy (pese a la competitiva Katharine Hepburn); o, en una especie de estadio intermedio, los personajes aparentemente más sensibles y algunas veces «perdedores» (solamente en apariencia para aparecer más tarde triunfales) de James Stewart, Paul Newman, Robert Redford (en el caso de Newman y Redford claros iconos con un

[14] Sobre esta cuestión aconsejamos ver Charlotte Brunsdom (ed.), *Films for Women* (Londres, British Film Institute, 1986) y se puede hacer un paralelismo productivo con Stella Bruzzi, «Men's Cinema» (*Close-up*, n.º 3, 2009), pp. 143-224.

[15] Es muy interesante el capítulo que Richard Dyer dedica a la construcción del carácter (*Stars* [Londres, British Film Institute, 1998; nueva edición: 2007], pp. 106-125) estableciendo como signos del carácter en el cine: conocimiento previo de la audiencia, nombre, apariencia, correlatos objetivos, discurso de carácter, discurso de otros, gestos, acción, estructura y puesta en escena.

[16] Especialmente recomendables los textos de: Santiago Fouz-Hernández, *Mysterious Skin. Male Bodies in Contemporary Cinema* (Londres y Nueva York, Tauris, 2009), sobre la corporalidad de los hombres en el cine contemporáneo con una perspectiva también transnacional; Santiago Fouz-Hernández y Alfredo Martínez-Exposito, *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema* (Londres y Nueva York, Tauris, 2007), específicamente sobre el cine español; Robert Lang, *Masculine Interests. Homoerotics in Hollywood Film* (Nueva York, Columbia University Press, 2002); Pat Kirkham y Janet Thumin (eds.), *You Tarzan. Masculinity, Movies, and Men* (Londres, Lawrence & Wishart, 1993); Phil Powrie, Ann Davis y Bruce Babington (eds.), *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema* (Londres y Nueva York, Wallflower Press, 2004) y Alberto Mira, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*.

[17] No podemos abarcar en estas páginas un recorrido por toda la historia del cine, por ello proponemos ejemplos bien conocidos tomados del cine norteamericano.

[18] Ver Stegan Kanfer, *Tough Without a Gun. The Life and*

*Extraordinary Afterlife of Humphrey Bogart* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 2011), pp. 246-251.

[19] Se denominaban *beefcake* (pastel de carne) a las revistas (entre los años 1930 a 1960) que aparecieron en Estados Unidos (y también en Canadá) de hombres musculosos en posiciones deportivas o de gimnasio, casi desnudos (por la prohibición de mostrar el cuerpo masculino) y que, so capa de revistas para promover el *fitness* y la salud física, iban dirigidas a un público preferentemente gay (evidentemente armarizado, es decir, gays escondidos por las circunstancias sociales).

[20] «Clift redefines masculinity, once again, in a way that appeals to both men and women, and attracts feminist and queer readings». Amy Lawrence, *The Passion of Montgomery Clift* (Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 2010), p. 220.



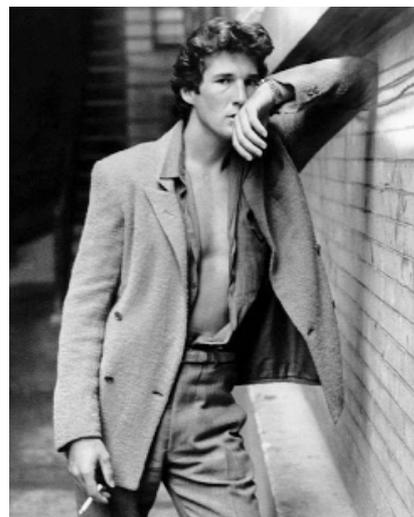
Paul Newman.

personajes que entran en crisis de identidad, hombres contrariados, complicados, con zonas oscuras, como, por ejemplo, los personajes interpretados por Burt Lancaster de la mano de Visconti.

En los años ochenta aparecen personajes masculinos que dan un giro considerable a su conciencia de hombres. Richard Gere en *American Gigolo* (Paul Schrader, 1980) supuso la irrupción de una masculinidad al servicio del placer femenino, una masculinidad segura de sí pero que incorporaba comportamientos hasta la fecha considerados poco masculinos como el cuidado físico y de su propia apariencia (la visibilización de la moda masculina con sus trajes de Armani), pero no tan vulnerable (y fracasada) como su «descendiente» en la ficción televisiva, Ray Drecker (interpretado por Thomas Jane) en *Hung* (HBO, Dmitry Lipkin y Colette Burson, 2009-diciembre 2011).

Posteriormente, Michael Douglas (interpretando a Gordon Gekko) ofreció una moderna versión del macho patriarcal en la emblemática *Wall Street* (Oliver Stone, 1987); su personaje es un icono masculino típico de los años ochenta y primeros noventa, el de los ejecutivos agresivos, machos triunfadores y sibaritas preocupados por mostrar

permanente *look* desenfadado pero cuidado, masculino pero no agresivo, un estilo urbano pero que no olvida sus raíces en el amplio espacio norteamericano de la naturaleza salvaje), o a los hombres atormentados (¿por la presión patriarcal?) interpretados por Montgomery Clift<sup>20</sup> o James Dean: hombres enigmáticos, torturados, nada simples o lineales, que daban los primeros síntomas de preocupación por los sentimientos (de ahí su imagen torturada) y que muestran una elegancia «casual» pero con estilo y subrayando una imagen propia, una identidad nada anónima. Pero también tenemos personajes masculinos más poliédricos, difíciles de enmarcar en una masculinidad lineal,



Richard Gere en *American Gigolo* (1980).

su estatus (adiós a la típica discreción masculina y bienvenidos al principio de su coquetería). Los personajes masculinos evolucionan de héroes a profesionales, héroes menos vistosos pero que cuentan unas historias pretendidamente cercanas al espectador al que se dirigen<sup>21</sup>.

