

## ***Queerness* en el bosque de Sherwood: repensando la masculinidad en la TV británica**

Cecilia Inés Luque

### **RESUMEN**

En los últimos 17 años, muchas series y películas han reinterpretado leyendas de la Antigüedad clásica y de la Edad Media; sus protagonistas se han convertido en íconos contemporáneos de masculinidad. Estas adaptaciones han introducido variaciones en la estructura narrativa épica, a saber: algunos de héroes son emocionalmente vulnerables, sensibles y solidarios; las Misiones se logran sólo mediante el trabajo cooperativo del héroe con otro(s) individuo(s) igualmente heroico(s). Mi hipótesis es que los cambios que han sufrido contemporáneamente las reglas de la homosocialidad patriarcal burguesa han provocado cambios simultáneos en las formas de pensar la masculinidad y la heroicidad. Para probarla comparé la serie *Robin Hood* (BBC, 2006-2009) con *The Merry Adventures of Robin Hood of Great Renown in Nottinghamshire* (Howard Pyle, 1883) y *Robin Hood: A Comic Opera* (De Koven y Smith, 1890).

**Palabras clave:** homosocialidad– heroicidad– masculinidad– adaptación fílmica.

### **ABSTRACT**

In the last 17 years, many TV series and movies have reinterpreted legends from Classical Antiquity and the Middle Ages; their protagonists have become contemporary icons of masculinity. These adaptations have introduced variations on the epic narrative structure, such as the heroes' emotional vulnerability, sensibility and solidarity; Missions only achieved through the hero's working in cooperation with (an)other equally heroic individual(s). My hypothesis is that the contemporary modifications to the rules of patriarchal bourgeoisie homosociality have caused simultaneous changes in the ways of thinking both masculinity and heroism. To prove this, I have compared the TV series *Robin Hood* (BBC, 2006-2009) with *The Merry Adventures of Robin Hood of Great Renown in Nottinghamshire* (Howard Pyle, 1883) and *Robin Hood: A Comic Opera* (De Koven and Smith, 1890).

**Keywords:** homosociality- heroism– masculinity– film adaptation.



En los últimos 17 años, series y películas de corte épico han recreado leyendas y héroes de la Antigüedad clásica (*Gladiador* (2000), *300* (2007), *Spartacus* (DeKnight Productions/ Starz Originals, 2010-2013), *Hércules* (2014)), como así también de la Edad Media (*Rey Arturo* (2004), *Vikings* (The History Channel, 2013- )). Muchos de los protagonistas de estas series y películas se han convertido en íconos contemporáneos de masculinidad: hombres poderosos, valientes, exitosos, a quienes otros hombres admiran y las mujeres desean.

Como lectora de los clásicos de la literatura occidental y, a la vez, fan que consume regularmente este tipo de series y películas, he notado que las adaptaciones filmicas de relatos histórico-literarios introducen ciertas variaciones en el esquema narrativo de la épica, a saber: algunos de estos héroes son *también* emocionalmente vulnerables, sensibles y solidarios; las misiones se logran solo mediante el trabajo cooperativo del héroe con otro(s) individuo(s) igualmente heroico(s). A partir de esta constatación, elaboré la siguiente hipótesis: los cambios en la concepción social de la masculinidad se refractan en las representaciones mediáticas de la heroicidad o, quizás los cambios que han sufrido contemporáneamente las reglas de la homosocialidad patriarcal burguesa<sup>1</sup> han provocado cambios simultáneos en las formas de pensar la masculinidad y la heroicidad.

De todos los filmes estrenados desde el 2000 con estas características, elegí analizar la serie *Robin Hood* (BBC, 2006-2009); de la larga lista de hipotextos que componen la constelación mítica de la leyenda me decanté por dos:<sup>2</sup> Uno es *The Merry Adventures of Robin Hood of Great Renown in Nottinghamshire*, novela escrita e ilustrada por Howard Pyle en 1883<sup>3</sup>, principal fuente de las versiones posteriores de la historia. El otro es *Robin Hood: A Comic Opera*, de Reginald De Koven (música) y Harry B. Smith (letra), estrenada en 1890 en Chicago y reestrenada en 2004, en Ohio. El argumento de esta pieza teatral está parcialmente basado, a su vez, en el primer capítulo de la novela de Pyle; además, la caracterización del sheriff de Nottingham y Guy of Gisborne es similar a la de la serie.

## De hombres y héroes

Teóricas de los feminismos (Teresa de Lauretis), de los estudios *queer* (Judith Butler, Beatriz Preciado) y los estudios de la masculinidad (Michael Kimmel, Mathew Gutmann) coinciden en afirmar que la masculinidad no es una propiedad intrínseca de los cuerpos, sino una ficción política, un constructo histórico y cultural que no necesariamente se corresponde con la categoría biológica de “varón” y cuyo significado varía según los tiempos y las sociedades. De hecho, se trata de *masculinidades*, en plural, ya que incluso en una misma sociedad hay disponibles diversas y diferentemente valoradas maneras de ser hombre.

