

# La heroicidad como arena de lucha del género. El caso de la serie Robin Hood

*Robin Hood* | Dominic Minghella, Foz Allan | 2006-2009

Cecilia Inés Luque\*

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.  
Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon”

Recibido 22/02/2024; aprobado 03/05/2024

## Resumen

En la primera década del siglo XXI diversos sectores socioculturales, con agendas diferentes e incluso antagónicas, se disputan el derecho de fijar los significados de femineidad y masculinidad. Tal disputa es refractada en la serie televisiva *Robin Hood* (BBC, 2006-2009), cuyas figuraciones de heroicidad funcionan como arena de lucha del género: la arena es el proceso de subjetivación y la lucha, el derecho de normativizar las maneras de devenir “hombre” o “mujer”. La lucha se concentró alrededor de dos núcleos contenciosos –la despatriarcalización de la masculinidad, el empoderamiento femenino– y se desarrolló a lo largo de tres temporadas, para decantarse finalmente por opciones que anulan las líneas de fuga del sistema heteropatriarcal abiertas inicialmente.

**Palabras Clave:** Heroicidad | Figuraciones | Tecnología de género | Heteropatriarcado

*Heroicity as an arena of gender struggle. The case of the Robin Hood series*

## Abstract

In the first decade of the 21st century, diverse socio-cultural sectors, with different and even antagonistic agendas, dispute the right to fix the meanings of femininity and masculinity. Such a dispute is refracted in the television series *Robin Hood* (BBC, 2006-2009), whose figurations of heroicity function as an arena of gender dispute: the arena is the process of subjectivation, and the dispute, the right to normativize the ways of becoming a “man” or a “woman”. The struggle was concentrated around two contentious nodes – the depatriarchalization of masculinity and feminine empowerment – and developed over three seasons, to finally settle on options that annul the lines of flight from the heteropatriarchal system that were initially opened.

**Keywords:** Heroicity | Figurations | Gender Technologies | Heteropatriarchy

## 1. Introducción

La serie televisiva británica *Robin Hood* (BBC, 2006-2009) está libremente basada en *The Merry Adventures of Robin Hood of Great Renown in Nottinghamshire*, novela de Howard Pyle publicada en 1883, y adapta el significado de la heroicidad a la contemporaneidad del momento de emisión. En los primeros episodios, Robin aparece como una persona altamente responsable y comprometida con su pueblo pero también impulsiva hasta la imprudencia y osada hasta la fanfarronería; si bien sus maniobras están pensadas para proteger a los desvalidos de los abusos del sheriff de Nottingham, también tienen el objetivo de humillar públicamente a sus adversarios y despertar la adoración de sus vasa-

llos. Lady Marian, sin embargo, no queda deslumbrada por semejantes despliegues, pues ella ha estado defendiendo a esos mismos vasallos durante la ausencia de Lord Robin of Locksley, mediante acciones políticas en el Consejo de Nobles, mediante clandestinas misiones de auxilio bajo el manto de anonimidad provisto por la máscara del Vigilante Nocturno.<sup>1</sup> La actitud de Robin es temerariamente confrontativa –“¿Tolerarán esta injusticia? ¡Yo, al menos, no lo haré!” (1X01, “Will you tolerate this?”, min. 40:46)<sup>2</sup>– y Marian, apoyada en el saber que le ha dado su propia experiencia, la desapruueba abiertamente: “¿Eres realmente tan ingenuo como pareces? Crees que puedes buscar pelea con esta gente y salirte con la tuya ... Eres un necio”<sup>3</sup> (1X01, “Will You Tolerate This?”, min. 29:05), “Yo sólo hago lo que tú

\* cecialuque@gmail.com

haces pero con más inteligencia”<sup>4</sup> (1X12, “The Return of the King”, min. 25:15). En suma, Robin incardina la heroicidad decimonónica –que se solapa casi totalmente con los atributos<sup>5</sup> de la masculinidad moderna– mientras que Marian incardina una alternativa menos espectacular pero totalmente viable de heroicidad, la cual desmitifica el modelo hegemónico desde una perspectiva afín al feminismo.

El comienzo de la serie televisiva desarrolla dicha desmitificación en el marco del tradicional eje argumental de la Misión para restaurar la Justicia –el cual separa a los personajes en héroes y villanos–; pero a mitad de la primera temporada comienza a ganar centralidad el eje argumental de la búsqueda del Amor –el cual borronea las diferencias entre Robin Hood y su enemigo Sir Guy of Gisborne en virtud de los sentimientos que ambos sienten por Lady Marian–. Como consecuencia de este desarrollo narrativo, las figuraciones de heroicidad dan vuelcos inesperados: la heroína va perdiendo agencia hasta desaparecer, asesinada por el villano; el héroe se vuelve cada vez más sombrío y violento; el villano se arrepiente del femicidio y se redime mediante su alianza fraternal con Robin.