Ese personaje evoluciona en el oscuro Patrick Bateman (Christian Bale) en *American Psycho* (Mary Harron, 2000, basada en la novela homónima de Bret Easton Ellis de 1991), un hombre que usa mascarilla limpiadora, hidratante y un sin fin de productos de belleza, tiene una gran preocupación por su cuerpo (ejercicio físico constante) y por su apariencia (desde sus trajes, la decoración e interiorismo de su apartamento minimalista de líneas rectas, acero y superficies pulidas hasta la estética de su *business card*). La cámara se recrea en todo ello y sin pudor muestra el cuerpo esculpido del protagonista y lo subraya como un hombre sofisticado que se gusta y busca gustarse. *American Psycho* fue un hito de representación y visualización (sin entrar ahora en otras consideraciones de crítica social que implica la película y la novela) de un naciente interés en muchos hombres por sí mismos, por sus cuerpos e indumentarias, independientemente de sus implicaciones sociales o profesionales, hombres a los que les gusta su cuerpo y le dedican tiempo, energía y dinero. Se visibilizan (en el audiovisual pero también en la publicidad y la moda) todo un ejército de cuerpos musculosos, cuidados, depilados<sup>22</sup>, que aman la moda, los complementos, la decoración, la sofisticación. Los hombres comienzan a entender algo que las



Christian Bale en *American Psycho* (2000).

mujeres ya comprendieron con anterioridad: lo que llevan encima dice algo de ellos mismos. De este modo, los hombres empiezan a interesarse de forma activa por la moda y el cuidado personal, la apariencia y las tendencias. *American Psycho* fue una de las primeras películas donde se pudo ver con detalle a un hombre usar una mascarilla facial, tomar rayos uva, usar un antifaz para las ojeras y que, además, no era (ni parecía) homosexual.

Aparecen los *metrosexuales*<sup>23</sup> e, inmediatamente, muchos deportistas y actores pasan a ejercer también de modelos y ocupar portadas de revistas de moda. Se convierten en iconos de una nueva masculinidad que reclama para sí una nueva sensibilidad, una nueva apreciación sobre ellos mismos y un nuevo

[21] Para un amplio análisis de Michael Douglas, ver Donna Peberdy, *Masculinity and Film Performance. Male Angst in Contemporary American Cinema* (Londres y Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011), pp. 46-59.

[22] No es la primera vez que se ven en el cine cuerpos musculosos ni depilados, pero sí aparecen ahora como tendencia más general; remarcando no solamente una musculatura que muestre fuerza natural, sino una musculatura esculpida (y por supuesto que mostrar esos cuerpos y ese tamaño de musculación no es intrínseco del cine sino de las tendencias sociales-culturales-estéticas de un momento determinado) que busca no solamente fuerza sino un canon de belleza, de proporción y de sexualidad-erotismo (y en primer lugar *autoerotismo*). Si esa tendencia tiene un carácter narcisista o no, no es un asunto que nos atañe en este momento. Lo que es incuestionable es que, incluso en ese caso, se habría dado un salto cualitativo en la masculinidad tradicional que siempre ha considerado *desviada* y excesiva una atención a la corporalidad, a los cuidados personales y a la apariencia más allá del objetivo de ser un hombre fuerte, capaz de defenderse y pelear o de un mínimo de decoro y urbanidad.

[23] Término creado por el periodista Mark Simpson en 1994 uniendo los términos «metro» de metrópolis (al tratarse de un hombre plenamente urbano) y sexual. Ver <[http://www.marksimpson.com/pages/journalism/mirror\\_men.html](http://www.marksimpson.com/pages/journalism/mirror_men.html)> (1-7-2011); ver Sandrine Teixedo, *Metrosexual* (Paris, Fitway Publishing, 2005).

concepto sobre su papel en las relaciones sociales. Además de los *metrosexuales*, contemporáneamente se han construido otros (nuevos) tipos de masculinidades. Con la crisis de los años noventa y la entrada de las nuevas tecnologías, aparecen nuevos nichos sociológicos, entre ellos, los llamados *BoBos*<sup>24</sup>, contracción de «burgués» (*bourgeois*) y «bohémio» (*bohemian*), gente de clase alta pero alejados de los trajes, con una significativa conciencia social, política, cultural, estética y ecológica, a la vez que tolerantes con otras visiones, que gastan su dinero en exóticos y caros objetos. Son amantes de lo «auténtico», la ecología, las tecnologías y toda clase de *gadgets*, con conciencia social y altruistas, amantes de los cafés sofisticados, de aspecto «casual», cómodo, relajado y conectado con la naturaleza y con un espíritu que quiere ser aventurero (uso de los Hummer). Sus iconos podrían ser personajes como Brad Pitt, Tom Cruise<sup>25</sup>, Hugh Grant o Keanu Reeves, aunque sus grandes iconos son Steve Jobs y Bill Gates.