Sobre todo sujeto nombrado “hombre”, en virtud de sus características anatómico-fisiológicas, pesa el imperativo de tener que conducirse una y otra vez a lo largo de toda la vida a diversas posiciones en una red de relaciones, lo cual le permitirá ser aceptado y reconocido como masculino (estatus) y habilitado a actuar legítimamente en los diversos ámbitos de la vida social (agencia). La masculinidad que da a ese “hombre” su especificidad es una representación que

---

1 “Homosocialidad” se refiere al sistema de interacción social entre personas del mismo sexo, basado en valores compartidos, el cual pauta lo que está permitido y lo que no, lo que es aceptable y lo que no, para el mantenimiento del orden social. La homosocialidad occidental burguesa del siglo XIX es patriarcal, heteronormativa, misógina y homofóbica; el sistema de relaciones entre varones establece jerarquías según los posicionamientos de clase, raza, sexualidad, etc., de cada miembro; pero, a la vez, establece lazos de solidaridad e interdependencia entre ellos que permite a los hombres (como grupo) subordinar a las mujeres (como grupo.) La homosocialidad occidental contemporánea continúa en esas líneas y compele al “varón verdadero” a cumplir diversos grados de desapego afectivo respecto de personas de su entorno y a ejercer la competitividad con otros varones (lo cual establece una jerarquía intragrupo sin invalidar la fraternidad general que sostiene la primacía social de los sujetos “hombres”). Debido al basamento heterosexista de esta homosocialidad, las relaciones románticas o de naturaleza sexual entre varones están prohibidas y estigmatizadas; es por ello que no debe confundirse la homosocialidad con el homoerotismo y la homosexualidad (cf. Bird 1996).

2 Una constelación mítica es un sistema de condensación narrativa de intenso dinamismo que instaaura una tradición, la cual da contexto y sentido a las diversas versiones de un relato (cf. Molina Ahumada 2011).

3 Tanto la novela de Pyle como la serie estaban destinadas a un público infanto-juvenil.

precisa de interpretación, cuyo complejo efecto de sentido se incardina en los comportamientos y en las relaciones sociales del individuo, permitiéndole así adquirir la probabilidad de ser aceptado (pues no basta con vincular el modelo y ocupar las correspondientes posiciones sociales: “los otros” deben reconocer la “felicidad” de tales actos para que la masculinidad de ese individuo habilite su *agencia* y legitime su *estatus*). En las sociedades occidentales modernas y patriarcales, la virilidad de la masculinidad hegemónica está asociada a la potencia sexual y opuesta dicotómicamente a todo lo “femenino”. Por su parte, la *agencia* consiste en ejercer poder, expresado ya como hacer autónomo y dinámico, ya como fuerza física y agresividad, pero siempre libre de limitaciones físicas y emocionales. La eficiencia de la *agencia* es demostrada y reconocida mediante la competitividad con otros hombres; eso permite adquirir estatus o prestigio, esto es, una incuestionable imagen pública de virilidad, éxito y ejemplaridad que le permita ser modelo para otros los varones y objeto de deseo de las mujeres.

Decía que, para adquirir la masculinidad, los individuos “varones” deben conducirse a una posición que les permita ser reconocidos como hombres y los habilite a actuar como tales en los diversos ámbitos de la vida social. Hay una posición virtualmente desactivada en la vida cotidiana de nuestras sociedades occidentales, a la que prácticamente ningún individuo se conduce hoy en día, pero que aún está muy presente en el imaginario colectivo contemporáneo, la del héroe épico. La épica narra acciones memorables y ejemplares que marcan el destino de un colectivo, desarrolladas por un personaje extraordinario, cuyo éxito redundará en un beneficio que no es meramente personal, sino principalmente colectivo. La excepcionalidad del individuo está dada por su extraordinaria capacidad para superar obstáculos y lograr su objetivo, pero no cualquier personaje puede tener la plenitud semántica que lo constituya como héroe. En primer lugar, el individuo debe asumir explícitamente los valores y principios de su sociedad como los patrones rectores de su conciencia y su conducta. En segundo lugar, el individuo debe recibir una misión asignada por un destinador que encarna la ley.

La épica ha demostrado ser un fenómeno palingenésico: sus mitemas y motivos<sup>4</sup> son herramientas semióticas con las cuales una cultura propone modelos de acciones y valores. Con respecto a la masculinidad, la épica ha contribuido a popularizar el siguiente modelo: un carácter resuelto, valeroso y gallardo; una conducta recia y ruda, reservada (en público) y tierna (en privado); un cuerpo atlético y fuerte que exuda *sex appeal*. La *agencia* social de la “masculinidad heroica” se resume en el lema “proteger y servir”; para ello se requieren competencias muy específicas: *poder hacer* (fuerza física, dinamismo, agresividad), *saber hacer* (estrategias, conocimiento, astucia) y *deber hacer* (fuerza moral, lealtad, espiritualidad). Estas competencias permiten al “hombre” superar obstáculos y derrotar oponentes desmesurados (poder) para lograr un objetivo de bien común (eficiencia). La virilidad y la *agencia* social de este “hombre” le permiten ser percibido y admirado por los demás como ser superior y excepcional no solo por su valentía y capacidad para el éxito, sino también, por su fortaleza moral y su espiritualidad.

## Variaciones del esquema épico en la serie *Robin Hood*

### a) “We are Robin Hood”

El principal componente del esquema épico es el llamado del héroe a la aventura y la imposición de una misión. Tanto en la novela como en la serie televisiva, la misión de Robin es defender a su pueblo de los atropellos de los villanos usurpadores del poder, mientras que el llamado a la aventura emana del remordimiento de Robin por la violencia cometida<sup>5</sup>.