Como los atributos de la heroicidad están histórica y culturalmente relacionados con los de la masculinidad, en este trabajo me propongo demostrar que las variaciones en las figuraciones de heroicidad a lo largo de las tres temporadas de la serie refractan las luchas contemporáneas de diversos sectores socioculturales británicos por el derecho de fijar los significados de femineidad y masculinidad, cada uno desde cosmovisiones diferentes e incluso antagónicas.

## 2. La heroicidad se vuelve colectiva pero la heroína termina en un refrigerador

Para desmitificar la heroicidad decimonónica, la narrativa menoscaba el modelo de paladín solitario en favor de la figura de héroe colectivo, proveyendo una variedad de situaciones que no pueden ser resueltas mediante la acción de un solo individuo. Cada conflicto, cada aventura pone en evidencia que ningún forajido es autosuficiente, ni siquiera su líder; que cada quien aporta una de las habilidades necesarias para lograr el objetivo, por lo que cada individuo depende de los otros y el éxito de la misión depende de la cooperación. Así, la heroicidad deja de ser atributo excepcional de un individuo singular y pasa a ser el efecto del esfuerzo colectivo de un grupo

de co-héroes (Luque, 2018). Esto permite desautorizar un atributo central de la masculinidad heteropatriarcal moderna: la autosuficiencia, esto es, la capacidad –y el deber– de hacer algo eficiente y exitosamente valiéndose solamente de la propia potencia, sin pedir ni aceptar ayuda de nadie.

Estas estrategias narrativas humanizan la heroicidad masculina y queerizan<sup>6</sup> la representación de la masculinidad pero resultan catastróficas para la heroicidad de Lady Marian, pues el éxito de la heroicidad colectiva depende de la inviabilidad de la labor del héroe individual, que en este caso es el Vigilante Nocturno (Luque, 2019). A partir del sexto episodio de la serie, mientras Robin consolida el funcionamiento de su banda, comienza a argumentar que las correrías individuales de Marian son cada vez menos productivas; las vicisitudes de la trama van “dándole la razón” hasta que finalmente el Vigilante Nocturno casi muere en una escaramuza con Gisborne. Marian acepta entonces renunciar al vigilante enmascarado y actuar en el castillo del sheriff como espía para la banda. En otras palabras, la ex heroína es reducida a la función muy heteropatriarcal de ayudante del héroe colectivo.

Ahora bien, el daño que esta manera de resignificar la heroicidad masculina inflige a la heroicidad femenina va más allá de la degradación de rango, pues las tareas de espionaje a menudo fuerzan a Marian a usar los estereotípicos “atributos femeniles” para manipular los sentimientos de Gisborne, quien está enfermizamente enamorado de ella. A veces, la manipulación consiste en explotar su sexualidad asumiendo el rol de *femme fatale*. Por ejemplo, en el episodio 2X08, “Get Carter!”, Gisborne encuentra a Marian en un pasillo del castillo de Nottingham y comienza a seducirla usando un lenguaje corporal muy cercano al de un acoso sexual. Ella pone freno a sus avances, pero cuando ve que Robin y sus hombres vienen huyendo por ese mismo pasillo, distrae a su acosador dándole un fogoso beso (figura 1). Otras veces, la manipulación consiste en exagerar la vulnerabilidad femenina, asumiendo el rol de damisela en peligro. En el episodio 2X09, “Lardner’s Ring”, Marian y Robin son acorralados en el bosque de Sherwood por Gisborne y sus hombres; Marian finge ser la aterrorizada víctima de Robin para que el angustiada Gisborne acceda a dejarlo escapar a cambio de la supuesta rehén. El proceso de reconstruir la heroicidad masculina como colectiva disminuye las opciones de agencia disponibles para la otrora heroína y le van haciendo cada vez más difícil influir directamente

en los asuntos de bien común, más cómodo controlar emocionalmente a un individuo poderoso. Esto invierte a la mujer de un cierto poder –el empoderamiento que le da la agencia sexual– pero la despoja de otros tipos de poder y, en última instancia, le resta autonomía como sujeto social.



Figura 1: Marian/Vigilante Nocturno combatiendo a los villanos Marian manipulando al villano <sup>7</sup>

Sin embargo, este proceso es romantizado mediante el tropo del triángulo amoroso entre damisela, héroe y villano, con el cual se contrastan dos tipos de cortejo y se pone a la mujer en un atractivo dilema sentimental. Por una parte, el galanteo límpido y sincero de Robin disuelve paulatinamente la disposición ácida de Marian y la vuelve encantadoramente cortejable, al tiempo que va erosionando la inicial desaprobación de la muchacha respecto de las decisiones del héroe –irse a pelear a Tierra Santa junto a su rey dejando desprotegidos a sus vasallos; optar por un estilo confrontativo, temerario y vanidoso de heroicidad–. Por otra parte, la implacable seducción del perturbadoramente sensual chico malo que es Sir Guy genera una gran tensión sexual que no siempre disgusta a la muchacha. La presión de estos galanteos tan diferentes, el amor ofrecido por hombres tan diferentes, el resultante dilema sentimental y moral de Lady Marian crean situaciones dramáticas que interpelan emocionalmente al público al tiempo que distraen su atención de los aspectos negativos del trueque de una agencia política por una agencia sexual.