Recientemente se ha cuestionado el modelo de masculinidad del metrosexual y del *BoBo* con una nueva tipología: *Übersexual*<sup>26</sup>, que se refiere a los hombres más cercanos a la visión clásica del varón pero que se preocupan por su apariencia aunque de forma menos hedonista que los *metrosexuales*, un tanto más cuidado que los *BoBos*, con la intención de alcanzar las cotas más altas en sus carreras. Un claro ejemplo sería George Clooney y su masculinidad amable y atractiva; Sean Penn preocupado siempre por el lado sensible de sus personajes (y sin ambages dando cuerpo a un personaje homosexual como Harvey Milk sin que un ápice de su masculinidad heterosexual quede en entredicho); Johnny Deep interpretando al pirata más *camp*<sup>27</sup> de la historia del cine o Kevin Bacon interpretándose a sí mismo en la *sitcom Will & Grace* (NBC, David Kohan y Max Mutchnick, 1998-2006), entrando en el juego homoerótico donde su masculinidad es presentada a la vez como objeto de deseo gay y como masculinidad heterosexual que se siente halagada por ello.

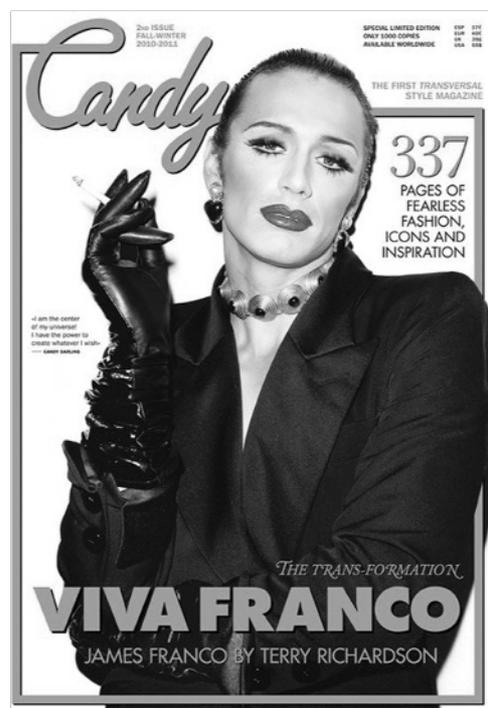
En los hombres entre la veintena y la treintena, que no han vivido de forma tan agresiva la vieja presión patriarcal, respiran unas masculinidades liberales y poliédricas, seguras de sí mismas, que han incorporado el mundo de ideas de

[24] David Brooks, *Bobos en el paraíso. Ni hippies ni yuppies: un retrato de la nueva clase triunfadora* (Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2001) (1ª edición inglesa de 2000).

[25] Donna Peberdy, *Masculinity and Film Performance*, pp. 95-98.

[26] En el libro de Marian Salzman, Ira Matathia y Ann O'Reilly, *The Future of Men*, editado en Nueva York por Palgrave Macmillan en 2005.

[27] Cfr. Susan Sontag, «Notas sobre lo *camp*», en *Contra la interpretación y otros ensayos* (Barcelona, Alfaguara, 1996), p. 355 y ss.



James Franco en portada de *Candy* (n.º 2, Fall-Winter 2010-2011).

la igualdad de género; son hombres con mentalidad abierta, implicados con causas sociales, culturales y políticas que consideran justas, que transmiten una imagen muy natural pero también sofisticada, que se cuidan, no tienen problemas en mostrar su trabajada corporalidad, su belleza y, a la vez, asumir roles intelectuales o de presencia en el espacio y debate público. Actores como Ryan Reynolds, Ryan Gosling o, más significativamente, James Franco se muestran como representantes de una nueva masculinidad heterosexual pero no heterocentrista ni con un concepto de virilidad dominante. Tanto que no temen, incluso, jugar con la ambigüedad o apostar por fuertes posicionamientos estéticos que implican, también, un evidente posicionamiento político<sup>28</sup>.

También pueden ser personajes homosexuales que viven abiertamente su sexualidad y se muestran con total naturalidad haciendo obsoleto el concepto *in/out the closet* (dentro o fuera del armario). Sin duda el representante más actual de esta nueva masculinidad (que no está ligada en su concepto a ninguna orientación sexual) sería Neil Patrick Harris que, actualmente, tiene un gran éxito con su personaje (Barney) en la serie *Cómo conocí a vuestra madre* (*How I Met your Mother*, CBS, Carter Bays y Craig Thomas, 2005-actualidad), un alto ejecutivo de un banco de Nueva York, siempre trajeado e impecable, que aparentemente se muestra como un heterosexual machista pero que lo que hace todo el tiempo, realmente, es cuestionar dicho rol. La serie es perfecta para los estudios sobre masculinidades al ofrecer todo tipo de caracteres masculinos, muy individualizados, nada universalizables y llenos de concreciones personales que muestran la evolución de la representación, lo que facilita plantearse que la esencia de la masculinidad no es unívoca y que exige un cambio de mentalidad: ¿llegará esto más allá de lo estético y se implantará en lo social?

La cuestión es complicada de resolver pero lo que sí se evidencia continuamente es cómo las obras audiovisuales avanzan en esa línea. Ya hemos visto ejemplos de ciertas clasificaciones de nuevas masculinidades. Pero esa misma evolución se puede apreciar en un personaje masculino tan emblemático como el de James Bond a lo largo de la historia del cine, que nos facilita una idea de los cambios que está sufriendo la representación de la masculinidad. Desde la masculinidad pretendidamente heroica de Barry Nelson (*Casino Royale*, 1954), la masculinidad que, sin dejar de ser un héroe, nos habla de un macho alfa sexy, valiente e ingenioso con Sean Connery (en siete ocasiones, desde 1962 a 1983) a un sofisticado y caballeroso (pero sin demasiada fusta) David Niven (y un George Lazenby olvidado que provocó un descalabro en la

[28] Bastaría recordar la portada protagonizada por James Franco en la revista *Candy* (n.º 2, Fall-Winter 2010-2011) donde aparece travestido siendo fotografiado por Terry Richardson (portada y reportaje, pp. 54-69).