En la novela, un jovencísimo e impulsivo Robin se deja enredar en un altercado con un guardaparque del rey, al cual, finalmente, debe matar para salvar su propia vida; como buen

4 Los mitemas son núcleos significativos que funcionan como unidades estructurales mínimas de sentido simbólico en las narraciones míticas, incluidas las épicas. Los motivos son situaciones típicas que pueden repetirse en las diversas versiones históricas de un relato épico particular, pero que no son esenciales para mantener su estructura épica: son importantes semántica y emotivamente, pero no son imprescindibles (cf. Molina Ahumada 2011).

5 En la opereta, Robin se convierte en forajido cuando el *sheriff* lo despoja de título nobiliario y herencia, forzándolo “to get an honest living by highway robbery” (“a ganarse honestamente la vida robando en los caminos”) (Smith 45).

cristiano, Robin experimenta profundos remordimientos que lo acompañarán para siempre; su dedicación a proteger a pobres y desvalidos emana de su necesidad de redimirse por este pecado. La serie de televisión, por su parte, comienza cuando Robin regresa a Inglaterra, luego de haberse probado en Tierra Santa como eximio guerrero y leal vasallo del rey Ricardo Corazón de León, pero sin sentirse como héroe. Es que Robin considera injusta una guerra en tierras lejanas para combatir a otro pueblo que, en su vasta mayoría, es pacífico, culto y moralmente refinado; para peor, los horrores que ha visto y cometido en el campo de batalla lo han llenado de culpa y han vulnerado sus certezas sobre lo que es moralmente correcto y justo. Por eso, cuando regresa a Locksley, Robin decide luchar contra la corrupción de las autoridades no solo para proteger a su pueblo de la opresión, sino también, y, quizás principalmente, para redimirse por su accionar en Tierra Santa.

En el esquema narrativo de la épica, una vez que el héroe ha aceptado conscientemente la misión, el azar o la obligación lo unen con uno o más personajes que lo ayudarán a cumplirla; se establece entre ellos una relación asimétrica, “consisting in an unequal distribution of precedence among the members of the relationship and a differential treatment of them in the narrative: one of the friends has greater importance than the other; the latter is subordinated – personally, socially, and narratologically – to the former” (“la cual consiste en una desigual distribución de precedencia entre los miembros de la relación y en un tratamiento diferencial de estos en la narrativa: uno de los amigos tiene mayor importancia que el otro; este está subordinado –personal, social y narratológicamente- a aquel”, David Halperin, cit. en Egle 18)<sup>6</sup>. En suma, el héroe se constituye como tal en parte por la relación que entabla con otro individuo *que no es su par*.

En la novela de Pyle y en la opereta, resulta muy claro quién es el héroe y quiénes son los ayudantes: los forajidos refugiados en el bosque de Sherwood aprecian la destreza, la valentía y la viveza de Robin a tal punto que lo eligen su líder y lo llaman “good master” (amo, señor, cf. Pyle) y “captain” (capitán, cf. Smith). A simple vista, la serie televisiva reproduce esta jerarquización entre los personajes; sin embargo, a lo largo de la narrativa las relaciones entre Robin y cada uno de los miembros de la banda son complejizadas de forma tal que las jerarquías van desdibujándose.

Esto se logra mediante la utilización de recursos retóricos propios del popular género de la *road trip movie* (película de viaje), con los cuales se enfatizan o reinterpretan algunos elementos del hipotexto. En una película de este tipo, los desplazamientos espaciales y los eventos que así surgen dan pie a que los viajeros desarrollen la amistad entre ellos, la cual a su vez redundará en un crecimiento personal para cada viajero. En la serie, cada incursión de la banda a través del condado de Nottingham y el bosque de Sherwood para desbaratar los planes del *sheriff* o defenderse de sus ataques puede ser leída como un “viaje corto”; por su parte, tanto los “chicos buenos” cuanto los villanos realizan varios “viajes largos” entre Inglaterra y Palestina<sup>7</sup>. A través de estas diversas travesías, los hombres de la banda van aprendiendo dos cosas: por un lado, que ninguna misión llega a buen puerto mediante la acción de un solo individuo; por otro lado, que ninguno de ellos es autosuficiente ni todopoderoso, sino que cada uno depende de algún modo del otro. Por ende, la competitividad pierde relevancia y es sustituida por la solidaridad y la cooperación. De este modo, se va cerrando paulatinamente la brecha entre la importancia personal, social y narratológica del héroe y la de sus ayudantes y el mitema del héroe épico se transforma: el héroe deja de ser un individuo singular secundado por individuos auxiliares y subsidiarios y pasa a ser miembro de un colectivo investido de heroicidad, es decir, un grupo de coheroes. De hecho, Robin así lo dice:

If I *had* died, Much, or if I die tomorrow... you will carry on without me. . . . [you are not Robin Hood's men,] you *are* Robin Hood. You [points to Much] are Robin Hood. And [points to Djaq] you are, and [points to Little John] you are. [Turns to Will] All of you! We are not just six

---

6 Todas las traducciones del inglés en este trabajo son propias.

7 En la novela de Pyle, los desplazamientos de los miembros de la banda por el territorio de Nottingham son “viajes” individuales en busca de aventuras individuales que luego se compararán competitivamente, como el que le propone Robin a Little John en el capítulo I de la sexta parte: “let us wander the country about, this sweet day, and see what befalls each of us” (“Deambulemos por el campo en este bello día y veamos que le acontece a cada uno de nosotros”, Pyle 189).