En definitiva, los efectos secundarios del proceso de renovación de la heroicidad masculina transforman la heroína feminista del principio en una *fierecilla domesticada*. Y digo “domesticada” en lugar de “domada” –como en la popular expresión que proviene del título de una obra de Shakespeare– porque esa palabra remite, según Jonathan Dean, al proceso por el cual el imaginario social anglosajón contemporáneo resignifica los as-

pectos considerados más extremos, desestabilizadores y escandalosos de las luchas de las mujeres. El feminismo es, desde principios del siglo XXI, “una etiqueta retro con la que muchas mujeres jóvenes de hoy no se dejarían ver ni muertas” <sup>8</sup> (Rowena Davis, cit. en Dean, 2010, pág. 396) porque se lo asocia con la variedad “radical” de la “segunda ola” anglosajona de la década de 1970, cuya crítica de las ruindades del patriarcado es tenida por obsoleta y contraproducente. <sup>9</sup> En cambio, el posfeminismo *chick* o *girlie* [de chicas, de minas] <sup>10</sup> resulta un movimiento fuerte, divertido y sexy que incentiva a las mujeres a aprovechar las posibilidades de empoderamiento individual, auto-realización personal y libertad sexual abiertas por las luchas igualitarias ya ganadas. Por ende, podría decirse que la Marian complaciente y cautivadora que encuentra su poder en el uso estratégico de su sexualidad es una *chick* posfeminista domesticada, distanciado de la crítica feminista radical de los primeros seis episodios de la serie.

Ahora bien, y volviendo al tema del proceso de recorte de la agencia de la heroína, la disminución de dicha agencia será tal que el personaje femenino desaparecerá por completo de la trama, víctima de femicidio. En el episodio 2X13, “We are Robin Hood”, el rey Richard es emboscado y herido. Cuando Gisborne se dispone a rematarlo con su espada, Lady Marian se arroja delante del rey para protegerlo, pero como está desarmada, despliega su ya habitual manipulación emocional de Gisborne, apelando a su sentido de la ética y a su amor por ella. Y la manipulación está funcionando, hasta que de repente, esta astuta y prudente mujer hace algo tremendamente estúpido: pasa de la persuasión a la afrenta, le dice a Sir Guy que preferiría morir antes que casarse con él y que ha aceptado unirse con su archienemigo Robin. Como respuesta a la bofetada emocional de Marian, Gisborne la atraviesa con su espada. Justo en ese momento aparece Robin, Gisborne huye y el rey Richard es salvado, pero Lady Marian, alias Vigilante Nocturno, termina arrumbada en un refrigerador.

El término “Women in Refrigerators” (“Mujeres en Refrigeradores”, de aquí en más WiR por sus siglas en inglés) <sup>11</sup> fue acuñado en 1999 por la escritora de *comics* Gail Simone para referirse a la enorme cantidad de personajes femeninos de *comics* –normales o superpoderosos– que habían sido asesinados, mutilados, violados o despojados de sus poderes para hacer avanzar el arco narrativo del héroe (mediante la exacerbación de la rivalidad con el villano responsable) y para complejizar su personalidad (mediante la manera en que enfrenta la

consecuente crisis emocional). Sin embargo, no se trata de una estrategia narrativa exclusiva del universo del *comic*, sino de una versión sociohistóricamente específica de un dispositivo retórico utilizado en la literatura épica desde los clásicos griegos.

Algunos miembros de la comunidad del *comic* alegan que deshacerse violentamente de un personaje femenino es una decisión narrativa puntual hecha por escritores misóginos individuales y no algo extensivo a todos los escritores del rubro, otros sostienen que se trata meramente de una estrategia de mercadeo para incrementar las ventas de algunas tiras o deshacerse de tiras poco vendedoras. Tales interpretaciones despolitizan el fenómeno WiR con el mismo tipo de argumentos que se emplean usualmente para despolitizar la violencia de género en la opinión pública. Considero, por el contrario, que este fenómeno es eminentemente político, pues convierte la violencia contra las mujeres en un espectáculo que conmueve al espectador a través de una mezcla de emociones (asombro, dolor, indignación), pero esas emociones focalizan su atención en el trayecto vital del varón superviviente, no en la mujer asesinada ni en las implicaciones sociopolíticas de su asesinato.

La completa desaparición de la heroína como efecto secundario del desarrollo narrativo de una heroicidad colectiva y cooperativa articula la crítica a la masculinidad tradicional con el posfeminismo; según esta articulación, la desujeción despatriarcalizante del varón requiere la red de seguridad de una femineidad que no lo emasculé con sus críticas o su autonomía, garantizando así la perdurabilidad de la diferencia sexo-genérica binaria y la superioridad sociopolítica del hombre.