Sean Connery como James Bond.

[29] Ver el estudio pormenorizado de Robert G. Weiner, Lynn B. Whitfield y Jack Becker (eds), *James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011).

[30] Se trata de un *spin-off* de la famosa serie *Dr. Who* (Sydney Newman, C. E. Webber y Donald Wilson, 1963-1989).



Pierce Brosnan como James Bond.

que ya estaba bastante presente en su exitosa serie televisiva *Remington Steele* (NBC, Robert Butler y Michael Gleason, 1982-1987). Daniel Craig (un nuevo *Casino Royale*, 2006) es el llamado a introducir al personaje en la contemporaneidad, en un mundo donde su machismo inherente no tiene ya cabida. Y con él tenemos un James Bond que luce su cuerpo musculoso (no solamente fibrado) como antes lo hacían las chicas Bond (salida del agua incluida), mantiene la preocupación por su indumentaria (conexión cada vez más clara con la moda de la mano de Tom Ford), su aspecto y sus maneras se han vuelto



Daniel Craig como James Bond.

recaudación del filme), a un Roger Moore que luce belleza pero que no le invalida para la acción y la manipulación de las féminas que le rodean; y Timothy Dalton que no termina de encajar en qué sentido de masculinidad quiere dar al célebre espía al servicio de Su Majestad. Hasta que aparece en 1995 (*Golden Eye*, de Martin Campbell) Pierce Brosnan, que encarna al personaje en cuatro ocasiones, hasta 2002, dándole a éste un nuevo giro, un héroe caballero pero pícaro, que luce belleza física pero que trabaja un aspecto de atracción sexual permanente, un cuerpo fibrado (pero todavía no musculado), heterosexual pero que muestra una sofisticación permanente en sus ropas (trajes diseñados por Brioni) y en sus ademanes, un estilo de personaje

más respetuosas en cuestión de género e, incluso, se atrevió a abrir la puerta a un 007 tal vez bisexual<sup>29</sup>.

Si hablamos de héroes, un hito muy singular lo constituye el capitán Jack Harkness (John Barrowman), de la serie *Torchwood* (BBC, Russell T. Davies, 2006-presente<sup>30</sup>), un héroe atípico no solamente porque no pueda morir o por su cierto carácter gótico sino porque supone la rareza de ser un héroe homosexual o, tal vez, bisexual (se le conocen muchas más relaciones homosexuales que heterosexuales) pero que, más bien, vive una sexualidad totalmente abierta sin distinción del

sexo de su posible pareja e, incluso, sin tener en cuenta su origen (racial pero, incluso, terrestre o extraterrestre); por ello, se le suele clasificar «fundamentalmente [como] una masculinidad *queer* omnisexual» («crucially an omnisexual queer masculinity»)<sup>31</sup>.

Por supuesto que las representaciones sobre masculinidad(es) no son lineales. También tenemos personajes que parecen inmunes a los cambios, como los héroes de acción interpretados por Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Steven Seagal, Jean Claude Van Damme o Chuck Norris que es, seguramente, el personaje más anclado en la ideología patriarcal de todos ellos (tanto en sus personajes para el cine como en la ficción televisiva *Walker, Texas Ranger*, CBS, 1993-2001, donde es también productor ejecutivo). No obstante, incluso, en esta categoría de personajes machos-alfa en películas de acción, hay diferencias<sup>32</sup>. Significativos son los juegos de representación de los cuerpos de Vin Diesel o Jason Statham. Se remarca su musculación, su atractivo sexual y una mirada a la cámara con una componente erótica explícita (desde un posible punto de vista de las mujeres heterosexuales espectadoras pero, también, de una homoerótica incuestionable<sup>33</sup>).

Un análisis aparte merecerían los personajes de Clint Eastwood, desde sus famosos westerns a sus actuales producciones como director (y actor), quien mantiene un halo de patriotismo heroico de las pequeñas cosas (algunas veces de las grandes) y presenta un juego de masculinidades tradicionales pero que son capaces de dialogar con la realidad plural, bien por cuestiones de raza (*Gran Torino*, 2008 o *Invictus*, 2009), bien por una cierta mirada crítica a los viejos modelos masculinos (*Space Cowboys*, 2000), bien por la sexualidad forzada (*Mystic River*, 2003). Se trata de una producción compleja tanto por su temática como por cruzar sesenta años de producción cinematográfica.

Como estamos viendo, en cuanto a la representación de las masculinidades, se trata de hacer una representación ajena a cualquier intento de universalización de lo masculino (proyecto del patriarcado) y, por lo tanto, distinguir con claridad el plano de lo humano (universal) y de lo masculino (particular) en todos los factores de representación de la construcción de la identidad. Los juegos de representación en la ficción, especialmente en el audiovisual, es capaz de fomentar más cambios sociales (y de mentalidad) positivos que la educación formal o la intervención institucional (que muchas veces opera también desde canales públicos o privados de comunicación, como pueden ser las televisiones públicas o por medio de la política de subvenciones a la producción audiovisual).

