

Desafíos de la teoría: Feminismo y producciones mediáticas

Adriana Boria

Universidad Nacional de Córdoba

Eje 7: Género y comunicación

Palabras clave: Gótico, monstruos, mitos

Introducción: algunos puntos de partida

El presente trabajo es parte de una reflexión más extensa, que pretende observar y estudiar el funcionamiento de los lenguajes contemporáneos y sus efectos performativos en los sujetos de la actualidad. Hemos tomado la expresión “lenguajes de género” como un modo de señalar un espacio de reflexión que nos permita explicarnos el impacto de los lenguajes, con especial atención a la dimensión de género y sexualidad. Entendemos la noción de “lenguaje” en el sentido derridiano del término: como un sistema productivo pero simultáneamente como un sistema reductivo y jerarquizante. Tomamos la noción de “performatividad” en el sentido de Austin, pero incorporamos la noción pragmática de J Butler por cuanto la autora lo asimila al rito como acción y repetición.

Igualmente, reconocemos como aporte genuino del feminismo teórico el avance que constituyó en la historia de la reflexión social la profundización y legitimación de aquellas líneas de la filosofía que ponían en cuestión el problema de las identidades y sus modalidades de subjetivación.

En este marco, nuestra preocupación se orienta a la dimensión cultural de la experiencia de los seres humanos, puesto que dicha dimensión construye -materializa- subjetividades y sujetos que se erigen como protagonistas dóxicos en la escena del existenciario contemporáneo. Sabemos que nuestra sociedad saturada de imágenes- o sea de lenguajes icónicos- induce a un extrañamiento continuo de “lo real” construyendo una vida, una humanidad a partir de un marco en donde cada vez se nos torna más difícil validar los interrogantes sobre la verdad o lo verdadero. Como ya ha sido observado por la teoría en repetidas ocasiones (De Lauretis(1983) E. Gross, Foucault, 2005; Baudrillard 1978) la crisis de la representación involucra las estrategias de producción de verdad. ¿Cómo pensar entonces, en esta economía discursiva las posibilidades de reconstruir marcos de representación que transformen dichos parámetros? En este sentido, hay una relación muy estrecha entre la teoría política y problemas artísticos y culturales. De hecho estas reflexiones tratan de pensar posibles articulaciones entre teoría y políticas culturales.

Así observamos historias- narraciones- que aparecen en textos literarios pero que luego se traducen al cine a la tv, y desde allí a la red. En el lenguaje de la crítica mediática se las denomina sagas. Desde el punto de vista de su estructura formal, las sagas nos recuerdan al folletín. Pero también este género discursivo refiere a ciertas producciones medievales europeas que se pueden situar en el género épico. Destaco esta doble significación del término, pues su “traducción” a la literatura y al cine contemporáneo guarda una cierta relación con la épica antigua, en el sentido de un relato de aventuras colectivo.

Sostenemos que el *imaginario colectivo mundial* al que hacíamos referencia, supone la existencia de estrategias semejantes en los discursos seleccionados, delimitando

recorridos existenciales y posiciones de sujetos. Nuevamente, nuestro interés se centra en cómo afectan a los seres humanos, al mismo tiempo que construyen experiencia y subjetividades acentuando, borrando o denegando las marcas, siempre jerárquicas, que articulan género, sexualidad, etnia y clase social.

Pensando en la cultura contemporánea

Como ya lo dije en otra ocasión, retomando una idea de Renato Ortiz, hoy podemos hablar de un imaginario mundial, donde ciertas figuras poseen un reconocimiento generalizado en esta cultura global. Claro que ya sabemos que esta función es desempeñada hoy por los medios y por la internet. Desde el punto de vista de una teoría de los signos hace ya tiempo que se trató de construir categorías que explicaran esta articulación de la cultura. Menciono aquí a J. Lotman con su idea de semioesfera y a Marc Angenot con la de Discurso Social, pues estos conceptos nos permiten pensar algunos procesos globales y sus transformaciones. Hoy creo que es posible afirmar que hay reglas, productos ellas de los mismos medios que juegan con los textos y sus gramáticas instituyendo y modelizando sujetos, al mismo tiempo que, con una velocidad pasmosa, traducen experiencias a lenguajes.