### 3. De bestia vil a héroe sacrificial

Fiel a la dinámica narrativa del tropo WiR, el femicidio de Marian complejiza la personalidad de un hombre que sufre por su muerte y es impelido hacia la heroicidad por dicho sufrimiento... pero no del hombre que podría esperarse, pues no se trata de Robin sino de Gisborne.

En la serie televisiva, Sir Guy of Gisborne es un noble que por alguna razón ha sido despojado de las tierras y el estatus social acorde a su título, cuya obsesiva necesidad de validación social y nefasta personalidad de macho alfa <sup>12</sup> lo convierten en un hombre pendenciero y soberbio. A partir del episodio 1X06, “The Tax Man Cometh”, este peligroso y seductor macho alfa presiona

implacablemente a Lady Marian para que acepte casarse con él, aduciendo que él es el marido que una mujer de su estatus necesita (y un implícito viceversa); al mismo tiempo, Guy confiesa su necesidad de una conexión emocional con otra persona, su esperanza de que el amor redima la miseria y los pecados de su pasado. El villano inicia así un cortejo perturbador que transitará por el inestable límite entre un honesto amor ardiente y una obsesión enfermiza, entre la invitación a la intimidad y el acoso. Inicia así el arco argumental de la redención del villano por amor.

En el imaginario social que heredamos del Romanticismo, cualquier tipo de conducta antisocial masculina es una pantalla que esconde una bondad básica que sólo el amor de una buena mujer puede sacar a la superficie. Para seducir al público espectador y hacerle creer que tal cosa es posible, la narración establece un triángulo ético, en el cual Marian y Vaisey, el sheriff de Nottingham, las únicas dos personas con las cuales Gisborne ha logrado desarrollar vínculos emocionales, compiten por captar su voluntad y su lealtad. En el contexto de este triángulo, Marian es la fuerza afectiva que enaltece a Sir Guy mediante la posibilidad de redención y felicidad; Vaisey es la fuerza afectiva que lo envilece mediante la promesa de validación social y poder. Así, se muestra a Sir Guy como un individuo emocionalmente complejo y vulnerable, forzado por las circunstancias a actuar como monstruo a pesar de no querer serlo. Valga como ejemplo lo que ocurre en el episodio 2X06, “For England...!”: Vaisey ha prometido entregar a Lady Marian –en implícita servidumbre sexual– a su aliado Lord Winchester como parte del pago por la ayuda que aquel va a darle; Gisborne quiere impedirlo pero el sheriff lo aplaca con una inclemente seducción:

VAISEY: “Como mi lugarteniente, Gisborne, te sientas a la derecha del padre. [*Gisborne desvía la mirada, avergonzado.*] <sup>13</sup> Compartirás el fruto de nuestra labor. [*Gisborne interroga mudamente con los ojos al sheriff, quien entonces lo toma por el cuello con un gesto entre íntimo e intimidatorio.*] Serás un dios entre los hombres. [*Vaisey susurra lentamente a un palmo de la cara de Gisborne.*] En tanto pueda confiar en ti. [*Vaisey mira fija, larga, sugestivamente a los ojos de Gisborne.*] Lleva a Lady Marian a Winchester.

GISBORNE: [*asiente con un murmullo y la voz quebrada*] Mm-hm.

VAISEY: [*repite enfática, imperativamente*] Mm-hm. [*borra una lágrima del ojo de Gisborne con su pulgar.*] <sup>14</sup> (2X06, min. 25:12)

Gisborne acepta la orden del sheriff no sólo porque no tiene los medios para proteger a Marian sino también porque “no tengo a nadie. Entonces elijo el poder. [Y el sheriff] es mi acceso a una posición, al estatus”<sup>15</sup> (2X06, min. 24:12). Vaisey tiene planeado permitir a Gisborne asesinar a Winchester y recuperar a Marian una vez que este haya cumplido con su parte del trato, pero no se lo deja saber a Gisborne hasta el último momento, saboreando el sufrimiento de su vasallo. Situaciones como esta convierten al villano en un pobre tipo por el cual el público puede sentir cierto grado de empatía y lo corren de la posición de monstruo hacia la de víctima.

El femicidio de Marian marca el fracaso del arco argumental de la redención a través del amor de (o por) una buena mujer: Gisborne se niega a hacerse cargo de sus acciones, alegando que fue forzado a hacerlo por la competencia desleal de Robin y la tozudez de Marian. Sin embargo, el tropo WiR reorienta la personalidad del villano: este muestra indicios de remordimiento ya desde el primer episodio de la tercera temporada (figura 2), lo cual reencausa su redención a través de acciones expiatorias que lo harán merecedor del respeto de Robin y lo elevarán a la categoría de co-héroe.



Figura 2. Gisborne emocionalmente trastornado luego de asesinar a Marian

El primer paso hacia la expiación es reconocer la culpa. En el episodio 3x09, “A Dangerous Deal”, Gisborne se encuentra en un estado extremo de vulnerabilidad emocional y política: traicionado y abandonado por el anterior sheriff, Vaisey; encarcelado y condenado a muerte por la nueva sheriff, Isabella. Mientras espera la ejecución, conoce a Meg, una joven prisionera que le recuerda a Marian y que le ofrece una amistad desinteresada. Mientras Meg y Guy huyen de la cárcel, la muchacha protege al hombre con su cuerpo y recibe la estocada mortal que estaba destinada para él. La injusta muerte de Meg, tan parecida a la de Marian, permite

a Gisborne hacer catarsis y admitir su remordimiento por el femicidio cometido.

A partir de allí, Gisborne reconoce que no odia a Robin sino a sí mismo, a lo que ha devenido bajo la pernicioso influencia del sheriff. Una cadena de acontecimientos rocambolescos le permiten ir identificándose con Hood y establecer una inestable alianza. El primero es la revelación de que Guy y Robin comparten un medio hermano, Archer, hijo ilegítimo del padre de Robin y la madre de Guy. Luego, cada hombre se reconoce en el dolor que siente el otro por la pérdida del amor de su vida, que es la misma mujer. Finalmente, Robin y Gisborne aceptan que necesitan aunar esfuerzos para combatir a su mutua enemiga, la sheriff Isabella. Todo esto da forma al tropo de “brothers in arms”, “hermanos de armas” literal y figurativamente, con el cual se acortan las diferencias entre héroe y villano (figura 3).



Figura 3. Isabella, Vaisey y un secuaz contra Gisborne, Archer y Robin, en el enfrentamiento final

La redención adviene cuando Gisborne interpone su cuerpo entre Robin y la estocada destinada a matarlo, convirtiéndose en un héroe sacrificial, alguien que se inmola para salvar a sus compañeros y para lograr el bien común (Martín Alegre, 2010).

GISBORNE: ¿Es éste el final?

ROBIN: Para ti y para mí, amigo mío.

GISBORNE: Lo siento. Al menos tienes a alguien esperándote... Marian. El amor de mi vida, pero ella siempre fue tuya. He vivido en la vergüenza, pero gracias a ti, muero orgulloso...y libre.<sup>16</sup> (3X13, “Something Worth Fighting For (Part Two)”, min. 34:16).

La trasmutación de Gisborne de bestia vil en héroe sacrificial figurativiza la nostalgia por la masculinidad patriarcal decimonónica; el proceso utiliza los objetivos de justicia y honor para encauzar los elementos controversiales del modelo del macho alfa –egocentrismo, agresividad, competitividad, ambición– hacia modos de expresión socialmente productivos y, de este modo, revalidar este tipo de masculinidad.

#### 4. Ser el héroe... y parecerlo

La heroína sufrió transformaciones, el villano también, pero..., ¿qué hay de Robin? Contrario a lo que podía esperarse, las modificaciones sustanciales en su personalidad y su destino no fueron causadas por el tropo WiR sino por las presiones de las expectativas del público.

Al momento de filmar la primera temporada de la serie, Jonas Armstrong –el actor que interpreta a Robin Hood– tenía una apariencia muy juvenil, con unos magros 63 kilos repartidos a lo largo de un cuerpo de 1.82 m.; al parecer, no lucía lo suficientemente masculino para ser el héroe, menos aún contrastado con la poderosa estampa de masculinidad del villano. Todo esto le ganó a Armstrong la reprobación de la crítica, según la cual su Robin Hood parecía “el miembro de una *boy band* que se ha perdido en el bosque” (Hodgkinson, 2009) y tenía “todo el atractivo sexual de una lechuga mustia” (comentario del fan “shiv”, en Hodgkinson, 2009).<sup>17</sup> La presión fue tan grande, que antes de filmar la segunda temporada, Armstrong se sometió a un estricto programa de fisicoculturismo y aumentó unos 12 kilos de músculos para que su héroe adquiriera “masculinidad” (figura 4): una masculinidad simbolizada por una musculatura desarrollada en exceso, la cual implica a la vez una excepcional capacidad para la acción violenta y el severo autocontrol del varón sobre tal capacidad (Martín Alegre, 2010). Según el productor Foz Allan, este nuevo Robin Hood “es una figura más imponente, sexy y varonil ahora”<sup>18</sup> (Richard Armitage Online, s.f.: s.p.).



Figura 4: Jonas Armstrong, antes y después de aumentar 12 kilos de músculos

La personalidad del héroe también sufrió un ajuste. Al principio, Robin era un pillo más inclinado a combatir sus oponentes con sarcasmos que con violencia, debido a que los horrores que había cometido al servicio de Dios lo habían llenado de culpa: “En Tierra Santa, los hombres que vimos destrozados... gritando... Cada vez que levanto mi arco, los veo. Los oigo ... Por eso, debo tratar de no matar. Tengo que evitar matar”<sup>19</sup> (2X12, “A Good Day to Die”, min. 34:58). Los enemigos de Robin ridiculizan su renuencia a ejercer violencia, igualándola con pusilanimidad; al parecer, al público también le pareció poco heroica esta actitud y lo manifestó en foros de opinión. Es así que los productores comenzaron a poner a Robin en situaciones conflictivas que destacaran sus capacidades para liderar y tomar decisiones difíciles. El co-héroe protagonista se volvió “menos impertinente y más oscuro, perturbado e introvertido”<sup>20</sup> (Richard Armitage Online, s.f.: s.p.), al punto de que Foz Allan declaró “si Robin tiene que matar a alguien para prevenir una catástrofe pues, con respeto, eso es lo que hará”<sup>21</sup> (Richard Armitage Online, s.f.: s.p.).