Se pueden formular textos audiovisuales con historias padre-hijo; películas de adolescentes, las nuevas *guy movies* (películas de tíos)<sup>34</sup> y, muy especialmente, la revolución venida gracias a las nuevas formas de representación a través de la ficción televisiva que, sin duda, es la que propone más formas distintas de masculinidad y planteamientos más abiertos de las relaciones de género<sup>35</sup>. En este sentido podríamos recordar series televisivas tan importantes en la cultura popular como *Fraiser*, *Friends*, *Seinfeld*, *Mad about You*, *Doctor en*

[31] Andrew Ireland (ed.), *Illuminating Torchwood. Essays on Narrative, Character and Sexuality in the BBC Series* (Jefferson y Londres, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010), p. 103. Y ver también, pp. 109 y 110: «For Jack's transcendence of the heteronormative confines of sexuality, choosing to self-identity as an omni-sexual queer masculinity».

[32] Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies. Gender, Genre, and the Action Cinema* (Londres y Nueva York, Routledge, 1993).

[33] Ver Robert Lang, *Masculine Interests. Homoerotics in Hollywood Film*.

[34] Ver Bruzzi, «Men's Cinema». El más popular representante de este tipo de películas podría ser el guionista, director y productor de cine y televisión Judd Apatow, con títulos tan emblemáticos como *Freaks and Geeks* (1999-2000), *Virgen a los cuarenta* (*The 40 Year Old Virgin*, 2005), *Lío embarazoso* (*Knocked Up*, 2007), *The Hills* (2007), *Hazme reír* (*Funny People*, 2009) o la próxima *This is Forty* (2012).

[35] Rebecca Feasey, *Masculinity and Popular Television* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008).

*Alaska (Northern Exposure)* o *Will & Grace* que replantearon la masculinidad dominante y hetero-normativa.

El caso de *Frasier* (NBC, David Angell, Peter Casey y David Lee, 1993-2004; *spin off* de *Cheers*) es emblemático y muy avanzado. El hilo conductor de la serie es la representación de unas masculinidades *diferentes*, en clave de humor, pero que, episodio a episodio, cuestiona la norma masculina dominante. Frasier Crane (Kelsey Grammer) es un psiquiatra que representa un hombre refinado, intelectual, de gustos exquisitos, un tanto *snob*, siempre bien vestido, con un apartamento de soltero de estudiado interiorismo (se enorgullece de su sofá —copia del que tenía en su estudio Coco Chanel— y de su Eames Lounge Chair) y de modales tan delicados que le presentan como un heterosexual (sin dudas sobre su gusto por las mujeres) que parece siempre gay, un *heterogay*, que tal vez solamente es ganado en refinamiento por su propio hermano Niles (David Hyde Pierce) y que tiene como contrapartida a su padre (John Mahoney), un policía retirado que representa la clásica masculinidad,

que no sabe cómo encajar ni manejar a un(os) hijo(s) tan sofisticado(s).

Otro usual punto de vista son las narraciones centradas en las relaciones de amistad que posibilitan mostrar modelos diferentes de masculinidad. En *Josh y el sexo (Naked Josh, Showcase, Alex Epstein y Laura Kosterki, 2004-2006)*, por ejemplo, se presentan dos modelos antagónicos de masculinidad: por un lado, el protagonista, Josh (David Julian Hirsh), un profesor universitario de antropología y sexualidad en Montreal, representante de ese nuevo hombre sensible que no busca relaciones esporádicas, sino un proyecto estable de pareja con una mujer y su propio proyecto de vida; por otro, su amigo camarero, el típico hombre soltero mujeriego despreocupado (y un tanto descerebrado), pero que se da cuenta de que las mujeres son las que muchas veces lo usan a él y no al revés.



*Big Shots* (ABC, J. H. Feldman, 2007-2008).

bre soltero mujeriego despreocupado (y un tanto descerebrado), pero que se da cuenta de que las mujeres son las que muchas veces lo usan a él y no al revés.

*Triunfadores (Big Shots, ABC, Jon Harmon Feldman, 2007-2008)* es un *Sexo en Nueva York* pero a la masculina; por medio de su amistad fomentada en «cosas de tíos» (rituales de socialización en torno a cervezas y copas de alcohol, práctica de deporte competitivo —tan masculino—, de juegos y de la problemática profesional y su permanente tensión por el triunfo), los amigos pueden poner en común sus problemas con las mujeres o con su vida en general y tratar de darles una solución (nunca se vio en una ficción audiovisual hablar tanto a cuatro hombres). Con ella se demuestra la problemática del hombre actual,

que sigue un modelo de masculinidad al que muchas veces le cuesta comprender la evolución de las relaciones de género y donde ellos no siempre detentan el poder (ni económico, ni social, ni sexual). Unas veces parecen anclados en la masculinidad patriarcal, mientras que otras la cuestionan porque ya se encuentra periclitada. Muy atentos a su aspecto, hombres entre los treinta y los cuarenta años, con una imagen de triunfadores, siempre preocupados por sus relaciones y su trabajo<sup>36</sup>.

Actualmente la televisión también apuesta por modelos que hasta ahora no habían sido protagonistas de ninguna narración por personificar una masculinidad débil y simbolizar no ya al anti-héroe sino al perdedor, al *friki*<sup>37</sup> que hasta ahora era representado como objeto de burlas y desdén masculino. El principal ejemplo es *Big Bang Theory* (CBS, Chuck Lorre y Bill Prady, 2007-actualidad), donde podemos ver diferentes formas de masculinidad también marcadas por la raza. Los jóvenes físicos y profesores (del California Institute of Technology o Caltech) protagonistas de la serie, son unos perfectos *geeks*, claro ejemplo del novedoso triunfo *freak* en la ficción audiovisual: patosos, fuera de la realidad, y listos; de los cuatro protagonistas, uno es judío-americano y otro indio, y los cuatro están enamorados de sus cómics, del cine de serie B y la ciencia ficción (de cine y televisión); en constante lucha por conseguir novia, cuando la tienen no saben muy bien cuál es su sitio en la relación<sup>38</sup>.