Me interesa detenerme en este espacio de la cultura, en especial en objetos que sitúo en lo que he denominado el orden gótico. Distinguimos aquí “el gótico” como género literario-artístico realizado en la novela de lo que denominamos “orden gótico” pues lo hacemos extensivo al discurso social del presente y a diferentes prácticas sociales que incluyen producciones mediáticas y artísticas.¹ El “orden gótico” posee algunos rasgos que he denominado temático-formales que me interesa destacar. En una primera aproximación al tema me llamó fuertemente la atención la presencia de personajes cuya característica se concentraba en la figura del “exceso” y a los cuales se les podría atribuir el carácter tan repetido y atrayente de *monstruos*. En segundo lugar, la creación de un mundo con un fuerte tono *épico mitológico*.

Si bien la idea remite centralmente a textos ficcionales creo que el concepto puede funcionar como disparador para pensar otras prácticas, como por ejemplo situaciones existenciales actuales. Porque no pensar en un orden gótico en la experiencias vividas por el pueblo iraní hace unos años y en Siria en la actualidad? Siguiendo a Angenot diremos que esta formación discursiva puede ser concebida como un texto tutor que delimita un marco de interlegibilidad para el conjunto de la textualidad del momento.

En un trabajo anterior, me refería a una serie de producciones ², que se ubican ora en el campo de la cultura mediática, ora en el cine y la literatura y que promocionan, tanto por los personajes como por sus cronotopías, un paisaje que califico de “gótico”.³

¹ Así detectamos la presencia de un “orden gótico” como un acontecimiento disruptor en el espacio de lo cotidiano. Pongo aquí de relieve la idea de productividad: o sea un conjunto de discursos que producen subjetividades, que afectan a los sujetos, que delimitan estados de ánimo y conductas a seguir. Delimito así una formación discursiva cuyos rasgos diferenciales se caracterizan por su heterogeneidad, tanto a nivel de los materiales que utilizan, de los géneros que predominan, como también de las posiciones enunciativas.

² Señalaba entonces a series tales como Diario de un vampiro, o Sangre verdadera, o a películas tales como El hombre lobo, Inframundo, o Crepúsculo para nombrar solo algunas. Muchas de estas producciones tienen el formato de “saga”- que recuerda a la estructura folletinesca- por ejemplo, la serie de películas “Crepúsculo”. En esta elección, influyó el éxito masivo, especialmente obtenido entre el público joven.

³ He tomado de José Amícola y María Negroni (Cfr. Bibliog) la caracterización general del gótico. Entre ellos el anticuario: quien se ocupa de revisar zonas oscuras de la historia retomando el pasado y

Así hemos observado temáticas semejantes en series norteamericanas contemporáneas: mencionamos algunas: La Cúpula, The Walking dead, Sobrenatural, Da Vinci's Demons, True Blood, Falling Skees, Game of Thrones, Teen Wolf, La bella y la Bestia, Etc. ⁴.

En el presente trabajo, he recortado el universo narratológico de las series ficcionales actuales para centrarme en “Juego de tronos”. He tomado esta serie dejando de lado valoraciones estéticas o juicios críticos respecto de procedimientos y demás. Del conjunto, me interesó la serie por su apabullante popularidad. Creo que hoy no alcanza decir que en la serie se combinan elementos relacionados con la violencia o el sexo o los estereotipos de género. Más bien me inclino a hacer otras preguntas ¿cuál es la función de la serie en la esfera de lo estético? Qué códigos dominan en el texto que permiten una “traducción” exitosa? Habrá alguna información que el texto contiene y que permite una adecuación a los códigos del receptor?