En resumen, la virilidad de Robin deviene más y más parecida a la de Gisborne, bajo la presión de las expectativas del público. La virilidad es un conjunto de cualidades y capacidades (fuerza, poder, agentividad) que significan la potencia sexual del varón y lo vuelvan atractivo (para las mujeres) y admirable (para los demás hombres). Y dado que la virilidad del protagonista ha sido siempre uno de los elementos de los que ha dependido la tónica de la heroicidad de las narrativas épicas, puede decirse que el proyecto narrativo de resignificación de la heroicidad en *Robin Hood* avanzó hacia la despatriarcalización de la masculinidad pero luego hizo un giro de ciento ochenta grados hacia la reconfirmación de los modelos patriarcales.

#### 5. La heroicidad como arena de lucha del género

Los picos de interés en la leyenda de Robin Hood a lo largo del tiempo siempre han refractado la ansiedad respecto a los modos de entender e incardinar el género que marcaba la vida social de Gran Bretaña en cada uno de los momentos en que se reescribió este relato. Por ejemplo, en la sociedad victoriana al momento de la publicación de *The Merry Adventures of Robin Hood of Great Renown in Nottinghamshire* se estaban dando fenómenos contradictorios que alteraron la dinámi-

ca de las relaciones sociales entre los sexos y volvieron fluidos los límites entre los roles de género: valga mencionar la incorporación masiva de mujeres y niños al sistema laboral industrial, la exaltación del modelo del “ángel del hogar” entre las clases altas y el surgimiento de movimientos de mujeres en pos de su autonomía socioeconómica. Por ende, para la sociedad se volvió preteritoria la cuestión de cómo estabilizar dichos roles de género; en particular, le preocupaba identificar cuáles eran las acciones y los sentimientos propios de “la hombría” para saber cómo debían ser educados los niños para llegar a ser “hombres verdaderos”. A principios del siglo XX; a medida que el sistema educativo se expandía, la novela de Pyle resultó ser ideal para inculcar de manera sencilla y disfrutable la “inglesidad”, la decencia y los valores masculinos entre los estudiantes.

En la primera década del siglo XXI se puede señalar una nueva instancia de ansiedad de género operando en la sociedad británica, debido a la desconcertante proliferación de modelos disponibles para hombres y mujeres. Por un lado, está la brecha generacional entre las feministas “de antaño” y las jóvenes posfeministas contemporáneas con sus contradictorios posicionamientos sobre el significado de la femineidad, el ejercicio de la sexualidad y lo que ha de considerarse “empoderamiento”.<sup>22</sup> Por otro lado, está la fragmentación interna del colectivo “varones” debido a la percepción de que se está viviendo una crisis de la masculinidad y a la falta de consenso sobre sus causas (Beynon, 2002). Algunos periódicos, programas televisivos y libros critican el aplastante peso del deber-ser de la masculinidad tradicional y señalan la necesidad de la inclusión de los hombres en la agenda feminista (Dean, 2010); otros denuncian que la masculinidad está bajo el ataque del feminismo “anti-hombres”, el cual atenta contra sus derechos en ámbitos como la patria potestad y el trabajo asalariado, generando un “hombre redundante”, innecesario para sostener una familia o para definir qué es una “mujer” (Beynon, 2002). Otros medios masivos de comunicación plantean que el menoscabo de la masculinidad se debe a la “influencia atrofiante de los ‘maricones hombres nuevos’ en contacto con su lado femenino y demasiado dispuestos a expresar sus emociones”<sup>23</sup> (Beynon, 2002, pág. 133), y denostan a aquellos varones que demuestran una actitud nutricia o un interés narcisista por su salud y su apariencia.

En este contexto de ebullición sociopolítica y variada opinión pública, *Robin Hood* puede leerse como un indicador de los vaivenes de este clima de ansiedad de género. Uno de los objetivos de la serie es renovar la definición decimonónica de “heroicidad” –descartar algunos de sus atributos, resignificar otros, incorporar nuevos–, lo cual de por sí la convierte en un significativo vacío abierto a un abanico de interpretaciones socioideológicamente cargadas; pero como a eso se le suma el hecho de que tales atributos se solapan con los de femineidad y masculinidad, las figuraciones de heroicidad funcionan como arena de lucha del género, como el espacio simbólico en el cual sectores socioculturales diversos se disputan el derecho de fijar lo que se puede pensar, decir y hacer para devenir “hombre” o “mujer”.

Como hemos visto, la lucha se concentró alrededor de dos nodos contenciosos: la queerización de la masculinidad, el empoderamiento femenino. Las estrategias narrativas utilizadas en la primera temporada para problematizar las figuraciones de heroicidad tuvieron poca efectividad pues su interpelación a los espectadores chocó contra el horizonte de expectativas de ellos y no logró activar su espíritu crítico para desnaturalizar la diferencia sexual ni logró persuadirlos de la deseabilidad de los modelos alternativos de masculinidad y femineidad. Entonces, como la respuesta del público a la propuesta problematizadora no fue la esperada, diferentes agentes del circuito de producción de la serie llevaron a cabo ajustes de diverso calibre y tenor para operar un significativo cambio de rumbo. Las estrategias narrativas desarrolladas en las dos últimas temporadas de la serie religaron emocionalmente al público con la norma heteropatriarcal mediante un excedente de placer gratificante, haciéndoles sentir que ése era un lugar propicio desde donde pensar la propia experiencia, desde donde desarrollar el propio potencial para devenir sujetos socialmente significativos. En suma, las perspectivas *queer*, las posfeministas y las perspectivas patriarcales sobre género se disputaron el sentido de la heroicidad todo a lo largo del relato, por lo que la inicialmente innovadora adaptación de la leyenda de Robin Hood se decantó finalmente por versiones de masculinidad y femineidad que anularon las líneas de fuga del sistema heteropatriarcal que habían sido abiertas al principio, dando así un claro vuelco hacia el sector conservador de la arena de lucha del género.<sup>24</sup>

## Corpus

*Robin Hood*. [Serie de televisión]. Minghella, Dominic; Allan, Foz (productores). Gran Bretaña: BBC One. 2006-2009.

## Referencias

Beynon, John (2002): *Masculinities and Culture*, Buckingham, Open University Press.

Dean, Jonathan (2010): Feminism in the Papers. Contested feminisms in the British quality press. *Feminist Media Studies*, Vol. 10, issue 4, 391-407. DOI: 10.1080/14680777.2010.514112

Ferriss, Suzanne y Young, Mallory (eds.) (2008): *Chick Flicks. Contemporary women at the movies*, New York and London, Routledge.

Hodgkinson, Will (16 de junio de 2009): Robin Hood: easily replaced by another Archer. *The Guardian*. , <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2009/jun/16/robin-hood-jonas-armstrong-bbc>

Luque, Cecilia Inés (2018). Queerness en el bosque de Sherwood: repensando la masculinidad en la TV británica. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, vol. 8. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/22626>

Luque, Cecilia Inés (2019). De heroína a víctima de femicidio, o cómo reterritorializar la femineidad. Marian en la serie *Robin Hood*. En Lilia Vázquez Lorda (comp.), *Actas de las XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. Universidad Nacional de Mar del Plata. <https://igehcs.conicet.gov.ar/actas-de-las-xiv-jornadas-nacionales-de-historia-de-las-mujeres/>

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, en Josep Martí et al. (eds.), *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*, Barcelona, CSIC, pp.223-236. <https://gent.uab.cat/saramartinalagre/sites/gent.uab.cat.saramartinalagre/files/El%20retorno%20de%20Le%20c3%b3nidas%20en%20300%20Sara%20Mart%20c3%adn.pdf>

McClain, Lee Tobin (1997): Gender anxiety in Arthurian romance. *Extrapolation*, Vol. 38, Iss. 3, 193-197. <https://online.liverpool-universitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/extr.1997.38.3.193?journalCode=extr>

Richard Armitage Online (s.f.) [Sitio web]. Robin Hood series 2: Playing Guy of Gisborne (1). <http://www.richardarmitageonline.com/robin-hood/robin-hood-gisborne2a.html>

<sup>1</sup> Night Watchman. Todas las traducciones del inglés en este trabajo son propias.

<sup>2</sup> “Will you tolerate this injustice? I, for one, will not!” Utilizo la nomenclatura de uso común en internet: el primer número indica la temporada y el segundo número indica el episodio.

<sup>3</sup> “Are you really as naïve as you seem? You think you can pick fights with these people and get away with it ... You’re a fool.”

<sup>4</sup> “I only do what you do but with more intelligence.”

<sup>5</sup> Un conjunto de atributos incluye *cualidades* –componentes diferenciados, peculiares y distintivos de una clase de individuos– y *competencias* –capacidades para ejecutar algo o producir un efecto de manera apropiada–.

<sup>6</sup> Entiendo “queerizar” como una operación semiótica: Al construir una representación generizada, se introduce en ella un sema, un atributo, *algo* que por su peculiaridad o su extrañeza produce una perturbación en la manera habitual de entender aquello que es representado. Como consecuencia de esa representación queerizada, se abre la posibilidad del reordenamiento de los marcos de inteligibilidad del sistema sexo-género.

<sup>7</sup> Todas las imágenes que aparecen en este trabajo son capturas de pantalla de imágenes que circulan libremente en internet.

<sup>8</sup> one retro label a lot of young women today wouldn’t be seen dead in.