En la actualidad, se emiten dos series que representan masculinidades muy marcadas pero con puntos de partida muy diversos. La primera, *Mad Men* (AMC, Matthew Weiner, 2007-actualidad), es una recreación de época (pero desde una perspectiva que remarca el presente) que, desarrollada en los años



*Mad Men* (AMC, M. Weiner, 2007-).

cincuenta y sesenta, plantea sin embargo (por contraste) las ideas mismas sobre masculinidad, haciendo que al visualizarlas con los ojos en el hoy, hagan pensar más si cabe en la transformación de dicha masculinidad y cómo ha dejado de ser la norma hegemónica. La segunda es otro gran fenómeno televisivo: *True Blood* (HBO, Alan Ball<sup>39</sup>, 2008-presente), un ejemplo de cómo, en una realidad fantástica situada en un futuro cercano, conviven con los humanos, de manera más o menos aporosa, vampiros y otros seres (mutantes, hombres lobo, brujas y brujos, hadas y hados, etc.). Gracias a esa gran variedad de seres se nos proponen también un sinfín de cuestiones sobre género y, concretamente, sobre los valores y articulaciones de unas masculinidades nunca definidas por su orientación sexual (una gran novedad a la hora de definir la representación de la masculinidad) y que incorporan, además, una estética erótica permanente (la presencia de la sexualidad es continua y

[36] Algo parecido sucede en *El séquito* (*Entourage*, HBO, Doug Ellin, 2004-2011) o *Nip/Tuck* (FX, Ryan Murphy, 2003-2010), que juegan con el concepto de una masculinidad diversa y que muestran a unos hombres perdidos en sí mismos, que les cuesta entender la evolución de la sociedad, pero que desean ser triunfadores y vivir su propia vida, tomando sus propias decisiones sin seguir la estructura impuesta por el patriarcado, que pueden arrepentirse de lo acontecido en el pasado y cambiarlo. La amistad masculina que les une en torno a un macho-alfa les es útil para conseguir sus objetivos.

[37] «Friki» o «friqui», del inglés *freak*, algo así como raro, extravagante, extraño, se refiere a personas interesadas en unos aspectos de la cultura popular específicos como la tecnología, los *gadgets*, la ciencia ficción, los cómics, los videojuegos, el cine y/o televisión. Es un término todavía no reconocido por la Real Academia Española de la Lengua.

[38] Otros ejemplos podrían ser *Los informáticos* (*The IT Crowd*, Channel 4, Graham Linehan, 2006-2010) o, reinterpretando el género de espías, *Chuck* (NBC, Josh Schwartz y Chris Fedak, 2007-actualidad); incluso, reformulando el género de series de médicos, *Scrubs* (NBC, Bill Lawrence, 2001-2008 y ABC, 2008-2010), o reformulando las series policíacas de asesinos múltiples la serie *Dexter* (Showtime, James Manos Jr., 2006-actualidad), así como las típicas series que se desarrollan en *campus* universitarios como *Community* (NBC, Dan Harmon, 2009-actualidad), o las series de adolescentes como *Glee* (Fox, Ryan Murphy, Brad Falchuk e Ian Brennan, 2009-actualidad).

[39] Creador de una serie emblemática que suele ser citada como el inicio de una nueva televisión, *Dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, HBO, 2001-2005), importante

también para el estudio de las representaciones de las masculinidades, con un abanico variado de hombres de diferentes orientaciones sexuales y diferentes modos de encarnar su propia masculinidad.

tanto mujeres como hombres constantemente muestran sus cuerpos, su actividad sexual y sus inclinaciones). Con total naturalidad se muestran personajes heterosexuales, homosexuales y bisexuales, hombres y mujeres, que muestran cómo dicha orientación sexual no supone ningún tipo de menoscabo en su identidad como hombre o como mujer. Parece significativa esta forma de representar las masculinidades que no son un cuestionamiento a la masculinidad *per se*, sino un cuestionamiento a la ideología patriarcal sobre la masculinidad. No se pretende cuestionar ni la propia masculinidad ni la de los demás, aunque para muchos hombres cuando se habla de estos estudios se pliegan a la defensiva al igual que sucede cuando son espectadores de narraciones con otros tipos de orientaciones sexuales. El éxito puede deberse a ese ambiente «mágico», pero también es cierto que se consigue una *normalización* en el visionado puesto que se consigue que el espectador masculino siga de manera abierta la serie al evitar el problemático sentimiento de que su masculinidad puede verse vulnerada.



*True Blood* (HBO, A. Ball, 2008-).

#### Masculinidad plural: conclusiones abiertas

Todos estos ejemplos nos hacen ver cómo las ficciones audiovisuales (tanto las cinematográficas como las televisas) siguen siendo uno de los pilares básicos de la construcción del imaginario social y, por eso mismo, una de las principales herramientas en el cambio de mentalidad que se está operando en la construcción de las nuevas masculinidades. No en vano es un trabajo arduo que necesita referentes ya que se propone desmontar toda la mitificación de la masculinidad y la heterosexualidad normativa operada por el patriarcado y acomodarla a una realidad donde la mujer es un sujeto activo a nivel personal, social, económico, profesional, político, cultural y sexual.