outlaws in the forest. We are the spirit of England and *that*, lads, *that* is this country's only hope.” (e01t2, min. 41:10)<sup>8</sup>.  
 (Si *hubiese* muerto, Much, o si muriera mañana... ustedes seguirían sin mí. . . . Tú [señala a Much] eres Robin Hood. Y [señalando a Djaq] tú, y [señala a Little John] tú. [Se da vuelta hacia Will] ¡Todos ustedes! No somos solo seis forajidos en el bosque. Somos el espíritu de Inglaterra y eso, muchachos, eso es la única esperanza de este país).

A partir de allí, la banda se identificará a sí misma varias veces con la expresión de “We are Robin Hood!”

Esta manera de “pensar” al “héroe” se aparta del tipo de subjetividad impuesto por la Modernidad, es decir, aquella que se quiere ontológicamente independiente de toda relación social individualizante y particularizante, y se acerca a la subjetividad de la “multitud” que proponen los filósofos políticos neomarxistas Michael Hardt y Antonio Negri. El héroe colectivo bien puede ser entendido como “un juego abierto de relaciones” (Hardt y Negri cit. en Beasley-Murray 219) que permite la articulación de las singularidades diferenciadas de varios cohéroes, cada uno con su propia e irreductible potencia, pero basada en lo que todos tienen en común, para un actuar en común, en pos de un bien común.

Al comprender el héroe como singularidad en relación, cambia la forma de entender su agencia. En el esquema épico clásico, el *poder hacer* y el *saber hacer* se conceptualizaban como *competencias* de un individuo para hacer algo eficientemente, competencias marcadas por el sema de la *autosuficiencia*. En este nuevo esquema, el *poder hacer* y el *saber hacer* son resignificados como *afectos*: las capacidades de un cuerpo de afectar o ser afectado por otros cuerpos. Entonces, cuando los cohéroes se organizan en redes de relaciones y conforman un héroe colectivo (la banda de forajidos), sus respectivos afectos se articulan sinérgicamente para aumentar su poder de afeción. Por lo tanto, el mitema de la misión deja de referirse a un destino personal y remite a una empresa colectiva; la agencia del héroe colectivo (su heroicidad) está marcada por el sema de la cooperación; la hazaña individual de cada cohéroe no pierde importancia o visibilidad, pero se presenta como parte de un esfuerzo cooperativo.

## b) El ayudante y la damisela

En el esquema épico, los mitemas del ayudante y de la damisela son bien diferentes. En la épica caballeresca medieval (fuente de inspiración para las versiones victorianas de los relatos heroicos), rescatar a la doncella en peligro y recibir su mano en matrimonio como recompensa por la misión cumplida suelen ser lo que estimula al héroe a emprender la aventura. En cierto modo, la lady Marian de la opereta es la típica damisela: el rey Ricardo ha decretado que debe casarse con quien asuma ese día el título de Earl de Hungtinton y, debido a las estratagemas del *sheriff* para suplantar a Robin con Gisborne, corre el riesgo de terminar casada con un patán<sup>9</sup>. En algunos episodios de la serie televisiva, lady Marian funciona como damisela, pero son tantas o más las veces en que Much, fiel sirviente y amigo de Robin, es quien está en peligro mortal, lo cual lleva al protagonista a correr riesgos para rescatarlo. A lo largo de las tres temporadas, ambos varones hablan de los sentimientos que sustentan su amistad: en e02t1, Much le dice a Robin “if you go back in and die, I’ll die... of grief” (“si vuelves a entrar y mueres, yo moriré... de pena”) y Robin contesta “And that is why I love you” (“Y eso es por lo cual te amo”, min. 33:10). Evidentemente, la serie ha fusionado en un mismo personaje los mitemas del ayudante y de la damisela.

Esto ha sido logrado mediante los recursos retóricos propios de los *buddy films*. Un *buddy film* despliega las graciosas situaciones que surgen de la asociación forzada de dos varones muy diferentes; las diferencias pueden ser de personalidad, de costumbres, de clase, entre otros, pero siempre son tan grandes que, al principio, las dos personas ni se comprenden ni se llevan bien; sin embargo, a lo largo de la historia, cada uno de ellos va ganando un mayor entendimiento de la otra

8 En este trabajo usaré la letra “e” seguida de un número de dos cifras, junto con la letra “t” seguida de un número de una cifra para referirme a cada episodio en particular.

9 Como la novela de Pyle está dirigida a un público infantil victoriano, el mitema de la damisela está ausente. Solo hay breves menciones al amor juvenil de Robin por una muchacha llamada Marian.

persona y, finalmente, desarrollan fuertes vínculos de amistad y respeto mutuo. La gradual superación del desapego emocional es un aspecto central de este proceso: a lo largo de sus aventuras conjuntas, los compinches van deshaciéndose de la parquedad propia del varón patriarcal y van adquiriendo la capacidad de expresar, abiertamente y sin pudor, sus sentimientos, especialmente el amor que sienten el uno por el otro. El par desarrolla, así, una intimidad emocional tal que se borrarían los estrictos límites establecidos por la homosocialidad patriarcal burguesa entre afectividad y homoerotismo; a veces, esa intimidad toma la forma de un *bromance*: término acuñado en los años 90 para referirse a un “romance entre pares”, a una relación afectiva, pero no necesariamente sexual entre dos hombres heterosexuales que comparten intereses similares y han desarrollado una mutua dependencia.