<sup>9</sup> El feminismo radical proponía la búsqueda de modos políticos y colectivos en que las mujeres podrían liberarse de la opresión de los “cerdos chauvinistas patriarcales”. Lo obsoleto de este movimiento, según el pensamiento posfeminista anglosajón, radica en que los objetivos de esas luchas ya han sido alcanzados; lo contraproducente radica en que ese posicionamiento político fomenta el odio a los hombres y la represión de deseos inherentes a la naturaleza femenina.

<sup>10</sup> En la década de 1970, el movimiento anglosajón de liberación de la mujer rechazaba el uso de las palabras “girl” y “chick” (“chica”, “mina”) porque consideraba que reducía a las mujeres al estereotipo de personas adorablemente bobaliconas y delicadas, necesitadas de la protección y orientación de un varón. Las mujeres anglosajonas de la siguiente generación se apropiaron de esas palabras y las resignificaron como contraseña de solidaridad de género y de empoderamiento femenino, en el marco del movimiento llamado posfeminismo, del cual el posfeminismo *chick* o *girlie* es la variedad más difundida (Ferriss y Young, 2008).

<sup>11</sup> La expresión se refiere a un incidente en el comic *Linterna Verde* n. 54 (1994), en el que el protagonista Kyle Rayner regresa a su departamento y descubre dentro de la heladera el cuerpo sin vida de su novia Alexandra DeWitt, quien había sido asesinada por el villano Major Force, némesis de Rayner.

<sup>12</sup> El término “macho alfa”, ampliamente difundido en la cultura popular, fue acuñado por L. David Mech durante su estudio sobre lobos en la década de 1960, para referirse al individuo de mayor rango en una comunidad organizada en una jerarquía de



dominación basada en la fuerza corporal. El estatus de alfa es conseguido mediante proezas físicas en la competición con otros machos por el dominio de la comunidad; los demás miembros reconocen su superioridad mostrándole obediencia, deferencia y hasta cierto temor.

<sup>13</sup> Inserto estas aclaraciones entre corchetes para dar cuenta de mi interpretación del lenguaje corporal de los personajes, parte fundamental e imprescindible del sentido de la escena.

<sup>14</sup> VAISEY: As my lieutenant, Gisborne, you sit at the right hand of the father. [*Gisborne looks away, embarrassed.*] You will share in the fruits of our labour. [*With his eyes, Gisborne silently questions the sheriff, who then grabs him by the collar with a gesture that is somewhere between intimate and intimidating.*] You will be a god amongst men. [*Vaisey whispers slowly within an inch of Gisborne's face.*] As long as I can trust you. [*Vaisey gazes intently, long, suggestively into Gisborne's eyes.*] Take Lady Marian to Winchester.

GISBORNE: [*nods with a murmur and a cracked voice.*] Mm-hm.

VAISEY: [*repeats emphatically, imperatively.*] Mm-hm. [*wipes a tear from Gisborne's eye with his thumb.*]

<sup>15</sup> “I have nobody ... So I choose power. [And the sheriff] is my route to position, standing.”

<sup>16</sup> “GISBORNE: Is this the end? / ROBIN: For you and me both, my friend. / GISBORNE: I'm sorry. At least you have someone waiting for you...Marian. The love of my life, but she was always yours. I've lived in shame, but because of you, I die proud... and free.” Robin ha sido herido por una espada bañada en veneno, así que también está agonizando, sólo que más lentamente que Gisborne.

<sup>17</sup> “a member of a boy band that got lost in the woods” and has “all the sexual allure of limp lettuce”.

<sup>18</sup> “is a more imposing, sexy and manly figure now” .

<sup>19</sup> “In the Holy Land, the men we saw in bits... screaming... Every time I raise my bow, I see them. I hear them ... So, I have to try not to kill. I have to avoid killing.”

<sup>20</sup> “less cheeky and more dark, troubled and introverted”.

<sup>21</sup> “If Robin has to kill someone in order to prevent a catastrophe then, with respect, that's what he will do”.

<sup>22</sup> Las feministas son estereotipadas como mujeres mujer machonas, agresivas, peludas y amargas, desinteresada en el sexo, críticas de los hombres y auto-representadas como víctimas del patriarcado. Las posfeministas también son estereotipadas, reducidas a mujeres divertidas, fuertes y sexys, empoderadas por la independencia económica y la libertad sexual (Dean, 2010).

<sup>23</sup> “stultifying influence of ‘pansy new men’ in touch with their feminine sides and all-too-willing to express emotions”. El “new man” u “hombre nuevo”, como comenzó a llamarse en los años 1980, es aquel que, (supuestamente) depurado de los componentes negativos de la masculinidad tradicional, ha entrado en contacto con su yo interior y ha cultivado o un lado nutricional o un lado narcisista (preocupado por su salud y su apariencia, lo que más adelante se identificó como “metrosexual”), o una mezcla de ambas cosas (Beynon, 2002).

<sup>24</sup> Agradezco a mis compañeras del equipo de investigación Nadia Der-Ohannesian y Rocío Palacios sus lecturas atentas del borrador de este trabajo y sus sugerencias para mejorarlo.