En general podemos ofrecer una catalogación de características a la hora de la construcción de los personajes masculinos y de su arco de personaje, siempre con la premisa de que se trata de personajes que no ofrecen una masculinidad universal ni un modelo de representación como metáfora de un hombre que englobe todo el sentido de la masculinidad. Toda construcción de personajes juega con la simplificación de la realidad en la generalización de una imagen consensuada por un grupo de personas o grupos, sobre otras personas u otros grupos, que se transfieren en el tiempo.

Con todo, en la construcción de relatos, en la creación de ficción y, en general, en el artificio de la representación, el uso de los estereotipos es recurrente y necesario en orden, por un lado, a la construcción de caracteres (personajes) y, por otro, a facilitar la identificación por parte del lector/espectador. De este modo los estereotipos juegan con *modelos de caracterización* que permiten esa doble necesidad por medio de la descripción física, psicológica y del entorno social. En el caso de los personajes masculinos se suele desarrollar, en cuanto al físico, una obsesión por la fuerza, la dureza y los músculos. El cuerpo, como muestra de vigor y virilidad. La corporalidad, como manifestación de su poder y su capacidad de triunfo. Ahora también como arma de seducción (anteriormente solamente se contemplaba esta posibilidad en las mujeres) y poder sexual (se fomenta la mirada de la mujer heterosexual hacia la corporalidad masculina y también la homoerótica). Pero ahora, a diferencia de otros tiempos, el cuerpo ya no tiene que ser necesariamente velludo, se visibiliza también el cuidado corporal por medio de cuerpos depilados y forjados en el gimnasio, ya nada ajenos ni a la moda ni a su conciencia de poder sexual. Si antes el modelo era Tarzán ahora es un hombre mucho más sofisticado, aunque sea duro y algo salvaje, es mucho más cuidado y moldeado con un gran tamaño de músculos, marcando un pecho grande y fuerte, visibilizando los abdominales de forma escultórica y piernas recias, dejando ver un buen tamaño en su miembro viril.

En cuanto a su psicología, tradicionalmente los hombres se solían mostrar racionales y poco sentimentales, individualistas (aún estando en grupo) y ambiciosos (acompañado todo ello de una cierta arrogancia y suficiencia), muy competitivos, sin miedo, con arrojo y valentía (muchas veces temerarios), líderes natos, agresivos a la hora de defender sus territorios y sus posiciones de dominio (si les es útil mentirán y manipularán), son peligrosos y no tolerarán nunca la infidelidad ni la traición; pero que actualmente se han vuelto mucho más complejos. Se reconocen más vulnerables, menos seguros de sí mismos o, mejor, con una seguridad menos soberbia, más comprometidos, su trato con las mujeres y su nivel de compromiso de pareja son más respetuosos y más igualitarios.

En cuanto a su entorno social, tradicionalmente el hombre ocupa por definición la esfera de lo público (trabajo, política, deporte, diversión, bares) y el poder; se remarca su profesionalidad y su sociabilidad; es el cabeza de familia (ahora menos); se siente (y es) libre, autónomo, con capacidad de decisión y de elección, participa en equipo (en el deporte, la camaradería, los negocios, etc.). Sin embargo, en la actualidad, se le presenta también en la esfera privada (tradicionalmente lugar de los personajes femeninos); el hogar, la familia y la intimidad con amigos ya son un lugar común para los personajes masculinos. También lo podemos ver vulnerable, dependiente (incluso de una mujer) y desorientado. El hombre puede abarcar ya cualquier ámbito de representación social. Y esa es una muestra de la transformación de su arco de personaje.

Usualmente se establecían ciertos modelos de caracterización típicos como eran el macho, el donjuan, el guerrero, el héroe, el indomable y el villano. Los estereotipos de los hombres en el cine tienden a ser atractivos, con personali-

[40] Ver Claire Johnston, «*Women's Cinema as Counter Cinema*». Ensayo escrito por primera vez para el *Women's Event* del Festival de Cine de Edimburgo de 1976.

dad y activos, mientras que las mujeres quedan relegadas al grado de jarrón, sin apenas ningún tipo de actividad interesante que se aleje de la mera contemplación de su belleza o de su bondad (virtudes de la mujer según la visión del patriarcado)<sup>40</sup>. Actualmente podemos hablar también del inadaptado, el anti-héroe, el eterno adolescente inmaduro, el profesional, el padre, el hijo, el amigo. Se pueden establecer dicotomías que vienen marcadas por la diferente caracterización de los personajes masculinos; podemos tener hombres de apariencia vulgar frente a hombres guapos; perdedores, *frickies*, *geeks*, *nerds* frente a triunfadores, dominantes, machos alfa; inmaduros, eternos adolescentes (síndrome de Peter Pan) o post-adolescentes, frente a hombres maduros, con objetivos y un proyecto vital; hombres normales (ordinarios) frente a héroes y, por supuesto, hombres heterosexuales frente a (pero no necesariamente enfrentados, como sucedía antes) hombres homosexuales. Aunque lo que más destaca en este cambio de políticas de representación no es tanto el rol sino, más bien, la forma nueva de encarnar dichos roles. Por eso se trata, como decíamos, de «des-universalizar» lo masculino (patriarcal), de la misma manera que otros factores que determinan la identidad están particularizados: basta con contemplar a cada hombre en su singularidad, como encarnaciones diferentes y variadas de los diferentes modelos masculinos propios de las culturas y sociedades donde se ubican, abandonando para siempre el vocabulario y la representación que ponga en el mismo plano lo masculino y lo humano.