La co-marca de los monstruos

El carácter monstruoso se concreta en los diversos textos de la cultura que estudiamos actualizándose en identidades tropológicas que se corresponden con el oxímoron y la paradoja. Como es sabido, un primer acercamiento a la problemática de lo monstruoso fue ya anticipado y legitimado (Foucault y otros) a partir de comportamientos o constituciones físicas que apartaba a ciertos grupos del conjunto social. Sin embargo, la posibilidad de un “otro” interno desconocido e inaprehensible en el marco de la razón fue anunciado en 1886 ya por G. L. Stevenson. Este “yo” luego trabajado por Freud y otros define al monstruo como lo desconocido, lo imposible de controlar, presente sin embargo en la dimensión psíquica de los seres humanos. Este descubrimiento acerca del carácter escindido del sujeto es uno de los aspectos relacionados con la monstruosidad. Sin embargo, lo monstruoso no se explica en un “sí mismo” sino que se proyecta a la dinámica intersubjetiva, social. En ese sentido todo, “otro” puede ser visto como un monstruo por lo imposible, lo sorpresivo y en un sentido lo ominoso. En general, lo monstruoso se asocia a comportamientos y actitudes, pero también a condiciones socio biológicas que insisten en marcar lo anormal, lo perverso o lo abyecto. Así, en la figura del monstruo se proyecta su doble especular en el que se destacan nítidamente las condiciones de producción de lo humano. Con esta idea jugaron también escritores como Edgard A. Poe, o Howard P. Lovecraft. De allí la paradoja y el oxímoron que hacen posible el reconocimiento del carácter monstruoso.

Denominamos a este espacio semiótico, caprichosa y arbitrariamente, *la co-marca de los monstruos*. Separamos el término “comarca” en “co” y “marca”, atendiendo a la idea de jerarquizar el significado de un hacer conjunto, presente en el prefijo co. (El prefijo de origen latino “co” indica una colaboración, un hacer con). Por un lado comarca indica entonces la fuerte presencia de figuras o situaciones relacionadas con lo monstruoso o lo fuera de la norma en producciones mediáticas contemporáneas. Pero por otro lado co-marca también es indicativo de un “hacer con” de lo monstruoso, en subjetividades, en situaciones y en formas de resolver problemáticas existenciales en la cultura contemporánea. Con ello estoy destacando la actuación positiva –identificatoria dirían otros- de los receptores de las series.

sus valores. La presencia de espacios cerrados, de moradas oscuras y lúgubres, y al mismo tiempo un espacio abierto, relacionado con abismos y zonas de vistas montañosas, de cumbres heladas y de soledades inagotables. Amícola refiere al “modo gótico” tomado de Fowler.

⁴ Nos informamos a través de Cuevana, Series Pepitos y Series Yonkies sobre las series mas populares.