La serie abre con la escena del regreso de Robin y Much a Inglaterra. Ambos, amo y sirviente, han luchado lado a lado en Tierra Santa durante la Tercera Cruzada y han sobrevivido física y mentalmente solo gracias al amor y la lealtad del uno por el otro. A lo largo de las tres temporadas de la serie, ambos hombres reflexionan sobre la importancia que para cada uno tiene el vínculo que los une. Cuando la banda entera está a punto de morir, Much exclama: “Robin, master, when I was serving the King I was serving you, when I think of England I think of you...” (“Robin, mi señor, cuando yo servía al rey estaba sirviéndote a ti, cuando pienso en Inglaterra pienso en ti...”, e13t2, min. 22:28). El contenido de la oración remite a la histórica relación entre señor feudal y vasallo: un vínculo legal (en tanto establece derechos y obligaciones de las partes); pero, también, emocional, pues articula la lealtad mutua y la amistad en un sentimiento que se nombraba como amor. Pero la serie carece de la rigurosidad histórica que permitiría interpretar la amistad entre Hood y Much como vasallaje y, por el contrario, abundan los recursos verbales y gestuales asociados con las relaciones amorosas, por lo cual el espectador contemporáneo no puede menos que interpretar esa oración y, de hecho, toda la relación, como un *bromance*. Por eso, las discusiones entre Robin y Much muchas veces parecen una pelea de pareja: cuando Much encuentra a su amo consolando a un excruzado llamado Carter (e08t2), se queja de que Robin nunca lo ha reconfortado como acaba de reconfortar a Carter y empalma con la recriminación de que Robin nunca escucha sus problemas; pero sí, los de lady Marian. Robin termina la discusión acariciándole el rostro y diciéndole que Much sabe que ocupa un lugar especial en su corazón, a lo que Much responde que no vendría mal que se lo dijese más a menudo. Las pocas luces que se le atribuyen a Much en algunas versiones de la leyenda han sido reinterpretadas en la serie como candor y pureza espiritual, los cuales le permiten manifestar abiertamente su amor por Robin (y a Robin, reciprocarse) sin connotaciones abiertamente homoeróticas. El estilo de esta relación rehabilita un vínculo interpersonal previamente considerado inaceptable entre varones por la homosocialidad patriarcal burguesa: el amor como sentimiento desligado de cualquier correlatividad heteronormativa con orientación sexual y deseo erótico. De esta manera, la interacción social entre varones desacata una regla de oro de la masculinidad hegemónica (profesar amor exclusivamente heterosexual de la manera más parca posible) e irrumpe en un ámbito considerado femenino (el de los sentimientos).

De todos modos, la fusión de los mitemas del ayudante y la damisela introduce una irregularidad incómoda en el mundo representado, porque hasta las expresiones más inofensivas de cariño y ternura entre personas del mismo sexo ponen en jaque la coherencia del orden social basado en la heterosexualidad normativa y abren la posibilidad de *queerizar*<sup>10</sup> la masculinidad. La serie pone en juego diversos recursos narrativos para lidiar con el fantasma emasculante de la homosexualidad. Uno de ellos es la comicidad propia de los *buddy films* que contrarresta el efecto desestabilizador del *bromance*. Otro es asignar “una barba”<sup>11</sup> a uno de los hombres del par, y para

10 Entiendo lo *queer* como aquello que, por su peculiaridad, su extrañeza o su novedad no puede ser inmediatamente identificado mediante una categoría del sistema de representación sexo-genérica vigente y, por lo tanto, marca una perturbación en el proceso de significación (cf. Preciado 2012). *Queerizar* sería, entonces, modificar una representación de género para desfamiliarizarla y abrir así la posibilidad de cuestionar (incluso reordenar) la heteronormatividad.

11 Robert Downey Jr. utilizó la expresión “una barba” en el episodio del 16 de diciembre de 2009 de *The Late Show with David Letterman* para referirse a la posibilidad de que Irene Adler –el interés amoroso de Sherlock Holmes en las películas de Guy Ritchie– fuese un recurso narrativo para normativizar la compleja y ambigua relación afectiva

eso se utiliza el mitema de la damisela como elemento que acentúa la virilidad del hombre cuya heterosexualidad está en duda. Por eso, lady Marian raramente necesita que la salven<sup>12</sup>, pero siempre aparece como interés amoroso de Robin.

### c) De *merry men* y *manly sports*

En todas las versiones de la leyenda, Robin Hood es un eximio arquero; la arquería es un motivo que remite a la importancia del disciplinamiento del cuerpo en el viaje del héroe.

En la novela y en la opereta, la arquería es presentada como un “manly sport” (Pyle 260): actividad prestigiosa propia de hombres, que requiere entrenamiento y fuerza física para adquirir destreza, la cual luego se pondrá a prueba y legitimará mediante la competitividad con otros hombres. La función de la competencia es reafirmar iterativamente tanto la virilidad de los competidores como sus respectivas posiciones en la jerarquía social. Es así que, en la novela de Pyle, Robin no puede negarse a “caer” en las trampas del *sheriff* de Nottingham, las cuales tienen siempre como cebo un certamen de ese tipo; es así, también, que Little John acepta unirse a la banda solo después de que Robin ha demostrado que sus habilidades de combate son tan buenas como las suyas y que su pericia con el arco es aun mejor; es por eso que el guardaparque del rey, ofuscado porque un jovencuelo lo ha vencido en un desafío de arquería, ataca a Robin a traición y termina muerto cuando el muchacho se defiende. La fuerza y la destreza de Robin son destacadas, además, al llamarlo “mid-country yeoman”; ya que esta posición social implicaba prestar un cierto servicio militar, el cual requiere habilidades de combate<sup>13</sup>. En suma, el uso de la fuerza física y las destrezas corporales del héroe está socialmente validado por la valentía, la audacia y el sentido de justicia con las que son empleadas: el cuerpo es disciplinado y su fuerza es encauzada en función de un bien común.

Por el contrario, el disciplinamiento del cuerpo del héroe en la serie de la BBC apunta a *desalentar* el uso de la fuerza física en virtud de una ética de la no violencia. Robin, Earl of Huntingdon<sup>14</sup>, regresa a Inglaterra con la necesidad de expiación por sus acciones en Palestina; por eso decide no usar el don que Dios le dio con el arco para matar y no volver a matar nunca más, aunque de ese modo pudiese resolver conflictos fácilmente:

I can't face the terrors we saw, I can't... I have to put them out of my mind because if I don't, then I wouldn't be able to lead... In the Holy Land, the men we saw in bits... screaming... Every time I raise my bow, I see them. I hear them. And I know now, whether it was right or wrong, what we did in the Holy Land, it makes no difference. So, I have to try not to kill. I have to avoid killing. I mean, God gave me a gift with bow. I can kill with my eyes closed... And I have to try everything in my power not to (Robin, e12t2, min. 34:58).

(No puedo enfrentar los terrores que vi, no puedo... Tengo que sacarlos de mi mente, porque si no lo hago, entonces no podría liderar... En Tierra Santa, los hombres que vimos destrozados... gritando... Cada vez que levanto mi arco, los veo. Los oigo. Y sé ahora que, correcto o incorrecto, lo que hicimos en Tierra Santa no hace ninguna diferencia. Por eso, debo tratar de no matar. Tengo que evitar matar. Quiero decir, Dios me dio un don con el arco. Puedo matar con los ojos cerrados... Y tengo que hacer todo lo que esté en mi poder para no matar).

Aunque tal decisión lo honra moralmente, le dificulta la tarea de ser héroe. Por un lado, sus enemigos ridiculizan su renuencia a ejercer violencia, igualándola con pusilanimidad, lo cual menoscaba su masculinidad y, con ella, su confiabilidad como protector del desvalido. Por otro lado, las estrategias temerarias que Robin utiliza para salir de problemas le granjean las críticas de

---

entre el detective y su ayudante Watson.

12 De hecho, Marian se desempeñó como héroe enmascarado durante la ausencia de Robin y hasta un buen tiempo después de su regreso, defendió al pueblo de los abusos del *sheriff*.

13 “Yeoman” refiere a un hombre libre en relación de vasallaje con un señor feudal; el señor lo dota de cargos, honores y tierras (el feudo) y el vasallo se compromete a darle *auxilium et consilium* (apoyo militar y consejo político). En español podría equivaler a “caballero” o “hidalgo”.

14 En la serie, Robin no es un “mid-country yeoman”; sino, un aristócrata como en la opereta. Este ennoblecimiento es una tendencia iniciada por las versiones románticas del siglo XIX.

su interés amoroso lady Marian, quien las interpreta como fanfarronería inmadura e impráctica, lo cual también pone en duda su masculinidad y su heroicidad. Es así como el Robin Hood de la serie televisiva se ve constantemente compelido a sopesar las implicaciones prácticas y éticas de sus acciones; este complejo proceso de autocrítica reduce su capacidad resolutive, pero restaura su paz espiritual.

De este modo, el Robin de la serie se convierte en un héroe diferente de los de la novela y la opereta: La masculinidad del protagonista del siglo XIX se incardinaba en un hacer dinámico y resuelto, sustentado por la fuerza física y la competitividad, movilizado por sentimientos que no llegan a constituir debilidades emocionales; el héroe resultaba así un hombre monolíticamente íntegro que exudaba autoconfianza, un verdadero *merry man* u *hombre vivaracho*. La serie televisiva, en cambio, construye un personaje menos unidimensional, un hombre conflictuado y reflexivo que alcanza su completo potencial de heroicidad solo cuando se desprende de la masculinidad moderna al estilo *merry men*.

#### d) Proteger y servir

El Robin de 1883, que es declarado forajido por haber matado un ciervo y a un guardaparque del rey, es un devoto cristiano que invoca constantemente a “Our Lady”, “Holy Mary” (la Virgen María) y aborrece toda forma de maldad y vileza; por eso siente que “his heart was sick within him, and it was borne in upon his soul that he had slain a man” (“su corazón estaba enfermo y pesaba en su alma el haber asesinado a un hombre”) (Pyle 3). Muchos años después, Robin mata al asesino que el *sheriff* de Nottingham ha enviado tras él, pero en este caso el muerto (Gisbourne) es tan vil y bestial que “of this I am as glad as though I had slain a wild boar that laid waste a fair country” (“de esto estoy tan complacido como si hubiese abatido a un jabalí salvaje que hubiese arrasado una bella región”) (Pyle 260). La diferencia entre una muerte y la otra es el objetivo: Robin ya ha asumido la misión heroica para resarcir su desobediencia a las leyes del rey protegiendo a los desamparados y resarciendo perjuicios; el código moral caballeresco por el cual se rige ha transformado al forajido en un respetable *gentleman* victoriano de probadas virtudes cristianas, tal como lo muestra el juramento que al que se atienen Robin y su banda:

Then they vowed that even as they themselves had been despoiled they would despoil their oppressors, whether baron, abbot, knight, or gather a band squire, and that from each they would take that which had been wrung from the poor by unjust taxes, or land rents, or in wrongful fines; but to the poor folk they would give a helping hand in need and trouble, and would return to them that which had been unjustly taken from them. Beside this, they swore never to harm a child nor to wrong a woman, be she maid, wife, or widow (Pyle 5).

(“Entonces juraron que, así como ellos habían sido despojados así despojarían a sus opresores, fuese barón, abate, caballero o escudero y que de cada uno tomarían lo que le hubiese quitado a los pobres mediante impuestos o alquileres injustos o penalidades arbitrarias, y a los pobres les darían ayuda cuando estuviesen en problemas o pasando necesidades y les devolverían lo que se les hubiese quitado injustamente. Además, juraron nunca dañar a un niño ni perjudicar a una mujer, sea doncella, casada o viuda”).

En la serie televisiva, sin embargo, la contrición de Robin no emana directamente de su religiosidad cristiana, sino de su transculturación: el muchacho ha aprendido en Tierra Santa el árabe y ha leído el Corán para conocer al otro contra el cual estaban peleando; así ha descubierto que los sarracenos palestinos son tan humanos como los cristianos ingleses, a pesar de sus diferencias religiosas y culturales. Robin se ha identificado con los códigos morales de esa cultura ajena pero valiosa que las aplica a su comportamiento en su propia sociedad; de hecho, cita el Corán para darle sentido a la misión de la banda: “For each man there is a purpose which he sets up in his life. Let yours be the doing of all good deeds. That’s us, lads” (“Todo hombre tiene un propósito en su vida, que el tuyo sea hacer buenas obras. Esto es para nosotros, muchachos”, e04t1, min. 12:31). Robin se siente abrumado por haber matado al prójimo en una guerra inherentemente inútil y se siente interpelado por una *responsabilidad ética ante el Otro*: dado que el Yo se constituye en la



medida en que entra en relación con el Otro y es a través de los Otros que el Yo se ve a sí mismo, el Otro me afecta y me importa y no puedo mantenerme indiferente ante sus desgracias y necesidades. La decisión de Robin de no usar sus habilidades para matar es la forma que toma esa responsabilidad.

Ahora bien, Robin asume el rol de protector de su pueblo, porque la autoridad mayor (el rey) está ausente, lo cual permite que las autoridades menores (como el *sheriff*) incumplan su deber. El *sheriff* de Nottingham, al exigir de Robin que, como miembro de su Consejo de nobles, apoye decisiones políticas impuestas en nombre de la “seguridad nacional” que violan lo que hoy llamaríamos derechos humanos básicos del pueblo, se erige en destinador ilegítimo de una misión inherentemente perversa. Robin la rechaza y, por eso, es declarado forajido. Pero Robin, también, duda de la justicia de la misión encomendada por el destinador legítimo (el rey Ricardo), ya que, al ir a Palestina, sus nobles (el protagonista incluido) han dejado desprotegidos a sus vasallos. En este contexto, lady Marian funciona como destinadora que reencauza la aventura del héroe hacia objetivos colectivos: “You could’ve stayed here in the first place instead of following your king to the Holy Land if you’d cared so much about your precious people. But you didn’t. You chose war. You chose glory,” (“Podrías haberte quedado aquí desde el principio en vez de seguir a tu rey a Tierra Santa si te preocupabas tanto por tu precioso pueblo. Pero no lo hiciste. Elegiste la guerra. Elegiste la gloria,” e02t1, min. 31:35)<sup>15</sup>. La heroicidad del protagonista consiste, entonces, en asumir un conflicto activo con el *statu quo* para defender valores que pueden parecerles negativos al grupo dominante, pero son meramente diferentes: dejar de buscar el Reino de los Cielos mediante la Guerra Santa y regresar a Inglaterra para ocuparse de sus deberes como señor de Locksley<sup>16</sup>; poner la implementación de la justicia por encima del ejercicio del poder personal. De este modo, Robin se desujeta y se convierte en un sujeto *virtuoso* (cf. Butler 2008)<sup>17</sup>, es decir, se libera de la sumisión acrítica a las autoridades de la Iglesia y del Estado, se guía por su propio compás moral y alcanza así cierto grado de paz espiritual.

Compruebo, entonces, cómo el mitema de la heroicidad del Robin Hood de cada texto se asienta en diferentes interpretaciones de la virtud del individuo y esta, a su vez, en diferentes modos de responder a la interpelación de la ley: en el universo de la novela de Pyle, la virtud consiste en la *obediencia* a las normas, en no dejarse llevar por impulsos que puedan transgredirlas. En el universo de la serie televisiva, en cambio, la virtud consiste en la *desujeción*, en examinar críticamente las normas que exigen una obediencia mecánica y desobedecerlas si se las encuentra incorrectas.

### Por qué volver a hablar de Robin Hood

En el imaginario social burgués, patriarcal y heteronormativo, las maneras de pensar la heroicidad y la masculinidad están indisociablemente unidas. Entonces, pienso que las modificaciones introducidas por la serie televisiva del siglo XXI a los mitemas y motivos de las versiones victorianas de la leyenda dan cuenta de las experiencias de varones contemporáneos que utilizan cotidianamente la categoría hegemónica de la masculinidad, pero se la apropian en modos muy particulares para transformar el “deber ser” en un “poder ser”. Por ende, tales modificaciones

15 El vínculo feudal implica que el vasallo sacrificará su vida por la de su señor y el señor sacrificará su deseo de gloria personal para gobernar de modo tal que se asegure el bienestar de sus vasallos. Entonces, lo que Marian le está diciendo a Robin es que, al elegir posicionarse como vasallo del Rey, ha perdido de vista lo que le da propósito y honor a su vida.

16 En el último episodio de la segunda temporada (que bien podría haber sido el último de la serie entera), luego de que Marian muere, el rey reasume el rol de destinador y legitima a Robin como héroe: cuando Hood rechaza la invitación del rey a seguir peleando en Tierra Santa a su lado, repitiendo la cita del Corán que inviste de justicia a las actividades de la banda, Ricardo responde “then, do those deeds in my name, you are my representative in England, you are King Richard” (“entonces, haz esas buenas obras en mi nombre, eres mi representante en Inglaterra, eres el rey Ricardo”, min. 42:20).

17 La desujeción se refiere a las tareas que opera el sujeto para no ser gobernado de esa forma, por ese gobierno, en nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, ni con esos costos individuales y colectivos, porque esas leyes son injustas y esconden una ilegitimidad esencial (cf. Butler 2008).

construyen figuraciones para conductas, sentimientos y relaciones masculinas cuya peculiaridad o novedad se alejan excéntricamente de los modelos hegemónicos. En este sentido, la serie entronca con los debates sobre el significado de la masculinidad que en Gran Bretaña se han estado desarrollado desde la década de 1970. Hoy en día hay periódicos, programas televisivos y libros dedicados a revisar la masculinidad “de la vieja escuela”; ya que para el “hombre hecho y derecho” la eficiencia, el estoicismo y la autosuficiencia son virtudes fundamentales y el pedir ayuda es un fracaso, pero mientras tanto en Gran Bretaña el suicidio es la principal causa de muerte de hombres menores de 50 años. Es significativo que el periódico *The Huffington Post UK* lleve a cabo la iniciativa “Construyendo los Hombres Modernos”, que propone abordar las presiones que los hombres enfrentan respecto a la identidad, las imágenes corporales masculinas y las dificultades para expresar emociones. Entonces, que una serie dedicada al público masculino infanto-juvenil ofrezca modelos no heterosexistas de masculinidad resulta sumamente meritorio, aunque en otros aspectos *Robin Hood* haya sido una adaptación bastante mediocre de la leyenda.

### Corpus

Pyle, Howard. *The Merry Adventures of Robin Hood of Great Renown in Nottinghamshire*. New York: Charles Scribner's sons, 1883.

*Robin Hood*. BBC, 2006-2009. Act. Jonas Armstrong, Richard Armitage. Serie televisiva.

[Smith, Harry B.](#) *Robin Hood: a comic opera in three acts*. [De Koven, Reginald](#). New York: G. Schirmer, 1891.

### Bibliografía

Barczewski, Stephanie. *Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain: The Legends of King Arthur and Robin Hood*. Oxford Scholarship. Web. Octubre de 2011.

Beasley-Murray, Jon. *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Bird, Sharon R. “Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity”. *Gender & Society* Vol. 10, n. ° 2 (1996). 120-132.

Butler, Judith. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. 141-168.

Clouet, Richard. “The Robin Hood Legend and its Cultural Adaptation for the Film Industry: Comparing Literary Sources with Filmic Representations”. *Journal of English Studies*. Vol. 3, (2001-2). 37-46.

Egle, LaMont L. *Plotting Friendship: Male Bonds in Early Nineteenth-Century British Fiction*. Tesis Doctoral. University of Michigan, 2009.

Fonseca, Carlos. “La De-construcción de la Masculinidad por las Manifestaciones de la Diversidad Sexual en el Occidente Contemporáneo”. *La Manzana* Vol. 1, n. ° 1 (2006). 1-20.

Molina Ahumada, Pablo E. “Constelación mítica y cielo de la saga. Acerca de la relación mito/saga contemporánea”. *Bajo el cielo de la saga. Hacia una neoépica argentina*. Comp. Arrizabalaga, María Inés et al. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2011. 29-53.

Mozejko de Costa, Danuta Teresa. “La construcción de los héroes nacionales”. *Estudios* n. ° 6 (1995-1996). 230-233.

Preciado, Beatriz. “‘Queer’: historia de una palabra”. *Parole de Queer*. Blog. 2012 Web. 22 de enero de 2014.

Reeser, Todd. *Masculinities in Theory. An Introduction*. Gran Bretaña: Wiley-Blackwell, 2010.