## BIBLIOGRAFÍA

- BADINTER, Elisabeth, *XY. La identidad masculina* (Madrid, Alianza Editorial, 1993).
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina* (Barcelona, Anagrama, 2000).
- BRUNSDOM, Charlotte (ed.), *Films for Women* (Londres, British Film Institute, 1986).
- BRUZZI, Stella, «Men's Cinema» (*Close-up*, n.º 3, 2009), pp. 143-224.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona, Paidós, 2007).
- CARABÍ, Àngels, *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980-2003). Memoria del Proyecto de Investigación* (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 2006).
- COLAIZZI, Giulia, «Introducción: feminismo y teoría fílmica» en Giulia Colaizzi (ed.) *Feminismo y teoría fílmica* (Valencia, Episteme, 1995), pp. 9-35.
- , *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2007).
- DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction* (Londres, Macmillan Press, 1989).
- , *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* (Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, 1992).
- , *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (Madrid, Horas y Horas editorial, 2000).

- DE MIGUEL, Casilda, OLABARRI, Elena e ITUARTE, Leire, *La identidad de género en la imagen filmica* (Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004).
- DYER, Richard, *Stars* (Londres, British Film Institute, 1998; nueva edición: 2007).
- FEASEY, Rebecca, *Masculinity and Popular Television* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008).
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago, *Mysterious Skin. Male Bodies in Contemporary Cinema* (Londres y Nueva York, Tauris, 2009).
- y MARTÍNEZ-EXPOSITO, Alfredo, *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema* (Londres y Nueva York, Tauris, 2007).
- FRAIMAN, Susan, *Cool Men and the Second Sex* (Nueva York, Columbia University Press, 1983).
- GONZÁLEZ, Rav (ed.), *Muy Macho. Latino Men Confront their Manhood* (Nueva York, Londres, Toronto, Sidney y Auckland, Anchor Books & Doubleday, 1996).
- IRELAND, Andrew (ed.), *Illuminating Torchwood. Essays on Narrative, Character and Sexuality in the BBC Series* (Jefferson y Londres, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010) (especialmente: PULLEN, Christopher: «'Love the coat': Bisexuality, the Female Gaze and the Romance of Sexual Politics», pp. 135-152; GILLIGAN, Sarah: «Fashioning Masculinity and Desire», pp. 153-164 y BARRON, Lee: «Out in Space: Masculinity, Sexuality and the Science Fiction Heroics of Captain Jack», pp. 213-226).
- KANFER, Stefan, *Tough Without a Gun. The Life and Extraordinary Afterlife of Humphrey Bogart* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 2011).
- KAPLAN, E. Ann, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, 1998).
- , «Introduction», en Ann E. Kaplan (ed), *Feminism and Film* (Nueva York, Oxford University Press, 2000), pp. 1-16.
- KIRKHAM, Pat y THUMIN, Janet (eds.), *You Tarzan. Masculinity, Movies, and Men* (Londres, Lawrence & Wishart, 1993).
- KUHN, Annette y RADSTONE, Susannah, *The Women's Companion to International Film* (Londres, Virago Press Ltd., 1990).
- , *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid, Cátedra, 1991).
- LANG, Robert, *Masculine Interests. Homoerotics in Hollywood Film* (Nueva York, Columbia University Press, 2002).
- LAWRENCE, Amy, *The Passion of Montgomery Clift* (Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 2010).
- Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90* (Murcia, CENDEAC Ad Hoc, 2005).
- MIRA, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (Madrid / Barcelona, Egales, 2008).
- MONTESINOS, Rafael, *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno* (Barcelona, Editorial Gedisa, 2002).
- MORENO, Amparo, *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica* (Barcelona, LaSal Edicions de les dones, 1986).
- MULVEY, Laura, «Placer visual y cine narrativo» (*Eutopías*, 2ª época, 1988).
- , *Visual and other Pleasures* (Londres, Palgrave Macmillan, 2009).

- PEBERDY, Donna, *Masculinity and Film Performance. Male Angst in Contemporary American Cinema* (Londres y Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011).
- PIETROPAOLO, Laura y TESTAFERRI, Ada, *Feminisms in the Cinema* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995).
- POWRIE, Phil; DAVIES, Ann & BABINGTON, Bruce (eds.), *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema* (Londres y Nueva York, Wallflower Press, 2004).
- RUSSO, Giuditta Lo, *Hombres y padres. La oscura cuestión masculina* (Madrid, Horas y Horas, 1998).
- SÁNCHEZ-PALENCIA, Carolina e HIDALGO, Juan Carlos (eds.), *Masculino plural. Construcciones de la masculinidad* (Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001).
- SEIDLER, Victor J., *Masculinidades. Culturas globales y vidas íntimas* (Barcelona, Montesinos, 2006).
- STAM, Robert, *Teorías del cine* (Barcelona, Paidós Ibérica, 2001).
- TASKER, Yvonne, *Spectacular Bodies. Gender, Genre, and the Action Cinema* (Londres y Nueva York, Routledge, 1993; reproducido en 2000).
- TEIXEDO, Sandrine, *Metrosexual* (París, Fitway Publishing, 2005).
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia, *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano* (Guadalajara / Jalisco / México, Universidad de Guadalajara, 2001).
- VALCUENCE DEL RÍO, José María y BLANCO LÓPEZ, Juan (eds.), *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades* (Madrid, Talasa Editores, 2003).
- WEINER, Robert G., WHITFIELD, Lynn B. y BECKER, Jack (eds.), *James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011).
- ZURIAN, Francisco A. (ed.), *Imágenes del eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (Madrid, Ocho y Medio Libros de cine, 2011).