Podemos definir esta “co-marca” como una operación cultural centrada en dos movimientos. Por un lado el monstruo “muestra” la historia social de las normas y se vincula así con el pensamiento que sostiene como natural ciertos modelos y cualidades de lo humano. Pensamos entonces al monstruo/ lo monstruoso como una manera de indagar los efectos productivos de las normas. Por otro lado notamos otro movimiento que aparece en este caso en *Juego de Tronos*, que al mismo tiempo que aparta a ciertos grupos asimila ciertas aptitudes y cualidades de los mismos, para producir una sutura, asentada en relaciones de poder, cuyo efecto es la indiferenciación de lo ético y lo violento, lo transgresor y lo imposible. Así en *Juego de Tronos* encontramos los que hemos denominado siguiendo a Foucault “monstruos morales” marcados por el exceso y la paradoja, representados mayoritariamente por los varones. Mencionamos algunos, a modo de ilustración: *Joffrey Baratheon*: es el prototipo del malvado. Reúne todas las condiciones del “monstruo moral”. Posee una especial relación con el poder: de vida y de muerte. Es cobarde en la batalla. *Jaime Lannister* mantiene relaciones incestuosas con su hermana Cersei, pero además es un asesino: mata a la “mano del rey” y también intenta matar a Bram Stark de tan sólo once años. *Viserys Targaryen*: hermano de Daenerys. Para obtener el trono puede entregar a su hermana a 40.000 hombres. Un caso paradigmático por lo paradójico es *Tiryon Lannister* en el conviven el exceso y lo contradictorio. Es una persona de talla baja. Le llaman el enano, el diablillo. En general, los enanos han sido considerados en las cortes medievales como los bufones. Aquí es el intelectual, el que piensa el poseedor de un saber. Sin embargo su representación física no se corresponde con su inteligencia. Tiene gran éxito con las mujeres a pesar de su estatura. Si comparamos su relación amorosa con las de sus hermanos, la suya es honorable y equilibrada, siendo su amante una sierva y una prostituta. Desde el punto de vista del género se reiteran estereotipos del varón, macho, vigoroso, etc. Tiryon se niega a violar a Samsa Stark con quien es obligado a casarse. Participa con valor en la defensa de Desembarco del Rey. Otras figuras se instalan en el espacio de lo fantástico y de lo sobrenatural. Es el caso de los *Caminantes Blancos* que representan en el texto la otredad radical, la oscuridad y la muerte. Hay además, dos personajes femeninos que funcionan en la trama a modo de monstruos, pero cuyos rasgos de extrañamiento se sitúan en el orden de los poderes mágicos: son las hechiceras o las brujas representadas por *Daenerys Targaryen* y *Melissandra*.

EL tono épico mitológico

Otro rasgo, presente en este orden gótico, pero también y en especial en la serie *Juego de Tronos* es la *convergencia*⁵, intensificada en el siglo XX de los dos modos narrativos cual son los textos mitológicos y los textos narrativos. Jury Lotman y en general la escuela de Tartu, reflexiona sobre las relaciones entre textos culturales y mitología. Una afirmación Lotmaniana, presente en diferentes textos es la penetración de la literatura en la mitología, proceso que él señala como propio del siglo XX, poniendo énfasis en “la esfera de la cultura masiva”. (1996: 129). Esta afirmación resulta reveladora si tenemos en cuenta una cualidad de los textos míticos: “que narraban acerca de la ley”[...] “o sea del orden correcto del mundo”(1996:132). Si bien no perdemos de vista la historicidad de este carácter- Lotman sitúa al mito “como un determinado estadio de la conciencia que precedió históricamente al surgimiento de la literatura escrita”(1996:129) - no podemos dejar de tener en cuenta la función social de los mitos: la permanencia en la memoria colectiva de ciertas figuras, sus aptitudes y

⁵ Tomo esta idea de Jury Lotman: “La creación de un dominio de convergencia de los textos mitológicos y los textos narrativos históricos y de la vida cotidiana condujo, por una parte, a la pérdida de la función mágico-sacra propia del mito, y, por la otra, al desvanecimiento de las tareas directamente prácticas que se les habían atribuido a los comunicados del segundo género”.(Lotman, 1996:133)

acciones. Si a ello le sumamos la interacción y la traducción de los mitos en las narrativas contemporáneas, podemos explicarnos algunos efectos de las series como “Juego de tronos”.

Teresa De Lauretis, destacada teórica feminista, retoma algunas ideas de Lotman, para desplazarlas / traducirlas a problemáticas relacionadas con los campos de género y sexualidad. Toma como base la idea del sujeto mítico, cuya transformación sería el origen de los textos narrativos. O sea De Lauretis desarrolla la idea lotmaniana de la presencia en el macizo central cultural de textos míticos –cuya función, como dijimos, era fijar las leyes- y de la necesidad por un mecanismo propio del sistema cultural, de la aparición de otros textos cuya función era relatar oralmente acontecimientos relacionados con lo cotidiano. Estos últimos evolucionan hasta la novela moderna.

De Lauretis

“En el texto mítico, por ejemplo, de acuerdo con la teoría de Lotman sobre la tipología de la trama/argumento, hay solamente dos personajes el héroe y el obstáculo o límite/ frontera-El primero es el sujeto mítico quien se traslada a través del espacio de la trama estableciendo diferencias y normas. El segundo es solo una función del espacio, una marca en el límite y por consiguiente inanimado, aun cuando sea antropomorfo/ fizado”(1987:42)

De Lauretis continúa con su argumentación y dice lo siguiente:

“En el texto mítico entonces el héroe debe ser macho/varón sin tener en cuenta el género del personaje, porque el obstáculo, cualquiera sea su personificación esfinge o dragón, bruja o villano, es morfológicamente femenino- y ciertamente, sencillamente la matriz/ el útero, la tierra, es el espacio de su movimiento. Cuando él cruza la frontera y penetra el otro espacio, el sujeto mítico es construido como ser humano varón/ macho; él es el principio activo de la cultura, quien establece distinciones, el creador de diferencias. La hembra es lo que no es susceptible de transformación ya sea vida o muerte. Ella es un elemento del espacio de la trama, un lugar, una resistencia, matriz y materia” (1987: 43)⁶ (La traducción es mía)

Si De Lauretis acierta con su interpretación se podría afirmar que otra de las razones del éxito de estas series mitopoéticas es la aparición en la figura del sujeto héroe mítico, de los rasgos modélicos de la sexualidad masculina estableciendo así a modo de repetición una ley inmanente al mundo representado. Por otra parte en los personajes femeninos se reiterarían las características de inmovilidad: sólo un espacio de la trama, solo una función topológica etc. No pensamos en lo anatómico macho hembra sino en lo femenino y lo masculino como papeles o roles en relación a la trama. Encontramos así una lista de personajes mujeres que se masculinizan y logran una movilidad especial, tales como Aria Stark, Yara Greyjoy, Brienne Tarth. Pero también hallamos a personajes mujeres que transgreden la frontera pero que no cumplen el rol de héroe con la carga de positividad que ello implica como en el caso de Cersei Lanister. También hay hechiceras con poderes sobrenaturales entre las que se destacan Dayneris y Melisandre.

Lo notable es constatar la función conservadora de la memoria en los textos de la cultura. El autor de la novela juego de tronos, más allá de las necesidades contextuales es un autor que busca un éxito comercial, que maneja las técnicas

⁶ De Lauretis se basa en el artículo de Lotman del año 1979 “The origin of plot in the light of typology “ publicado en Poetic Today.

identificadorias, etc. trasmite, sin saberlo, una memoria de la diferencia sexual como diferencia marcada negativamente para los receptores contemporáneos. No importa en este sentido la identidad biológica de los personajes, para triunfar o para producir cambios deben imponerse las cualidades del héroe mítico.

Desde la perspectiva del feminismo(s) hace tiempo que se ha cuestionado ya la idea de que la anatomía es destino. Como se sabe, quien propone esta idea es De Beauvoir. Sin embargo y más allá de los acuerdos o no con el pensamiento de la teórica francesa, la construcción de las identidades de género/ sexualidad han oscilado entre lo biológico y lo cultural. Este binarismo según creo poco productivo a la hora de explicar situaciones de hecho, parece resolverse con estas propuestas, produciendo aquí lugares de intersección en el pensamiento teórico contemporáneo entre campos disciplinares cuya vocación es el trabajo en los intersticios en las fronteras, en los límites.

Bibliografía

Amícola, José (2003) La batalla de los géneros. Novela Gótica vs. novela de educación, Viterbo

De Lauretis, Teresa (1984-1992) *Alicia ya no*, Cátedra Madrid

De Lauretis, Teresa (1987) *Tecnologies of gender*, Indiana University Press, Bloomington

Negróni, María (1999) Museo Negro, Norma, Buenos Aires

Lotman Iury, (1996) "Literatura y mitología" en *La semioesfera, semiótica de la cultura y el texto*, Cátedra, Madrid, 1996

Lotman, Iury (1979) *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid