UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

REPRESENTACIONES DE LA MASCULINIDAD Y DE LA SEXUALIDAD EN EL TEXTO FÍLMICO *ENTER ACHILLES*

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del
Programa de Estudios de Posgrado en Artes
para optar por el grado y título de Maestría Académica
en Artes con énfasis en Cinematografía

ROBERTO GUERRERO MIRANDA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

Dedicatoria

A mi madre, a quien le debo todo.

Agradecimientos

A Karen Poe, por todo el apoyo y la guía.

A Ginette Barrantes y María Bonilla por acompañarme y motivarme.

A María Lourdes Cortés, Luis Thénon, Ana Delia Ramírez, Carolina Sanabria,

Bernal Herrera y mis demás profesorxs del Posgrado en Artes,

por abrir mi mirada y hacerme un artista diferente.

Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de

Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica,

como requisito parcial para optar al grado y título de

Maestría Académica en Artes con énfasis en Cinematografía.

Dra. María Lourdes Cortés Pacheco
Representante de la Decana Sistema de Estudios de Posgrado

Dra. Karen Poe Lang
Profesora Guía de la Investigación

Dra. María Bonilla Picado
Lectora

Dra. Ginette Barrantes Sáenz
Lectora

M Sc. Marta Rosa Cardoso Ferrer
Representante de la Dirección del Programa de Posgrado en Artes

Roberto Guerrero Miranda
Sustentante

Tabla de contenidos

Dedicatoria ii

Agradecimientos iii

Hoja de aprobación iv

Resumen viii

Listado de gráficos ix

Listado de tablas x

Listado de ilustraciones xi

Listado de abreviaturas xiii

INTRODUCCIÓN 1

1. DELIMITACIÓN DEL TEMA. 1

2. JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN. 4

2. 1. Motivos para la escogencia del tema. 4

2. 2. Importancia y significado de la presente investigación. 8

3. PROBLEMA Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN. 11

3. 1. Definición y delimitación del problema de investigación. 11

3. 2. Objetivos. 12

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PERSPECTIVA TEÓRICA. 13

4. 1. Estado de la cuestión. 13

4. 2. Perspectiva teórica. 21

5. METODOLOGÍA. 37

5. 1. Tipo de estudio. 37

5. 2. Propuesta metodológica. 37

6. CONTENIDOS DE LA INVESTIGACIÓN. 49

CAPÍTULO PRIMERO **50**

EL MITO DE LA MASCULINIDAD Y SUS REPRESENTACIONES EN ENTER ACHILLES. 50

1. INTRODUCCIÓN DEL CAPÍTULO. 50

2. EL MITO DE LA MASCULINIDAD. 52

3. REPRESENTACIÓN DE LAS MASCULINIDADES EN EL CINE. 62

4. MODELOS DE MASCULINIDAD PRESENTES EN ENTER ACHILLES. 67

4.1. Los personajes. 68

4. 2. Análisis de escenas. 75

CAPÍTULO SEGUNDO **92**

LA DESVENTURA DE UN AQUILES PENETRADO. 92

1. INTRODUCCIÓN DEL CAPÍTULO. 92

2. EL SUJETO, LA SEXUALIDAD Y EL DESEO. 95

3. EL SUJETO MASCULINO HETEROSEXUAL, ENTRE LA HOMOSOCIALIDAD Y LA HOMOSEXUALIDAD. 99

4. ANÁLISIS DE ESCENAS. 109

CAPÍTULO TERCERO **125**

EL RELATO EN ENTER ACHILLES. APUNTES DE UNA ESTÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN. 125

1. INTRODUCCIÓN DEL CAPÍTULO. 125

2. APUNTES SOBRE LA TRANSGRESIÓN: LAS FRONTERAS SIMBÓLICAS, EL SUJETO Y LA SEXUALIDAD. 127

3. APUNTES SOBRE OTRA ESTÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN: RELACIONES ARTE Y POLÍTICA. 138

4. ENTER ACHILLES: UN RELATO TRANSGRESOR. 144

4. 1. Un recorrido por el relato y sus representaciones disruptivas 145

4. 2. Connotaciones transversales en el relato. 160

CONCLUSIONES 169

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 180

Resumen

La investigación analiza las representaciones de la masculinidad y la sexualidad en el texto fílmico *Enter Achilles* (1996). A partir de éstas, observa la relación entre el relato de la película con una noción de estética de la transgresión de las identidades de género y sexual. La investigación se desarrolló con una perspectiva teórica integrada de semiología del relato y aproximaciones del psicoanálisis y de estudios de género, gay y lésbicos. Específicamente, el enfoque semiológico sintáctico-semántico de Roland Barthes posibilitó implementar una metodología de segmentación del filme en secuencias, escenas y acciones de personajes y, sobre todo, realizar un análisis e interpretación de los sentidos en la película, partiendo de la movilidad y variabilidad combinatoria de enunciados extraídos de escenas seleccionadas.

En el primer capítulo, se revisan planteamientos sobre las masculinidades y se enfatiza en las ideas de Raewyn (R.W.) Connell acerca de las masculinidades –hegemónica, subordinada, cómplice y marginada–; se exponen características de las representaciones de las masculinidades en el cine; y principalmente, se analizan los personajes y una selección de escenas del filme y se determina que el principal modelo de masculinidad presente en *Enter Achilles* es el hegemónico, junto a los de subordinación –por complicidad y marginación.

En el segundo capítulo, se estudia la relación entre el sujeto y la sexualidad, partiendo de los postulados de Sigmund Freud, Jacques Lacan y Leo Bersani –sobre una sexualidad que trabaja desde la actividad pulsional y el deseo–; se estudia teóricamente la relación entre la homosocialidad y la homosexualidad; y, se analizan representaciones de la película, a partir de las cuales se concluye que el filme representa a una masculinidad hegemónica cuya heterosexualidad se ve asaltada internamente por el deseo homosexual en medio de interacciones homosociales.

En el tercer capítulo, se estudian planteamientos teóricos sobre la transgresión, las fronteras sociales y la sexualidad para remitir, fundamentalmente desde los postulados de Jonathan Dollimore, a la idea de una estética de la transgresión en el arte y se complementan esas ideas con nociones acerca del arte crítico-político. Finalmente, se analizan tanto escenas del filme que implementan operaciones de reinscripción de lo transgresivo e inversión simbólica, como connotaciones transversales en la película, las cuales posibilitan ubicar al relato de *Enter Achilles* dentro de una estética de la transgresión.

Listado de gráficos

Gráfico 1. Diagrama de los conceptos sobre las masculinidades de R. W. Connell. 24

Gráfico 2. Diagrama de la interrelación de conceptos sobre la sexualidad abordados en la investigación. 27

Gráfico 3. Diagrama de interrelación de conceptos foucaultianos abordados en la investigación. 28

Gráfico 4. Diagrama de conceptos sobre la transgresión abordados en la investigación. 33

Gráfico 5. Diagrama de conceptos sobre semiótica del relato abordados en la investigación. 36

Gráfico 6. Diagrama de la interrelación de conceptos implementados en la investigación. 38

Gráfico 7. Diagrama de los elementos del análisis de las escenas acerca de MM y SEX. 46

Gráfico 8. Diagrama de los elementos contemplados en el análisis de las escenas de TRA. 48

Gráfico 9. Diagrama de las escenas analizadas sobre TRA. 145

Gráfico 10. Relación entre unidades narrativas del relato y escenas seleccionadas. 146

Gráfico 11. Conceptos generales de las unidades narrativas, a partir de las escenas. 160

Gráfico 12. Conceptos principales extraídos, en el trabajo de connotación, a partir del relato. 167

Listado de tablas

Tabla 1. Lista de secuencias y escenas del filme *Enter Achilles*. 42

Tabla 2. Selección de escenas según variables modelo de masculinidad y operatividad de la sexualidad. 45

Tabla 3. Selección de escenas según la variable transgresión. 47

Listado de ilustraciones

Ilustración 1. Imágenes del personaje enamorado de la muñeca, extraídas de la película *Enter Achilles.* 70

Ilustración 2. Imágenes del personaje hombre de blanco, extraídas de la película *Enter Achilles.* 71

Ilustración 3. Imágenes del personaje cómico, extraídas de la película *Enter Achilles.* 72

Ilustración 4. Imágenes del personaje hombre de rojo, extraídas de la película *Enter Achilles.* 74

Ilustración 5. Imágenes del personaje desestabilizador, extraídas de la película *Enter Achilles*. 75

Ilustración 6. Grupo de fotogramas extraídos de la escena de *los hombres en el espejo. Enter Achilles.* 77

Ilustración 7. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *Bullying*. *Enter Achilles.* 83

Ilustración 8. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *la vejación de la muñeca. Enter Achilles*. 87

Ilustración 9. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *la muñeca y no la mujer real. Enter Achilles.* 110

Ilustración 10. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *competición erótica por la bebida. Enter Achilles.* 114

Ilustración 11. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *el beso interrumpido. Enter Achilles.* 118

Ilustración 12. Gupo de fotogramas de la escena *los hombres están vivos/ corporalidades rojas. Enter Achilles.* 119

Ilustración 13. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *El sueño/Los hombres luchan/los hombres (se) observan. Enter Achilles.* 147

Ilustración 14. Extracción de fotograma de la escena *The Plough (El arado). Enter Achilles.* 149

Ilustración 15. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #14, #15 y #16. 150

Ilustración 16. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *Entrada del personaje desestabilizador, cambio de ritmo y danza de relajación. Enter Achilles*. 151

Ilustración 17. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #20, #26, 28, 30 y #31. 152

Ilustración 18. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *la transformación a Superman y la captura.* 153

Ilustración 19. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #34, #35 y #36. 155

Ilustración 20. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *Los amigos encuentran al hombre de celeste y lo molestan por su desnudez. Enter Achilles.* 156

Ilustración 21. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #59 y #60. 158

Ilustración 22. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #62 y #63. 159

Listado de abreviaturas

MM: Modelos de masculinidad.

SEX: Sexualidad.

TRA: Transgresión.

EM: Enamorado de la muñeca.

HB: Hombre de blanco.

HR: Hombre de rojo.

PC: Personaje cómico.

PD: Personaje desestabilizador.

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

SEP Sistema de Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Roberto Guerrero Miranda, con cédula de identidad 110260025, en mi condición de autor del TFG titulado Representaciones de la Masculinidad y la Sexualidad en el Texto Fílmico Enter Achilles

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. **SI** [X] **NO** *[ ]

***En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).**

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

INTRODUCCIÓN

1. Delimitación del tema.

"Canta, oh diosa, la cólera del Pélida Aquiles;
cólera funesta que causó infinitos males (…)
y arrojó al Hades muchas almas valerosas…"

Homero, Ilíada, Canto I, 1.[1]

Los primeros versos de una gran obra del arte literario: *La Ilíada*, constituyen un umbral hacia el mito, del cual se sabe que, mediante la representación, utiliza la fuerza del lenguaje para hilvanar historias ejemplares que perfilan las primeras y elementales explicaciones sobre el mundo o todo lo que acontece en éste. En el texto citado, por ejemplo, destaca la figura mítica de Aquiles, el gran guerrero, la cual durante siglos ha ayudado a delinear y propagar en la cultura, la representación del ideal de un *Yo masculino* que se cree invulnerable y que, a la vez, contiene fisuras que devienen en el destino trágico de su propia muerte.

También, ese o cualquier texto artístico se presenta como punto de partida para ejercer la labor interpretativa y así esbozar ideas y establecer relaciones de pensamiento

[1] Homero, *La Ilíada* (Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1996), 102.

que permitan transitar del *mythos* al *logos*; es decir, intentar construir o verificar conocimiento sobre aspectos o situaciones de la realidad concreta. En ese sentido, caben aquí las palabras del teórico Herbert Read, quien afirmó que las "artes han sido los medios por los cuales el hombre ha podido comprender paso a paso la naturaleza de las cosas"[2] y, por tanto, el vehículo para "llevar el mundo visible a su conciencia"[3]. De allí que sea posible concebir el arte, como una actividad humana inscrita en el campo de lo simbólico, en cuyas diversas manifestaciones se da un movimiento del lenguaje y de acciones y reacciones discursivas de la cultura, por lo que puede constituir un posible reflejo de las realidades individuales y sociales.

El estudio del arte puede constituir una revisión de algunas de las facetas de lo interno y lo profundo de la mente humana, de las maneras en que ésta se proyecta hacia el exterior, al espacio de la colectividad y las relaciones que allí se establecen entre las personas, mediatizadas por la ideología y su legitimación o por los intereses de interpelarla, subvertirla o transgredirla. De modo que analizar los productos artísticos implica ejercer la actividad analítica propiamente en la cultura, a través de sus objetos y representaciones.

Así que desde esa perspectiva, y recordando la figura mítica de un Aquiles y su inherente representación de ideas y valores dominantes en la sociedad sobre la masculinidad, se propone, desde el campo de las artes, la realización de un proyecto de investigación académica que incorpore instrumentos teórico-conceptuales diversos y que

---

[2] Herbert Read, *Imagen e Idea*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), 12.

[3] Ibíd.

observe como objeto de estudio, la obra *Enter Achilles*[4] (traducida como *Entrar en Aquiles)*, como texto[5] analizable en cuanto a un posible discurso, construido desde una creación artística cinematográfica sobre la masculinidad, la construcción de la identidad sexual, sus representaciones y, sobre todo, su posible subversión o transgresión desde las especificidades del lenguaje simbólico propio de la creación artística cinematográfica. Se plantea enfocar la labor analítica en los discursos de dominación y subordinación implicados en las representaciones de la masculinidad y de la sexualidad, por medio de la utilización de instrumentos teóricos y metodológicos proporcionados por los posibles, ricos e interesantes cruces entre varios saberes: el campo de la *semiótica* y el amplio abanico que comprenden los campos del psicoanálisis y los estudios de género, gay y lésbicos.

---

[4] *Enter Achilles* (1995) o *Entrar en Aquiles*, es un producto artístico que surgió primero como un proyecto de danza y teatro del grupo británico DV8 Physical Theather (bajo la concepción y dirección del coreógrafo y bailarín Lloyd Newson) cuya presentación inaugural fue el 7 de junio en Viena. Posteriormente en el año 1996, la puesta en escena fue adaptada, por Newson en conjunto con la directora Clara Van Gool, a un formato cinematográfico para televisión. El filme fue transmitido por la BBC y ganó varios premios, entre ellos un Emmy internacional y un Prix Italia.

Recientemente, en el 2020, la puesta en escena de *Enter Achilles* se monta de nuevo para el Adelaide Festival, en Australia y se presenta en marzo de 2020. La obra Newson es coproducida por la compañía de danza Rambert y Sadler's Wells.

Veáse: «Enter Achilles–Film», DV8 Physical Theather, acceso el 24 de agosto de 2014, https://www.dv8.co.uk/ projects /archive/enter-achilles--film; «Enter Achilles», Clara Van Gool Director, acceso el 24 de agosto de 2014, https://www.claravangool.nl/Enter-Achilles; y «Enter Achilles», Rambert, acceso el 10 de abril de 2021, https://www.rambert.org.uk/whats-on/enter-achilles/.

[5] Cabe aclarar que para referir al objeto de estudio –la película *Enter Achilles*–, en este documento, se utilizan indistintamente las acepciones de texto fílmico, cinematográfico y/o artístico; independientemente de las diferencias conceptuales que existen entre ellas.

2. Justificación e importancia del tema de investigación.

2. 1. Motivos para la escogencia del tema.

Si bien se podría afirmar que, en el seno de la modernidad, se ha desarrollado una perspectiva en la que la producción académica se aboca a generar teoría, basada principalmente en la premisa de objetividad, y que justamente, en la posmodernidad y desde la semiótica, se ha revalorado el concepto de subjetividad, es necesario aclarar que la motivación para la elección del tema de investigación fue inicialmente personal[6]. Sin embargo, se consideró factible generar intelecciones sobre las posibles interrelaciones entre la generación de conocimiento sobre la cultura, el texto artístico, el medio cinematográfico, el sujeto y procesos que atraviesan lo humano, tales como discursos sobre la masculinidad, la sexualidad y la identidad. Especialmente, se consideró importante reflexionar sobre cómo esos conceptos pueden dar cuenta del diálogo e interacción entre lo que socialmente podría considerarse hegemónico y subordinado; y acerca de la pre-existencia, en las construcciones sociales, de normas o límites, en contraste con la necesidad y la voluntad de transgredirlos desde la práctica artística.

[6] Con mucho tiempo de antelación al perfilado de la propuesta del presente proyecto de investigación, quien lo propone, ya había realizado desde el campo de las artes visuales, un amplio conjunto de obra artística caracterizada por tener un eje temático que giraba en torno a concepciones de masculinidad y sexualidad. De manera que ese conjunto de trabajo práctico, de fines expresivos, sobre la representación de nociones de lo masculino y la sexualidad en el ámbito social, propiciaron después la reflexión teórica sobre los mismos tópicos, pero con un enfoque hacia la actividad analítica de otros textos artísticos y su relación con los discursos y procesos de la cultura.

La búsqueda de conocimiento en estos temas es necesaria ya que, por un lado, se podría afirmar que la naturaleza del arte es tan compleja y elusiva como la del sujeto humano, por lo que nunca habrá suficiente y concluyente información sobre las manifestaciones de la creación artística y sus alcances en los planos de lo individual y de lo cultural; hecho que justifica que, en el campo de las artes, siempre haya una puerta abierta para la investigación de sus productos.

Por otro lado, dentro de las diferentes manifestaciones artísticas, se consideró conveniente retornar al análisis del texto cinematográfico, en virtud de el arte está en estrecha relación con la representación de procesos sociales. Al respecto, García, Djukich y Méndez, afirman que "la vida social puede verse e interpretarse en el texto fílmico"[7]; y Luis García Fanlo agrega que éste "se inscribe en un orden del discurso que establece una determinada relación entre las palabras y las cosas, inscriptas en régimen de verdad históricamente determinado"[8].

Además, el análisis de la obra cinematográfica es particularmente importante, ya que no se puede obviar la relación existente entre el cine y los procesos de construcción de todo tipo de identidades. Para Celestino Deleyto, el cine es un factor formador de identidad, puesto que se integra a la realidad social y articula "coherente y convenientemente transformados, las ideas y deseos que conforman (…) [la] identidad

[7] Irida García, Dobrila Djukich y Aminor Méndez, «Juego y poder en el discurso fílmico.», *Opción* 18, n.º 38 (2002): 78.

[8] Luis García Fanlo, «El discurso en imágenes: el cine y la producción de efectos de realidad», *Discurso y Argentinidad* 3, n.º 3 (2009): 3, https://es.calameo.com/read/000352039606b92f51f0b.

individual y social"[9]; y sobre todo, un vehículo para los discursos ideológicos dominantes[10]. De hecho, para ese autor, la crítica ideológica de textos cinematográficos, durante varias décadas, ha incorporado en sus reflexiones los conceptos del psicoanálisis de una diferenciación sexual construida a partir de los desarrollos del feminismo[11].

Para la propuesta del presente proyecto de investigación es de gran importancia la relación entre el cine y la construcción de identidades sexuales. El medio cinematográfico evidencia y participa en el proceso social normalizador de las polaridades masculinidad-feminidad y heterosexualidad-homosexualidad, en tanto que propaga una serie de informaciones sobre la manera como los sujetos se ven a sí mismos y a los demás, y a partir de sus representaciones, se condicionan las relaciones entre los diferentes grupos sociales. Por lo que se considera que estudiar textos fílmicos, puede constituir un camino para conocer cómo el medio cinematográfico incide en la construcción de las masculinidades, tanto como un reproductor de ciertos ideales hegemónicos como procesos de crítica o subversión de los mismos.

Desde esa perspectiva, se eligió analizar la obra cinematográfica *Enter Achilles*, en tanto que es una obra artística con gran densidad simbólica y compleja en todas sus dimensiones, por lo que posibilita realizar un despliegue analítico amplio. Inicialmente se puede afirmar que la obra, en su dimensión temático-discursiva, integra elementos

---

[9] Deleyto, Celestino. *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood* (España: Editorial Paidós, 2003), 17.

[10] Ibíd. 21.

[11] Ibíd.

enunciativos que remiten a representaciones de las masculinidades y sus discursos[12]. Estas representaciones están fuertemente ligadas a las condiciones operativas de la sexualidad y, por ende, permiten observar en el relato e imágenes una identidad individual y de género que se debate entre lo normativo y lo disidente[13]. En estrecha relación con lo anterior, se considera que *Enter Achilles*, en cuanto a su dimensión narrativa, permite estudiar –como eje central de esta investigación–, el relato como texto y fundamento de la producción de sentido a partir de una visión mixta que involucra elementos de la aproximación sintáctico-semántica de la narratología fílmica para una interpretación semiótica abierta.

Esta interpretación se ve potenciada, además, por las dimensiones mediática y de género de producción de *Enter Achilles.* El filme es una obra artística intermedial que integra teatro, danza, música y cinematografía. Además, es una película que se

[12] Sinopsis de *Enter Achilles*: Siete hombres comparten en un típico "pub" o bar británico. Beben, fuman, escuchan música de una rocola; ven el fútbol por televisión y compiten entre ellos, en las convencionales maneras de cualquier grupo de hombres heterosexuales. Un octavo hombre los observa desde afuera y entra al bar. Este personaje es diferente, se mueve y baila distinto, refleja una delicadeza impropia que inquieta a la mayoría de los otros hombres. Este personaje funciona como un catalizador para detonar las inseguridades en los personajes y liberar una dialéctica de deseo sexual y agresividad brutal. En el proceso se pone de manifiesto las vulnerabilidades y secretos de los hombres fuertes así como la ambigüedad sexual. La historia transcurre al final del día, en la noche y posible madrugada. En el amanecer, el personaje diferente se pasea con satisfacción por la azotea del bar, llamado *The Plough* (El arado).

[13] Si bien el texto fílmico que se establece como objeto de estudio no pertenece al contexto cultural inmediato (costarricense, centroamericano o latinoamericano), sino que más bien corresponde a un trabajo artístico producido en Inglaterra en 1996 con base en una puesta en escena de 1995, es importante destacar que posee un discurso, de gran relevancia, que parece dar cuenta de una intención de transgredir nociones acerca de las identidades de género y sexuales. Además, conviene resaltar que la puesta en escena de *Enter Achilles* surge en un contexto temporal en el que se da una efervescencia de preocupaciones epistémicas sobre la masculinidad. Por ejemplo, la creación y presentación de la obra de teatro danza coincide con el año de publicación (1995) del libro *Masculinities* de R.W. Connell, el cual ha sido un texto fundacional para el estudio y debate acerca de las masculinidades.

ubica dentro del género del *Dance Film*[14], en el cual la dirección cinematográfica, la coreografía, los bailarines, se abocan a un producto cuya naturaleza es audiovisual y hecho para la proyección. En ese sentido, en el marco del análisis del relato, la obra posibilita observar relaciones de forma-contenido presentes en el cruce de las acciones, los movimientos de danza, la música y la mirada cinematográfica.

2. 2. Importancia y significado de la presente investigación.

Es un hecho que el cine incide en la memoria histórica de las sociedades, participa de manera activa y determinante en el proceso de construcción y representación de identidades, y tiene la capacidad de fomentar la conciencia sobre las dificultades que afectan a las personas en la contemporaneidad. Por lo tanto, se considera que abrir esta propuesta de investigación es importante, porque se generaría una reflexión necesaria sobre la masculinidad y la sexualidad y sus formas de representación en el medio cinematográfico y los problemas epistemológicos y éticos que ello supone.

Abrir otro espacio para el examen, en palabras de Minello Martini, de una parte de "todo lo que hacen y piensan los hombres; todo aquello que hagan o piensen para ser

[14] El *Dance Film* o película de danza, conocido como danza de pantalla es una película híbrida que vincula la expresión artística de danza con la cinemática. Erin Brannigan, en *Dance Film. Choreography and the Moving Image*, plantea que a diferencia de un simple registro audiovisual de una obra de danza, el *Dance Film* es una unión integral entre la propuesta coreográfica y la visión cinematográfica, de modo que intermedialmente entran en relacion orgánica el "performance para la pantalla, presencia cinemática y articulación gestual, categorías de movimiento cinemático, encuadre y edición" y la dimensión espectatorial. Se trata de una expresión creada específicamente para la cámara que promueve la colaboración y la hibridez.

Erin Brannigan, *Dance Film. Choreography and the Moving Image.* (New York: Oxford University Press, 2011), 6-7.

hombres; lo que piensan o hacen algunos hombres considerados paradigmáticos"[15] y sus nexos relacionales entre sí, con intermediación de los procesos de la sexualidad, la identidad y el arte, es esencial para tener claro que la masculinidad no es un concepto acabado e inamovible, sino uno que está en constante construcción y disputa. Es por eso que esta investigación también apunta hacia la reflexión teórica sobre la sexualidad, de la cual nunca habrá poco que conocer, dada su naturaleza volátil y ambigua, según lo afirman Sigmund Freud, Leo Bersani y Jean Allouch[16]. La idea de una sexualidad que se resiste a ser limitada justifica la apertura constante de nuevos estudios y valoraciones académicas, en especial, si se interconecta con los campos amplios y diversos de la cultura y el arte.

También, estudiar *Enter Achilles* implica resaltar el valor político que tiene el filme, dado que observa las masculinidades, representa y trastoca ideales regulatorios por medio de referir a la operatividad de la sexualidad y al entendimiento de las identidades de género y sexuales desde representaciones subversivas. En ese sentido, la investigación posibilita reflexionar sobre cómo las obras de arte pueden ser colocadas en un orden de discurso político, si se lee en ellas una funcionalidad transgresora o, como afirma Claudia

[15] Nelson Minello Martini, «Masculinidades: un concepto en construcción», *Nueva Antropología*. XVIII, 61. México, 2002, (2002): 16, Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15906101.

[16] Jean Allouch, «Spichanalize», *Me cayó el veinte*, n.º13 (2006): 11-36. Leo Bersani, «Theory and Violence», en *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia Press University, 1986), 7-27. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Madrid: Alianza Editorial, 1984).

Mesch, un tono de disensión, una postura combativa y referencias claras a problemáticas de la sociedad[17].

Finalmente, se considera que la propuesta teórica es pertinente, en tanto que *entrar en Aquiles*, significa penetrar y estudiar los ideales masculinos dominantes y pensar que éstos pueden ser de-construibles. Sumarse a los intereses de otras personas cuyas investigaciones teóricas y/o producciones artísticas apunten a redefinir las masculinidades tradicionales hacia otras que reconozcan e integren a la diversidad; que procuren relaciones humanas más equilibradas sobre la base de la solidaridad y el respeto; que contribuyan a desvanecer *esa cólera funesta* que ha causado, y sigue produciendo, *infinitos males* a tantas *almas*.

[17] Claudia Mesch, *Art and Politics. A Small History of Art for Social Change since 1945* (London/New York: IB.Tauris & Co. Ltd, 2017), 1.

3. Problema y objetivos de investigación.

3. 1. Definición y delimitación del problema de investigación.

A partir de la obra fílmica *Enter Achilles*, el estudio propuesto abarcará operaciones de análisis vinculante de conceptos como cultura, discurso, masculinidad, sexualidad, identidad sexual, representación, texto artístico en general y cinematográfico, en particular. Por tanto, se estima que la realización del proceso investigativo tiene que responder a la siguiente problemática general: ¿*cómo se representan las masculinidades y la sexualidad en Enter Achilles y cuál es su relación con una operatividad transgresora en la obra artística*?

A su vez, se considera que esta problematización podría implicar la búsqueda de respuestas a las siguientes interrogantes: ¿qué caracteriza al concepto de masculinidad observado en la película?, ¿cómo opera la obra artística y cinematográfica en relación con los discursos sobre la masculinidad a los que remite el filme?, ¿plantean esos discursos una legitimación o más bien una ruptura o transgresión de las visiones dominantes de masculinidad en Occidente? y finalmente, ¿constituye la representación de la sexualidad, en la película, un elemento disonante y subversivo en relación con esa masculinidad y con la identidad sexual?

3. 2. Objetivos.

La investigación propuesta deberá cumplir con los siguientes objetivos:

3. 2. 1. Objetivo General.

Caracterizar las representaciones de las masculinidades y de la sexualidad en el texto fílmico *Enter Achilles* y su posible relación con una estética de la transgresión.

3. 2. 2. Objetivos Específicos.

- Establecer el modelo principal de masculinidad y modelos subordinados presentes en la obra fílmica.
- Determinar, mediante el análisis de las escenas y acciones de los personajes, cómo operan, funcionan y afectan las representaciones de la sexualidad al modelo principal de masculinidad presente en la película.
- Determinar cómo se enlazan los conceptos de masculinidad y sexualidad en el relato de la película, con una posible noción de estética de la transgresión.

4. Estado de la cuestión y perspectiva teórica.

4. 1. Estado de la cuestión.

La problematización planteada anteriormente implica la necesidad de revisar los trabajos realizados acerca de la obra fílmica *Enter Achilles* y sobre masculinidad y cine, con la finalidad de justificar la validez de la investigación propuesta. En ese sentido, tras operaciones de recopilación y análisis preliminar de fuentes, se determinó que en Costa Rica no se han producido trabajos sobre la película seleccionada.

En cambio, se encontraron dos trabajos finales de graduación que estudian la relación entre el género y el cine, pero que no tienen una relación directa con esta investigación. El primero de estos trabajos es *Estereotipos sexistas en el cine de animación infantil* de Larraitz Letzarza Artza[18]. La segunda investigación es *Los códigos que establecen el orden significante de lo femenino y lo masculino en Caribe y "El Solitario"* de Almitra Desueza Delgado[19]. En contraste con el contexto local, sí se encontraron estudios producidos en otras latitudes sobre el objeto de estudio y también acerca de la relación entre masculinidad y cine.

[18] Larraitz Letzarza Artza, «Estereotipos sexistas en el cine de animación infantil» (tesis de maestría académica en Estudios de la mujer, Universidad de Costa Rica, Sistema de Estudios de Posgrado, 2015).

[19] Almitra Desueza Delgado, «Los códigos que establecen el orden significante de lo femenino y lo masculino en Caribe y "El Solitario"» (tesis de maestría académica en Comunicación, Universidad de Costa Rica, Sistema de Estudios de Posgrado, 2012).

4. 1. 1. Trabajos sobre el filme Enter Achilles.

Se encontraron trabajos académicos de grado y artículos que directamente se centran en la película. También existen investigaciones de posgrado que integran análisis de aspectos de la película o la puesta en escena de *Enter Achilles* como un caso de estudio entre otros. *Danza para la cámara: El movimiento como principio narrativo del filme Enter Achilles* [*Dance for the Camera: Pohyb Jako Narativní Princip Filmu Enter Achilles*][20], de Michal Hříbek, es investigación que se centra en el *Dance Film* y observa la relación entre danza y cine. Principalmente, aplica el análisis neoformalista ruso para definir el uso de los recursos fílmicos de la película Enter Achilles en relación a los de la danza y teatro físico. *DV8: Male bodies in the screen dance*[21], de Adéla Mrázová, analiza la imagen del cuerpo masculino en tres películas del grupo DV8 Physical Theatre, entre ellas *Enter Achilles*. Esta tesis observa panorámicamente el cuerpo como símbolo y elemento expresivo y, a nivel de contenido, parte de aproximaciones feministas y estudios de masculinidad para explicar las representaciones de masculinidad y sexualidad en las películas analizadas.

Otro trabajo importante para esta investigación es *Society's treatment of masculinity as evidenced in the work of Lloyd Newson*[22] de Jessica Sara Whatmore. En

[20] Michal Hříbek, «Dance for the Camera: Pohyb Jako Narativní Princip Filmu Enter Achilles» (tesis de licenciatura, Universidad Masaryk, 2015), https://is.muni.cz/th/j9vat/hribek_michal_bc_dance_for_camera.pdfel.

[21] Adéla Mrázová, «DV8: Mužské tělo v žánru Male bodies in the screen dance» (tesis de licenciatura, Universidad Carolina de Praga, 2013), https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/58458.

[22] Jessica Sara Whatmore, «Society's treatment of masculinity as evidenced in the work of Lloyd Newson» (disertación de grado, University of Wales Institute Cardiff, 2008), https://repository.cardiffmet.ac.uk/handle/10369/722.

esta disertación se observa el tema de la masculinidad y la sexualidad en la obra artística Lloyd Newson, creador de *Enter Achilles*. Es decir, analiza los significados de la obra en relación a la masculinidad, contemplando la posición del autor.

Los trabajos de Hříbek y Mrázová son importantes porque se sitúan desde los estudios fílmicos y observan a *Enter Achilles*, aunque enfatizan el tema de la danza el cual no es tan relevante para esta investigación. Específicamente, la tesis de Mrázová y el trabajo de grado de Whatmore aportan desde su observación de la masculinidad dominante en relación con la homosexualidad. En la revisión de Whatmore, la investigación documental, entrevistas, notas prensa y reseñas del trabajo de Lloyd Newson permite identificar información relevante para analizar la operatividad transgresora y política de la obra de este artista.

Entre los artículos académicos, destaca *Investigating realism in the arts: can elements of realism be identified in Enter Achilles (Lloyd Newson)?*[23] de Mellina Wall. Este trabajo trata sobre la relación de *Enter Achilles* con la teoría del realismo en el arte. Específicamente, toma como base las teorías de Bertold Brecht y György Lukács y las vincula con el arte realista y las aplica a la pieza de danza creada por Lloyd Newson, para concluir que la obra es realista y constituye una representación de la realidad social desde la que fue creada. Este trabajo es valioso por la relación que establece entre la

[23] Mellina Wall, «Investigating realism in the arts: can elements of realism be identified in Enter Achilles (Lloyd Newson)?», *Research in Dance Education* 7, n.º 1 (2006): 89-100, https://doi.org/10.1080/14617890600610802

obra artística y la realidad social desde la que fue producida, pero no se centra en la representación de identidades desde la óptica del sujeto y la sexualidad, aspecto que constituye uno de los ejes de la investigación propuesta.

Existen varios trabajos de grado y posgrado que integran a *Enter Achilles* como un caso de estudio, entre otros productos artísticos. El primero es el trabajo de grado *Cinematography and choreography: "It takes two to tango"* [24], de Laura Boynes. Luego, están los estudios de posgrado *Minimizing limitations associated with the spoken word in theatre through physicality: A theoretical exploration of physicality and theatre semiotics in selected theatre performances*[25], de Ane Van der Berg; e *Interrogating the creative dance methodologies of Jacques Le Coq, Steven Paxton and Lloyd Newson and how they impact on my own contemporary choreographic practices – with specific reference to Em(brace) choreographed in 2015 and re-worked in 2016 (KZN, South Africa)*[26], de Thembelani Percival Zondi.

Estas investigaciones están principalmente enfocadas en analizar aspectos de la danza o el teatro físico que no son el centro de la investigación propuesta, aunque brindan información contextual que es valiosa. El trabajo de Boynes observa la película

[24] Laura Boynes, «Cinematography and choreography: "It takes two to tango"» (tesis de bachillerato, Edith Cowan University, 2007), https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1150.

[25] Ane Van der Berg, «Minimizing limitations associated with the spoken word in theatre through physicality: A theoretical exploration of physicality and theatre semiotics in selected theatre performances» (tesis de maestría, Universidad del Estado Libre, 2019), https://scholar.ufs.ac.za/handle/11660/9826.

[26] Thembelani Percival Zondi, «Interrogating the creative dance methodologies of Jacques Le Coq, Steven Paxton and Lloyd Newson and how they impact on my own contemporary choreographic practices – with specific reference to Em(brace) choreographed in 2015 and re-worked in 2016 (KZN, South Africa.)» (tesis de maestría, Universidad Kwazulu-Natal, 2018), https://ukzn-dspace.ukzn.ac.za/handle/10413/16995.

Enter Achilles y la obra de la directora de cine Clara Van Gool, en relación a los filmes de danza. Van der Berg crea un marco semiótico de tecnologías escénicas y de tecnologías de teatro físico como una alternativa al uso del lenguaje hablado en el teatro. Thembelani Percival Zondi realiza un estudio autoetnográfico de metodologías de entrenamiento de actuación y danza y teatro físico.

Un trabajo muy importante es el estudio *The male body and masculinity: Representations of men in British visual culture of the 1990s* de Monika Pietrzak-Franger.[27] La autora analiza las representaciones del cuerpo masculino en la cultura visual de la década de los noventa en Gran Bretaña; entre ellas *Enter Achilles.* Este texto es muy importante para la investigación propuesta, en tanto estudia el contexto socio cultural y temporal en el que se produjo *Enter Achilles*. Y principalmente, porque lo analiza junto a otras obras artísticas, ofreciendo un marco teórico y metodológico para el estudio de la figura masculina en las representaciones artísticas diversas, entre ellas, el cine. El estudio de Pietrzak-Franger, según explica Stefan Brandt, constituye un aporte teórico que llena un vacío en los estudios culturales británicos sobre la imagen y la representación[28].

---

[27] Monika Pietrzak-Franger, *The male body and masculinity: Representations of men in British visual culture of the 1990s* (Trier: WVT, 2007).

[28] Stefan Brandt, reseña de «The Male Body and Masculinity: Representations of Men in British Visual Culture of the 1990s by Monika Pietrzak-Franger (2007)», *Visual Culture and Gender* 4 (2009): 71-75, http://vcg.emitto.net/index.php/vcg/article/view/44.

4. 1. 2. Trabajos sobre la masculinidad en el cine.

Durante la recopilación de datos se encontraron trabajos académicos o publicaciones que tienen relación directa o indirecta con el tema propuesto. Un grupo interdisciplinario de la Universidad de Barcelona, llevó a cabo, entre los años 2004 y 2006, un estudio sobre la masculinidad en el cine hollywoodense comprendido entre 1980 y 2003[29]. De este trabajo interesa el hecho de que integra métodos provenientes de diferentes disciplinas, tales como la psicología, la antropología, la sociología, los estudios de género, raza y sexualidad, y establece interrelaciones entre ellas, con la finalidad de generar una deconstrucción de las formas de masculinidad dominantes. Esencialmente, se considera de provecho todo aparato teórico y de método aplicable al tema de la sexualidad y la representación cinematográfica.

Similarmente, Sharon Willis analizó las relaciones dinámicas entre la diferencia racial y sexual en el cine de Hollywood de los años 1980 y 1990[30]; y Robert Lang consideró cómo Hollywood articula un erotismo intrínseco en la identificación entre los hombres. El enfoque de este autor (centrado en la masculinidad vista en términos sociales y psicoanalíticos) es provechoso para la investigación planteada, en tanto que sostiene que una función importante de las películas es definir, legitimar o criticar los diferentes tipos de masculinidad[31].

---

[29] Ángels Carabí Ribera et al., «Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980-2003)» (proyecto de investigación, Universitat de Barcelona, 2006), http://www.ub.edu/filoan/memmasc.pdf.

[30] Sharon Willis, *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Films* (Estados Unidos: Duke University Press Books, 1997).

[31] Robert Lang, *Masculine Interests: Homoerotics in Hollywood Films* (Estados Unidos: Columbia University

Wheeler Winston Dixon[32] publicó su libro *Straight*, en el cual expone cómo a través del cine, se ha construido y difundido un modelo de heterosexualidad que se entiende como normalizante, pero no absoluto. El autor, específicamente, en su análisis de tramas y personajes de diferentes películas, se alinea con las propuestas de cineastas, escritores y actores que cuestionan el concepto de la performatividad heterosexual en el cine dominante de Hollywood y más bien lo fisuran. Este trabajo interesa en virtud de que integra tanto la teoría de género como los estudios gays y lésbicos, para hacer comparaciones con las representaciones dominantes de la heterosexualidad y la masculinidad. De manera similar, Peter Lehman[33] edita un trabajo compuesto por ensayos de varios críticos de la cultura y académicos, que giran en torno a la imagen de la masculinidad dominante en el cine y las obras fílmicas que la subvierten. La mayoría de los ensayos se centran en el estudio de la narrativa y personajes de un número muy variado de películas para identificar representaciones de lo masculino y sus vulnerabilidades.

Sergio de la Mora realizó un estudio relevante sobre las representaciones de la masculinidad, desde las teorías de género y *queer* y establece un diálogo entre los estudios culturales y el cine mexicano.[34] Ese estudio se considera relevante por los

---

Press, 2002).

[32] Wheeler Winston Dixon, *Straight: construction of heterosexuality in the cinema* (New York: State University of New York Press, 2003).

[33] Peter Lehman, ed., *Masculinity: bodies, movies, culture* (New York: Routledge, 2001).

[34] Sergio de la Mora, *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. (Austin: The University of Texas Press, 2006).

insumos teóricos y por los métodos de análisis del material cinematográfico. Dentro del marco de la cinematografía mexicana, Jennifer Lira Espinosa realiza una tesis en la que estudia las representaciones del desnudo femenino en una película[35]. Este estudio es muy importante para la investigación que aquí se propone, en tanto que metodológicamente, recurre al estudio de la teoría de las representaciones, la cual podría ser aplicable al filme *Enter Achilles.*

Propiamente sobre el análisis del discurso aplicado al cine, el estudio de Irida García, Dobrila Djukish y Aminor Méndez, analiza la relación entre el discurso fílmico, la semiótica y la representación social en el juego y el poder en varias películas venezolanas[36]. De este estudio interesa el abordaje de la teoría del discurso social y de la semiosis. Igualmente, interesa el trabajo de Luis García Fanlo[37] sobre análisis del discurso y cine, en tanto que integra conceptos de semiología y sociología del cine, para acercarse a la comprensión del texto cinematográfico y de las verdades que éste encierra tras sus imágenes.

Todos los trabajos anteriores posibilitan establecer un punto de partida valioso para entender cómo se ha estudiado la construcción de las identidades masculinas, la cristalización de discursos y estereotipos en la sociedad y cómo participa el cine en ese proceso como un agente catalizador dada su capacidad de aglutinación de imaginarios

---

[35] Jennifer Lira Espinosa, «Representación del desnudo erótico femenino en la película mexicana Demasiado amor» (tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de las Américas Puebla, 2003), http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/lira_e_j/.

[36] García, Djukich y Méndez, «Juego y poder en el discurso fílmico.».

[37] García Fanlo, «El discurso en imágenes: el cine y la producción de efectos de realidad».

individuales y colectivos. Asimismo, la mayoría de los estudios antes mencionados permiten observar cómo se ha utilizado provechosamente la semiótica para el análisis textual de las representaciones cinematográficas, por lo que se vislumbra su idoneidad para ser aplicada como principal recurso, entre otros, a la observación teórica del texto *Enter Achilles*. Cabe resaltar que para realizar el estudio propuesto será necesario indagar y establecer relaciones más específicas con planteamientos teóricos sobre cómo funciona la sexualidad y su conexión con las posibilidades de los textos artísticos para transgredir o subvertir nociones dominantes en torno a las identidades masculinas.

4. 2. Perspectiva teórica.

Enter Achilles es una obra cinematográfica compleja en su contenido dado los significados de sus representaciones de la masculinidad, sus formas hegemónicas y alternas; y acerca de cómo ésta puede ser afectada por la operatividad de la sexualidad. Así que, considerando que "el cine es un medio contaminado por el entorno y hay que situarlo en esa encrucijada de intereses, disciplinas y contextos de signo diverso" [38], la perspectiva teórica de este estudio recurre a un enfoque interdisciplinar que aborda integralmente el tema de las identidades de género y sexuales, la transgresión de ideales y representaciones de la heteronormatividad y la semiótica del relato.

[38] Miguel Fernández Labayen, «Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas», *Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2011*. (Barcelona: Institut de la Comunicació InCom-UAB), acceso el 10 de agosto de 2021, https://www.academia.edu/860240.

4. 2. 1. Las masculinidades.

Para observar el tema de la identidad de género y su relación con las representaciones de la masculinidad, entre muchos enfoques, para el análisis de *Enter Achilles* interesan los planteamientos de Raewyn (R.W.) Connell acerca de la existencia de diferentes tipos de masculinidades: *hegemónica, subordinadas y marginadas.*

En 1995, mismo año en que se creó y se puso en escena la obra *Enter Achilles*, Connell publicó la primera edición de su libro *Masculinities*[39] en el que queda claro su alejamiento de una noción mítica y esencialista de una masculinidad nuclear, y plantea que ésta "es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y las mujeres se comprometen con esa posición de género, y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y la cultura"[40].

De ese modo, perfila una visión abierta de lo masculino, que se manifiesta en varias masculinidades que se configuran desde la construcción social e histórica del género y que se moldean por las relaciones de poder (dominación de los hombres y subordinación de las mujeres y de otros hombres en el orden patriarcal), de producción (división genérica del trabajo, asignación de tareas y diferencias en el acceso y distribución del capital), y de *cathexis* (el deseo, en términos psicoanalíticos, participa como catalizador de las relaciones humanas, y afecta al género. Por ejemplo, Connell

[39] Raewyn Connell elaboró por primera vez el concepto de masculinidad hegemónica en diversos artículos a principios de los años ochenta. Sin embargo, consolidó sus formulaciones teóricas a partir de sus libros *Gender and Power* (1987) y, más tarde, en *Masculinities* (1995) y su reedición en 2015.

[40] R.W. Connell, «La organización social de la masculinidad», en *Masculinidad/es. Poder y crisis*, ed. por Teresa Valdés y José Olavarría (Chile: ISIS-FLACSO EDICIONES DE LAS MUJERES N° 24, 1997), 35.

señala la posibilidad de formularse todo tipo de interrogantes políticas, como por ejemplo el nexo entre heterosexualidad y dominación masculina).[41]

Connell, con la finalidad de evidenciar la multidimensionalidad de la masculinidad, señala la indivisibilidad del género con respecto a otras estructuras de categorización social como lo son la etnia y la clase. Así que, partiendo de las particulares y complejas combinaciones de relaciones posibles entre *género, etnia y clase*, en donde cabría definitivamente agregar también, para mayor explicitud, la categoría de *sexualidad*, y de los grupos masculinos que se pueden identificar como su resultado, Connell plantea que las relaciones entre las masculinidades están mediadas por la *hegemonía, subordinación, complicidad* y *marginación*[42].

Se considera que las ideas de Connell son pertinentes como un punto de partida para observar las representaciones de masculinidad en el texto fílmico *Enter Achilles*. Existe una relación temporal entre la difusión de estos planteamientos y la creación de la película en 1996. A partir de esto se puede especular que puede haber una relación entre las formulaciones de Connell y las representaciones de masculinidades que aparecen en la película.

[41] Ibíd. 37-38.

[42] Ibíd. 39.

Gráfico 1. Diagrama de los conceptos sobre las masculinidades de R. W. Connell.

4. 2. 2. La sexualidad.

Para abordar la identidad sexual se construye un corpus teórico mixto, integrado por teoría psicoanalítica y una convergencia de teoría de género y de estudios gay y lésbicos. El psicoanálisis ha producido todo un universo de postulados. Sin embargo, la línea de análisis que interesa para la presente investigación, parte del establecimiento de un hilo conductor entre las ideas de Sigmund Freud, Jacques Lacan y Leo Bersani, sobre una sexualidad no determinada por la biología y que trabaja desde la actividad pulsional y el deseo. En este contexto son fundamentales los planteamientos de Freud

sobre un inconsciente impredecible en su naturaleza y sus modos de actuar[43]; de que lo sexual no tiene compatibilidad con una identidad estable y por ende, cuestiona la normatividad y control de los placeres en los ámbitos de lo individual y de lo social; y de cómo el eros y la agresividad trastornan la relación del ser humano consigo mismo y con la colectividad[44].

Lacan retoma a Freud y expande la noción de un inconsciente estructurado como lenguaje y propone el concepto de un sujeto totalmente dependiente de éste. Para esta investigación, resulta muy conveniente la formulación lacaniana de que el deseo surge como resultado de un innombrable en el lenguaje, de una carencia que lleva al sujeto a buscar identificarse con diferentes objetos. Se considera que esas nociones permitirán vincular el objeto de estudio con los textos freudianos y con la idea de una disolución de la identidad, en la que lo sexual posee un asidero precario y cuestionable.

Precisamente, sobre esa línea de pensamiento, para esta investigación es esencial partir del postulado de que la sexualidad escapa a una conceptualización fija o delimitada. Más bien, la sexualidad funciona como una especie de energía que se resiste a todo tipo de contención, que no puede ser cancelada y que en su accionar puede operar como un agente transformador que desarticula al sujeto y a su discursividad. Freud asegura que a pesar de la imposición de una vida sexual por y desde la cultura, "se pasa por alto las discrepancias que presenta la constitución sexual innata o adquirida de los

---

[43] Karen Poe Lang, «La interpretación de los sueños o el desvelo de la razón», *Reflexiones* 1, n.º 78 (1999): 72.

[44] Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Madrid: Alianza Editorial, 1984).

hombres"[45]. Para este autor existe, en la sexualidad misma, una condición que priva al sujeto de la satisfacción y que lo impulsa a buscar nuevos caminos para alcanzarla[46]. Freud amplía esta idea con la proposición de tres argumentos: el primero es que la bisexualidad es inherente al ser humano, en tanto que ningún objeto puede satisfacer los deseos femeninos y masculinos presentes en un mismo sujeto; el segundo, que existe una represión orgánica del sentido olfativo en la genitalidad; y el tercero, que existe una propensión natural a la agresión asociada a la experiencia del erotismo[47].

Bersani, a su vez, parte de Freud para también afirmar que la sexualidad es antagónica a sí misma, que funciona como una energía interna que no reconoce objetos específicos y que, al desbordar un fantaseo deseante en el sujeto, hace estallar a las estructuras discursivas y a su lógica[48]. Este autor literalmente afirma, que, "las formas de racionalidad son constantemente desarticuladas por un poder corruptivo que podría ser llamado una ironía carnal"[49]. En ese escenario, Bersani propone un sujeto que es *hecho añicos* por la sexualidad, en tanto que ésta "según los momentos y las ocasiones, *quebranta, trastoca, rompe, hace estallar, aniquila*"[50]. Así que, con base en los autores mencionados anteriormente, para la investigación propuesta se plantea observar la

---

[45] Ibíd. 47.

[46] Ibíd. 48.

[47] Ibíd. 234-235.

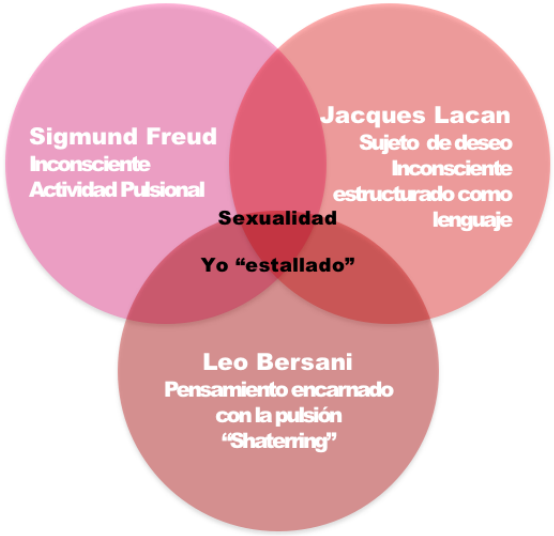
[48] Bersani, "Theory and Violence", 9.

[49] Ibíd.

[50] Guy Le Gaufey, «Matizando/Shattering», *Me cayó el veinte*, n.º13 (2006): 63.

masculinidad en diálogo con una conceptualización ambigua y problemática de la sexualidad. Concretamente, interesa instrumentar una perspectiva enfocada en el descentramiento del sujeto y la disolución de la identidad.

Gráfico 2. Diagrama de la interrelación de conceptos sobre la sexualidad abordados en la investigación.



Michel Foucault, en relación dialógica con los temas abordados anteriormente, plantea que la sexualidad es socialmente construida[51] y que por tanto funciona como un dispositivo que se mueve en un vaivén de discursos y relaciones de poder, que generan una normatividad de los placeres, de lo identitario y de un orden de los saberes que se incorporan individual y colectivamente como verdades[52]. En ese sentido, valorando la

[51] Niall Richardson denomina esa idea y sus desarrollos en el campo del pensamiento como *construccionismo foucaultiano.* Veáse: Niall Richardson, *The Queer Cinema of Derek Jarman* (Estados Unidos de América: I.B. Tauris y Co Ltd., 2009).

[52] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber* (Argentina: Siglo Veintiuno editores, 2009).

sexualidad como una construcción de lo social que implica a los sujetos en una serie de normas que, en principio, se deben acatar; se observará la masculinidad hegemónica y sus características y se tratará de identificar las maneras como se manifiestan en el campo de lo simbólico. Igualmente, para la investigación, interesa el postulado de Foucault de que en lo social se generan mecanismos de control que vigilan un *status quo* de los discursos en el poder y se ciñen en el castigo de todo aquello que se sale de la norma[53]; en tanto que se pretende observar la relación adentro-afuera de la norma y precisar sus efectos en la subjetividad masculina, desde los planteamientos psicoanalíticos.

Gráfico 3. Diagrama de la interrelación de postulados de Michel Foucault abordados en la investigación.

[53] Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2008).

4. 2. 3. Normatividad y transgresión.

Precisamente, la unión del psicoanálisis y las ideas de Foucault permitió integrar, al conglomerado de postulados aplicables a la investigación, una convergencia de diversos planteamientos teóricos provenientes de los estudios de género, gay y lésbicos. De manera específica, se aprovechará el planteamiento de la performatividad del género de Judith Butler, las ideas de Eve Kosofsky Sedgwick, la lectura que realiza David Halperin de los textos de Foucault y, finalmente, los postulados de Jonathan Dollimore. Butler plantea que el género es socialmente construido (noción que la conecta con Foucault) y constituye una matriz de repetición de roles, a partir de los cuales, la heterosexualidad es considerada como natural y todo lo demás se valora como manifestaciones socialmente aberrantes[54]. Para Kosofsky Sedgwick, hay una construcción del binarismo heterosexualidad y homosexualidad, que excluye a la acción de la sexualidad fuera de las etiquetas que impone el género[55]. David Halperin[56] analiza los textos de Foucault y señala la importancia de ese autor en la consolidación de la categoría de los estudios *queer*[57]. Explica Halperin, que éstos surgen a partir de una generación de intelectuales abocados al estudio del funcionamiento de la cultura,

[54] Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2010).

[55] Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario* (Barcelona: Ediciones La Tempestad, 1998).

[56] David Halperin, *San Foucault. Para una hagiografía gay* (Argentina: Cuadernos Litoral, 2000), 14.

[57] El término *queer*, caracterizado por su movilidad gramatical– se emplea en forma sustantiva, adjetiva o verbal, para denominar a todo esfuerzo teórico y/o práctico que intencionalmente se contraponga a lo normal o normalizador. Designa a lo raro, a lo torcido, a lo marginal, a lo diferente; especialmente, en lo que se refiere al cuerpo y la sexualidad. Por tanto, constituye el campo aglutinador de las voces que vienen desde el espacio oscuro que la sociedad y cultura dominante quisiera desconocer. Veáse: Tamsin Spargo, *Foucault y la teoría queer* (Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 2004), 15.

identidades de todo tipo, de significados sociales, de confrontaciones en el campo de lo simbólico y de la representación.

Con base en Foucault, desarrolla la idea de que la sexualidad se inserta y se redefine según relaciones de poder y de resistencias. En ese contexto, el poder, en el ámbito de la sexualidad, lo detenta la sociedad heterosexual y, en la mayoría de los casos, lo manifiesta mediante la homofobia, cuyas estrategias de acción se caracterizan por su polimorfismo. Los planteamientos de Butler, Kosofsky Sedgwick y Halperin, permitirán confrontar el concepto de masculinidad y su representación en el objeto de estudio, con los binarismos de género y de sexualidad y, sobre todo, con los procesos de generación de significados y representaciones de la cultura.

Desde la perspectiva de las luchas simbólicas y sus representaciones, interesa el planteamiento de Dollimore, en su texto *Sexual Dissidence*[58], sobre la posibilidad de lo *queer* de constituir un recurso para desestabilizar y generar ruptura de la normatividad en el ámbito de lo sexual. Para esta investigación, de manera concreta, importa que, según plantea este autor, la subversión de lo *queer* puede provenir desde adentro de lo normativo y no desde afuera[59]. Dollimore explica que, en la cultura, lo que se ha clasificado como perversión, es desplazamiento de órdenes desde dentro de lo dominante por encima de lo subordinado, que se da mediante el registro del binarismo natural-antinatural sobre la jerarquía dominante-subordinado.

---

[58] Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence* (New York: Oxford University Press, 1991).

[59] Se destaca aquí la idea de la *fisura* que debilita y que opera de manera discreta pero nefasta desde el interior de las estructuras.

Este autor asegura que lo próximo es construido como lo otro, y que hay un continuo desplazamiento de lo dominante sobre lo subordinado, que denomina *reinscripción de lo transgresivo*; principalmente expone que en lo relativo a lo sexual, lo disidente tiene el poder de invertir las polaridades adentro-afuera y revelar que la perversión realmente proviene desde el interior y que la cultura es el agente que la construye como un concepto afuera de lo normal[60]. En este contexto, el poder de lo perverso de interrumpir y quebrantar, radica en el hecho de que está en relación estrecha con lo que se denomina natural o normal. Dollimore califica esta condición como lo *perverso paradójico*[61]. De allí que lo que supuestamente está fuera de lo normal y de la heteronormatividad, podría considerarse como parte de esas instancias y viceversa. Para este autor, el poder de lo perverso paradójico para desestabilizar los binarismos heteronormativos, se llama lo *perverso dinámico*[62] y, en su trabajo, rastrea en diferentes representaciones culturales, la aplicación de la reinscripción de lo transgresivo y cómo lo perverso dinámico viene a desestabilizar las jerarquías.

En su texto, Dollimore se refiere a una noción de *estética de la transgresión*, la cual está relacionada con la sexualidad y el deseo, y que se manifiesta a través de dos visiones contrastantes, una esencialista y otra antiesencialista[63], acerca del sujeto y del

---

[60] Dollimore, *Sexual Dissidence*.

[61] Según el texto de Dollimore, el poder de la perversión está en que, frecuentemente, ella se percibe como algo completamente ajeno al objeto o sujeto que supuestamente amenaza; pero a la vez, está de manera inherente dentro de éste.

[62] Ibíd.

[63] El autor explica ampliamente que las obras y sobre todo las voluntades de ser de Oscar Wilde y André Gide suponen la manifestación en el texto artístico de ópticas contrastantes de una vocación hacia la transgresión que trasmuta los valores normalizadores de la cultura. La visión de Wilde es antiesencialista en tanto que busca

modo cómo éste es entendido. Se considera que es de gran importancia para el estudio de *Enter Achilles*, la idea de que, en esa estética, puede operar de manera central la categoría de la *reinscripción de lo transgresivo* expuesta anteriormente.

Además, se considera que las ideas de Dollimore sobre la transgresión y el ámbito estético se pueden complementar con las de Peter Stallybrass, Allon White, Chris Jenks y Víctor Domínguez. Stallybrass y White, en su libro *Las políticas y poéticas de la transgresión*[64] exponen que diversos textos artísticos dan cuenta de cómo, en la cultura de Occidente, las categorías jerarquizantes de lo alto y lo bajo ocurren en cuatro dominios estrechamente interrelacionados (las formas psíquicas, el cuerpo humano, el espacio geográfico y el orden social); y que la transgresión de uno de ellos acarrea consecuencias importantes e ineludibles en los otros tres.

Chris Jenks parte del concepto de transgresión y lo estudia en relación con los conceptos de frontera o límite y los binarismos normal-patológico, sagrado-profano, pureza-peligro, entre otras ideas[65]. Domínguez explica el concepto de transgresión desde el ámbito filosófico, particularmente lo relaciona con el concepto tradicional de lo moral y del bien y expone la idea de una moral de la transgresión, entendida como

---

la renuncia al ser esencial a través del deseo transgresor, mientras que la de Gide es esencialista ya que busca descubrir a un ser real y "nuevo" por medio de la liberación del deseo.

[64] Peter Stallybrass y Allon White, *The Politics & Poetics of Transgression* (New York: Cornell University Press, 1986).

[65] Chris Jenks, *Transgression (Key ideas)* (New York: Routledge, 2003).

una voluntad de ruptura de la norma social en tanto vía de liberación y búsqueda de progreso personal en contraste con las imposiciones de la cultura[66].

Los planteamientos de Dollimore sobre la transgresión (complementados por los de Stallybrass, White, Jenks y Domínguez) son centrales para el análisis del texto fílmico *Enter Achilles*, para llegar a conclusiones sobre cómo funciona el relato de esa obra artística cinematográfica y sus representaciones de la masculinidad y la sexualidad, visto desde la óptica de una estética de la transgresión.

Gráfico 4. Diagrama de la interrelación de conceptos sobre la transgresión abordados en la investigación.

[66] Víctor Domínguez, «La transgresión como condición de existencia del discurso de la bioética» (UNESCO: II Congreso Internacional de la Red Bioética, Noviembre 2008), acceso el 10 de octubre de 2021, https://www.yumpu.com/es/document/read/14446352/la-transgresion-como-condicion-de-existencia-del-discurso-unesco.

4. 2. 4. Semiótica del relato.

Finalmente, para el proceso de análisis del relato e imágenes del filme, sus significados y su discursividad, interesa establecer una interrelación entre los ejes teóricos de la investigación (la teoría psicoanalítica y la teoría de género y los estudios, gay y lésbicos), con postulados teóricos de la semiótica. De manera específica, se pretende utilizar la idea de Roland Barthes sobre el concepto de realidad significante e interpretable como *texto* mediante operaciones de análisis, ya que, al definir a la película bajo esa categoría, se observará la manera como operan el conjunto de significantes y cómo se interrelacionan los significados para entretejer unidades de discurso.

Además, dado que se analizará una obra cinematográfica, se contempla la teoría de la *narratología fílmica o semiótica del relato*[67], ya que esa parte de la semiótica del cine posibilitará estudiar lo narrativo y lo temático y su función en la elaboración de valores ideológicos y estéticos. Además, dentro de las diversas propuestas narratológicas, interesa lo que Robert Stam et al. definen como aproximación *semántica-sintáctica* al relato cinematográfico, la cual integra y asocia los trabajos de Barthes *S/Z* e *Introducción al análisis estructural de los relatos*, con la interpretación del contenido del relato de obras cinematográficas, para establecer que el sistema

[67] Según André Gaudreault y Francois Jost, la narratología del contenido trata de la historia que se cuenta, las acciones y funciones de los personajes y las relaciones de los actuantes. Veáse: André Gaudreault y Francois Jost, *El relato cinematográfico* (España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1995).

semántico general de significados de la cultura y la lógica causal que dirige la trama, interactúan y se sustentan entre sí[68].

Para la investigación propuesta, prima la idea de Barthes de que el relato puede ser soportado por varias instancias: "el lenguaje articulado, oral o escrito, la imagen (…) móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas esas sustancias"[69]; de manera que, para el análisis del relato de *Enter Achilles*, tanto en lo visual como en lo discursivo, se pretenden utilizar de forma interrelacionada sus ideas provenientes del texto *Introducción al análisis estructural del relato* con las de *S/Z*. Del primer texto, se rescata el concepto de función (acción de un personaje vista desde la participación en la trama) y sus diversas tipologías (núcleos, informaciones, catálisis e indicios)[70] y vincularlo con los niveles de sentido informativo y/o simbólico. Del segundo texto, interesa aprovechar, total o parcialmente, la red de cinco códigos o voces que construyen la enunciación y que Barthes propone para el estudio de un relato: voz de lo empírico (código de proairético o de las acciones y secuencias), voz de la persona (semas o unidades de sentido), voz del símbolo (campo simbólico de la multivalencia y reversibilidad del sentido), la voz de la verdad (código hermenéutico) y la voz de la ciencia (códigos culturales)[71].

---

[68] Stam Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1999), 106.

[69] Roland Barthes et al., «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Análisis estructural del relato* (Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970), 9.

[70] Ibíd. 18-22.

[71] Roland Barthes, *S/Z* (Argentina: Siglo Veintiuno editores, 2009), 28.

Es importante resaltar que, de los postulados teóricos de Barthes, surge la posibilidad de romper la cronología del relato, de ubicar aleatoriamente las unidades de sentido y de dividir el texto en enunciados de disposición móvil y de variabilidad combinatoria, que permiten generar diversos sentidos narrativos. Esto es de vital importancia para la investigación propuesta, ya que establece un marco de acción en el que impera el movimiento constante de la connotación y, por ende, deviene en la libertad interpretativa.

Gráfico 5. Diagrama de conceptos sobre semiótica del relato abordados en la investigación.

5. Metodología.

5. 1. Tipo de estudio.

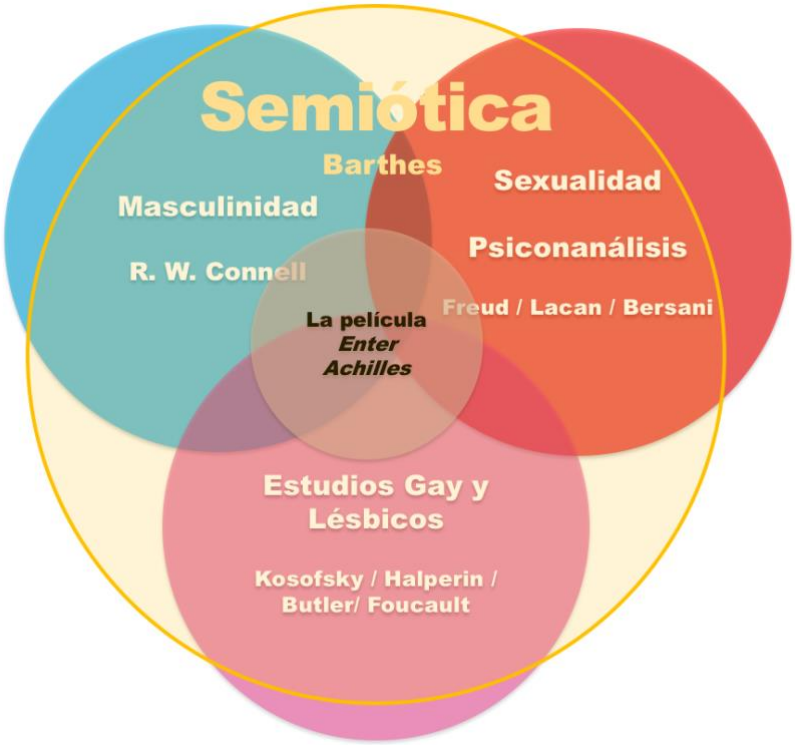
Se propone realizar una investigación documental de tipo *cualitativo*, en tanto que interesa observar la manera cómo operan, desde el discurso artístico, patrones culturales sobre la masculinidad y su representación en la película *Enter Achilles*. Para cumplir con tal propósito, se contempla la película como un escenario que, desde su particularidad de texto artístico, remite simbólicamente al entorno cultural contemporáneo y en el que se considera posible estudiar los procesos sociales que convergen en la construcción de la masculinidad y de la identidad sexual. Se plantean estrategias flexibles para la observación de los datos y se busca una interpretación de las unidades simbólicas de imagen, acción y sonido propias del cine, en relación con posibles significados que remitan a un conocimiento de la vida social. En ese sentido, la investigación está centrada en la subjetividad y procura la explicación y comprensión de las interacciones y significaciones individuales y grupales en las que se inscriben las acciones humanas.

5. 2. Propuesta metodológica.

Se consideró a la semiología barthesiana como el área de generación de conocimiento pertinente para analizar, integralmente, los significados presentes en el filme, estableciendo relaciones con aproximaciones teóricas del psicoanálisis y de estudios de género, gay y lésbicos. En virtud de que se realiza un análisis enfocado en contenidos sobre la masculinidad y la identidad sexual, se considera necesario centrarse

en los aspectos narrativos del filme, en tanto que es en el relato (y la manera cómo éste se construye a partir de imágenes, secuencias, acciones y caracterización de personajes), donde se pueden encontrar claramente enunciados que remiten a la masculinidad, la sexualidad y la identidad y, sobre todo, a sus interrelaciones con la noción de una estética de la transgresión.

Gráfico 6. Diagrama general de la interrelación de conceptos implementados en la investigación.



Teniendo en cuenta que se analiza un texto fílmico, se estimó pertinente seguir el método de análisis de Francesco Casetti y di Chio[72], basado en las operaciones de segmentación o descomposición y de recomposición. Mediante la segmentación del texto en unidades pequeñas, se facilita la observación entre imagen cinematográfica y trama y/o desenvolvimiento de los personajes, para establecer la relación entre lo narrado, la connotación y el discurso que surge a partir de la película. Con la recomposición, se buscó reorganizar los elementos provenientes de la descomposición, para ofrecer una lógica que explique el funcionamiento del conjunto mediante la interpretación.

El proceso de trabajo inició con el estudio del argumento del filme, es decir, la descripción de la historia o trama, con la finalidad de comprender las generalidades de lo narrado.

Seguidamente, se resume la trama general:

Descripción breve del filme *Enter Achilles*:

La cámara, primeramente, introduce al espectador en el sueño angustiante de un individuo masculino, en el que un grupo de hombres gruñen, compiten y se acercan a observarlo por una ventana. Cuando este hombre despierta, expresa sus afectos a una muñeca inflable, en el espacio íntimo de una habitación, en el segundo piso de un edificio. En este panorama la cámara lleva a ejercer el placer escópico del voyeur, en la medida en

[72] Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1991).

que no sólo se accede a la verdad más íntima y oculta de este personaje (el enamorado de la muñeca) –su sueño– sino que furtiva y morbosamente se observan las particularidades de su encuentro íntimo con su objeto de deseo.

Luego, la cámara y el montaje, paulatinamente, llevan de un espacio íntimo a un espacio colectivo, el interior de un bar, ubicado en la planta baja del mismo edificio, en el cual se presentan el resto de los personajes de la obra y en donde eventualmente, se incorpora el primer personaje mencionado. En ese lugar, manifiestan una serie de representaciones que aluden a los mitos y ritos de masculinidad: el fútbol, el juego, demostraciones de fuerza, contacto físico y la bebida alcohólica como eje articulador de la socialización. Todo parece acontecer al final de la tarde y paulatinamente el resto de las acciones se van dando a lo largo de la noche.

Posteriormente, un gran plano general exterior contextualiza y permite ver el nombre del bar, llamado *The Plough* (el arado); la cámara en plano subjetivo, coloca al espectador en la posición de otro personaje (el desestabilizador) quien, desde fuera del espacio del bar, también ejerce la mirada voyeur. Este personaje entra al bar y, a partir de ese momento, se trastorna la interacción homosocial del resto de los personajes. Se genera un rechazo y violencia hacia este personaje y, de manera ambigua, se desencadena el deseo.

Hacia el final del filme, se revela el secreto de la muñeca del primer personaje y éste se convierte en burla de los otros. La muñeca deviene objeto de juego violento de los demás personajes y recibe toda la energía agresiva de éstos; es violada y finalmente destruida. Los demás personajes se van y dejan solo al primer hombre, quien llora

desconsoladamente mientras recoge los restos de su muñeca. Luego, misteriosamente se asoma otra muñeca (la cual parece estar viva), por encima de un muro. Inmediatamente después, en la escena final del filme, en la mañana, solo se observa al personaje desestabilizador de pie en la azotea del edificio, observando todo a su alrededor.

Luego, en la etapa de segmentación del filme, se seccionó el filme primero en secuencias y luego escenas, con la finalidad de escoger, entre éstas últimas, las unidades de sentido relevantes simbólicamente para cumplir con los objetivos de la investigación.

A continuación, se presenta una tabla que permite conocer la segmentación de la película en 15 secuencias y 63 escenas[73]. De manera preliminar y en correspondencia con los objetivos de la investigación, en la tabla se clasificaron las escenas en tres categorías: (1) modelos de masculinidad (MM), identificada con color azul; (2) sexualidad (SEX). Identificada con color rojo; y (3) transgresión (TRA), identificada con color magenta. La identificación con color posibilitó observar relaciones transversales de las variables MM, SEX y TRA en algunas de las escenas de la película. Estas relaciones se tomaron en cuenta para priorizar la selección de algunas escenas específicas.

[73] La clasificación de las secuencias proviene del disco DVD de la película *Enter Achilles*. Las escenas y sus designaciones se establecieron con base en la observación de la película y la identificación de momentos y acciones relevantes de la narrativa.

Tabla 1. Lista de secuencias y escenas del filme Enter Achilles.

Secuencias	Escenas		MM	SEX	TRA
1. El sueño.	1	El sueño/Los Hombres luchan/los hombres (se) observan.			
2. Muñeca en la cama/ *It's Only Make Believe.*	2	El enamorado de la muñeca en la cama.			
	3	Aparición del personaje cómico.			
	4	La muñeca y no la mujer real.			
	5	Entrada al trabajo.			
	6	Los hombres en el espejo.			
3. *Kiss/Hands Off. She's Mine. /Roxette.*	7	Karaoke fallido.			
	8	Los hombres juegan y llega el hombre de camisa blanca.			
	9	Juego y competencia por la bebida 1.			
	10	El enamorado de la muñeca y el hombre de camisa roja compiten en el suelo.			
4. *Bad Day/ Beer Glass Contest / Another Girl, Another Planet.*	11	Televisor y fútbol.			
	12	La desesperación del personaje cómico.			
	13	The Plough (El arado).			
	14	El personaje desestabilizador observa desde afuera.			
	15	Competición erótica por la bebida.			
	16	El beso interrumpido.			
	17	Juego y competencia por la bebida 2.			
5. *Madra Deus.*	18	Entrada del personaje desestabilizador, cambio de ritmo y danza de relajación.			
	19	Visión al exterior.			
	20	El hombre de rojo observa el baile del personaje desestabilizador.			
	21	Los hombres bromean (felación simulada).			
	22	El hombre de Blanco observa al desestabilizador y se acerca con los otros.			
	23	El acecho de los hombres.			
6. Superman.	24	Bullying.			
	25	La transformación a Superman y la captura.			
	26	El hombre de blanco y de rojo en la barra.			
	27	Vuelo y escape.			
7. El nado	28	Nado en la bebida.			
	29	Entradas y salidas del personaje desestabilizador.			
8. Danza del balón.	30	El personaje desestabilizador baila con un balón de fútbol y el hombre de rojo lo sigue.			
	31	La danza del balón del hombre rojo.			
	32	El resto de los hombres siguen la búsqueda del personaje desestabilizador.			
	33	El hombre de celeste restituye el uso masculino del balón de fútbol.			
9. Incidente de la afeitada	34	La pelea por el balón entre el hombre de celeste y el personaje desestabilizador.			
	35	La amenaza.			
	36	La afeitada (Las mujeres no tienen pelo).			
	37	Los amigos encuentran al hombre de celeste y lo molestan por su desnudez.			

10. *Press Up/ Música de la soga/ Resplandor.*	38	Competencia atlética.			
	39	El juego de la soga.			
	40	Juego y competencia por la bebida 3.			
	41	El juego en la azotea.			
	42	El resplandor del secreto del enamorado de la muñeca.			
11. *Ain't Gonna Bump No More/Bohemian Rhapsody.*	43	Puntería fallida.			
	44	El personaje desestabilizador regresa al bar.			
	45	El personaje cómico disipa las tensiones.			
	46	Juego y competencia por la bebida 4.			
	47	Juego erótico entre el personaje cómico y el hombre de blanco.			
	48	Los hombres se empiezan a acercar.			
12. *Summer Nights/ Staying Alive.*	49	La fonomímica de "Vaselina"			
	50	Los hombres están vivos/ corporalidades rojas.			
	51	Restitución del orden.			
	52	El castigo de los infractores.			
13. Tango.	53	La intimidación.			
	54	La persecución.			
	55	La captura.			
14. La Muñeca.	56	La revelación de la muñeca.			
	57	La vejación de la muñeca.			
	58	La restitución obligada de la hombría.			
	59	La violación con la botella.			
	60	La destrucción de la muñeca.			
	61	El desconsuelo del enamorado de la muñeca.			
15. Sueño Imposible.	62	Una nueva muñeca aparece.			
	63	Un nuevo amanecer.			

De manera simultánea a la segmentación o descomposición del filme en escenas y a la caracterización y clasificación preliminar de éstas, se seleccionaron los personajes protagónicos de *Enter Achilles* que fueron objeto de análisis, con la finalidad de establecer su funcionalidad representativa y su relación con el relato general de la película. Aunque en el filme participan 8 hombres, se contemplaron solo a 5 personajes fundamentales, quienes por sus acciones determinan la narrativa del filme.

Los personajes observados en esta investigación son identificados como:

El enamorado de la muñeca (EM).

El hombre de blanco (HB).

El hombre de rojo (HR).

El personaje cómico (PC).

El personaje desestabilizador (PD).

A partir de los trabajos de segmentación y selección de personajes, se establecieron las escenas a analizar para esta investigación. Este trabajo se realizó teniendo en cuenta los propósitos de identificar, caracterizar y analizar los modelos de masculinidades representados en el filme y establecer cuál es el principal de ellos; de analizar cómo afecta la acción de la sexualidad en la representación de ese principal modelo de masculinidad; y de determinar cómo se conectan esas representaciones con una noción de estética de la transgresión.

Seguidamente se presenta la selección de escenas contempladas para observar a los modelos de masculinidad y a la operatividad de la sexualidad. Se contempló para la selección que la mayoría de las escenas estuvieran conectadas en cuanto a las variables MM, SEX y TRA:

Tabla 2. Selección de escenas según variables modelo de masculinidad y operatividad de la sexualidad.

MM	Modelos de masculinidad	SEX	Operatividad de la sexualidad
#	Escena	#	Escena
6	Los hombres en el espejo.[74]	4	La muñeca y no la mujer real.
24	Bullying.	15	Competencia erótica por la bebida.
57	La vejación de la muñeca.	50	Los hombres están vivos/ corporalidades rojas.

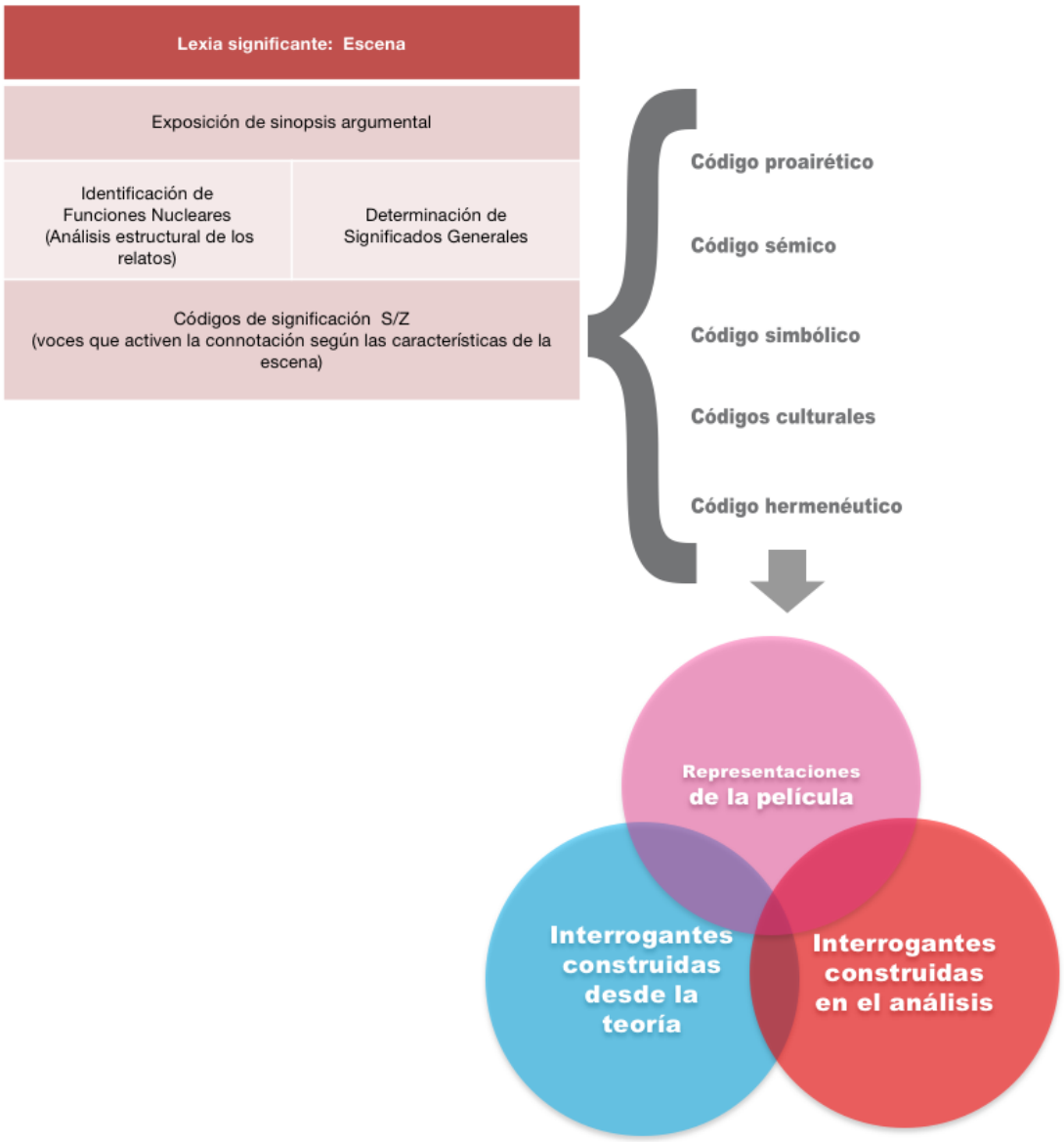
Cada una de estas escenas se consideró una lexía o unidad de sentido. Cabe destacar, como se expuso en la perspectiva teórica de esta investigación y en seguimiento de los postulados de Barthes, que estas unidades se entendieron como enunciados móviles y con variabilidad combinatoria para ampliar las posibilidades interpretativas. Para esta etapa del desarrollo de la investigación resultó necesario quebrar la cronología lineal del relato en favor de las operaciones connotativas.

Metodológicamente, para la instrumentación de las operaciones de connotación en cuanto a los aspectos temáticos de los modelos de masculinidad y operatividad de la sexualidad; primero, se contempló *la sinopsis argumental* de cada escena, en tanto que como lexía, constituyó la unidad de sentido sujeta a operaciones analíticas. Segundo, en cada escena y en atención a planteamientos de Barthes en *Introducción al análisis estructural del relato,* se identificaron y cotejaron las *acciones nucleares* de los personajes con sus *implicaciones de significado*. Y tercero, se identificó la presencia y

[74] La escena #6, Los hombres en el espejo, es la única escena de la selección que solo tiene una variable: la de modelos de masculinidad. Se escogió porque se considera que su contenido alude a la reflexión especular y formación de la identidad masculina; por tanto, es una unidad de sentido esencial para observar el conflicto de la trama, aunque no haga ninguna una referencia directa a la sexualidad y a la transgresión.

aplicabilidad, a cada escena, de cuáles y cuántos de los *5 códigos de significación S/Z* (código de proairético, código sémico, código simbólico, código hermenéutico y códigos culturales).

Gráfico 7. Diagrama de los elementos del proceso de análisis de las escenas acerca de MM y SEX.



Este modo de trabajo fue de vital importancia para la investigación, ya que permitió establecer un marco muy específico para ejercer la acción interpretativa de las representaciones de los modelos de masculinidad y operatividad de la sexualidad en escenas concretas. En contraste, para desarrollar la relación general de todo el relato de la obra fílmica *Enter Achilles* con la idea de una estética de la transgresión; se optó por la interpretación, más abierta y general, de un mayor número de escenas, a partir de los conceptos de *inversión simbólica* y *reinscripción de lo transgresivo*; y de las representaciones de *la bebida, el espacio, el tiempo, el cuerpo* y *la mirada.* Las escenas, de las que se extrajeron y recombinaron algunos elementos argumentales para realizar el análisis, se presentan en la siguiente tabla:

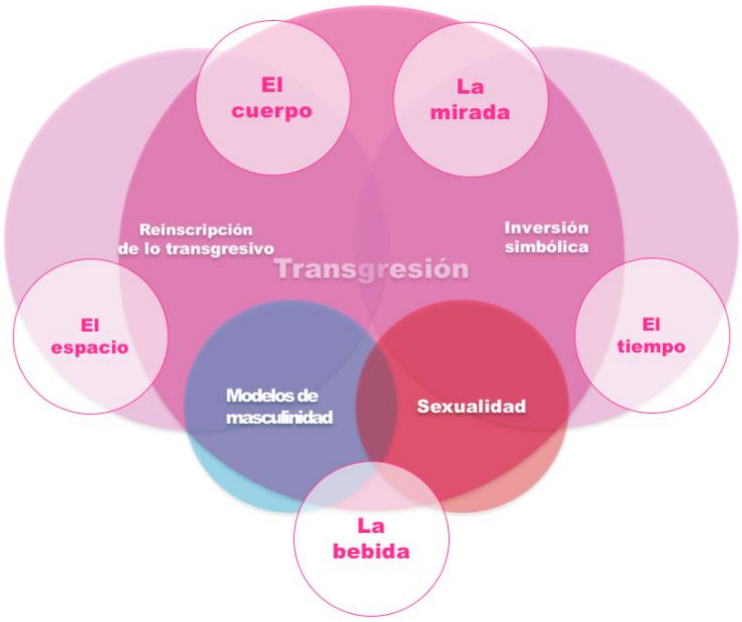
Tabla 3. Selección de escenas según la variable transgresión.

#	Escena	**TRA**
1	El sueño/los hombres luchan	
4	La muñeca y no la mujer real.	
13	The Plough (El arado).	
14	El personaje desestabilizador observa desde afuera.	
15	Competición erótica por la bebida.	
16	El beso interrumpido	
18	Entrada del personaje desestabilizador, cambio de ritmo y danza de relajación.	
20	El hombre de rojo observa el baile del personaje desestabilizador.	
25	La transformación a Superman y la captura.	
26	El hombre de blanco y de rojo en la barra.	
28	Nado en la bebida.	
30	El personaje desestabilizador baila con un balón de fútbol y el hombre de rojo lo sigue.	
31	La danza del balón del hombre rojo.	
34	La pelea por el balón entre el hombre de celeste y el personaje desestabilizador.	
35	La amenaza.	

36	La afeitada (Las mujeres no tienen pelo).	
57	La vejación de la muñeca.	
59	La violación con la botella	
60	La destrucción de la muñeca.	
62	Una nueva muñeca aparece.	
63	Un nuevo amanecer.	

En las escenas anteriores se encontraron representaciones que constituyen puntos de encuentro y colapso de los modelos de masculinidad y de operatividad de la sexualidad. Especulativamente se formula que, en esos cruces de representaciones (de manera concreta, en las acciones de los personajes y su incidencia en la historia), se producen transgresiones a los ideales de una cultura heteronormativa e implican la posibilidad de colocar y leer la obra artística y su contenido en un orden político del discurso.

Gráfico 8. Diagrama de los elementos contemplados en el proceso de análisis de las escenas acerca de TRA.



6. Contenidos de la investigación.

Con base en todo lo expuesto anteriormente en la metodología de este trabajo, los contenidos de esta investigación se organizaron de la siguiente manera:

Introducción: en esta sección se expone el tema, problema y objetivos de la investigación. Además, se explican los motivos para la selección del tema, el estado de la cuestión y la perspectiva teórica a partir de la cual se desarrolló el trabajo investigativo.

Capítulo I. El mito de la masculinidad y sus representaciones en *Enter Achilles*: identifica, caracteriza y analiza los modelos de masculinidades presentes en el filme y determina cuál es el principal modelo representado en la obra. Además, este capítulo integra nociones de la construcción de lo masculino en la cultura y su representación en el medio cinematográfico.

Capítulo II. La desventura de un Aquiles penetrado: analiza la acción de la sexualidad (observando las pulsiones y el movimiento del deseo en los sujetos) y cómo ésta afecta al principal modelo de masculinidad de la película.

Capítulo III. El relato en *Enter Achilles*. Apuntes de una estética de la transgresión: desarrolla la relación del relato de la obra fílmica *Enter Achilles* con la idea de una estética de la transgresión. Ubica en el relato del filme la transgresión de representaciones de la masculinidad y la sexualidad y vincula al texto cinematográfico con una operatividad política del arte.

Conclusiones: presenta reflexiones de cierre de la investigación en correspondencia con el problema y los objetivos planteados.

CAPÍTULO PRIMERO

El mito de la masculinidad y sus representaciones en *Enter Achilles.*

1. Introducción del capítulo.

"Después de fabricar el alto y compacto escudo,

le hizo una coraza que lucía más que el resplandor del fuego

y también un poderoso casco ajustado a sus sienes,

bello y primoroso, que encima tenía un áureo crestón,

y también unas grebas de maleable estaño."

Homero, *Ilíada,* Canto XVIII, 610.[75]

El Canto XVIII de la *Ilíada* relata, entre muchos otros momentos, cuando Tetis, madre de Aquiles, sube al Olimpo y le solicita al dios Hefesto que forje una nueva armadura para su hijo, quien ha entrado en cólera funesta tras la muerte de su querido Patroclo, y busca la venganza con la muerte de Héctor y la conquista de Troya. En el texto se describe detalladamente el escudo de Aquiles bajo la figura retórica de la écfrasis[76], y así como se expresa en las líneas citadas anteriormente, una caracterización

[75] Homero, *La Ilíada*, 486.

[76] Se recuerda que la écfrasis, en retórica, se considera como una expresión verbal que describe a una representación visual. Es una figura que da cuenta de la intermedialidad entre el ámbito del lenguaje literario y el mundo de lo icónico. Se relaciona con la hipotiposis o descripción verbal animada de abstracciones. Alfonso R. Posada explica que la écfrasis activa la imaginación y provoca emociones, en el lector, por medio de la descripción minuciosa. Veáse: Alfonso R. Posada, «¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro.», *e-Spania*, acceso el 5 de diciembre de 2021, http://journals.openedition.org/e-spania/36222

de la coraza del héroe. Como punto de partida para la presente investigación, de lo anterior interesa sólo la posibilidad de aludir, mediante la figuración literaria, a la idea de una estructura artificial y construida en un espacio metafísico y trascendente (el Olimpo, morada de los dioses) con la finalidad de proteger de todo peligro y de la muerte al heroico Aquiles. Esa idea se conecta con la noción de que, en la cultura, los sujetos son predeterminados por una estructura de discursos que define cómo serán las especificidades identitarias y las maneras como los seres humanos lidiarán con su mundo y se protegerán de sus peligros.

En ese contexto, se puede vislumbrar una relación metafórica entre la figura mítica de Aquiles, su armadura y escudo y el concepto de masculinidad o de masculinidades que la sociedad ha forjado y que ha servido para subjetivar y *sujetar* a los hombres y para perfilar sus modos de interrelacionarse con otros sujetos. Pero, generar esa relación implica primero, entender qué es la masculinidad, cómo se construye y cómo se puede representar en términos generales.

Dado que este trabajo investigativo versa sobre las representaciones de la masculinidad en el texto fílmico *Enter Achilles*, en este capítulo se ha tratado de *establecer cuáles son los modelos de masculinidad representados en la película*, determinando *cuál opera como modelo principal y cuáles aparecen como subordinados*. Para responder a esas interrogantes, en primer lugar, se esbozan algunas ideas generales sobre la masculinidad o masculinidades, principalmente a partir las ideas de R. W.

Connell; luego, se hace referencia a la participación del cine en la construcción y difusión de esa conceptualización (dado el rol fundante de realidad que posee la imagen y su incidencia en lo social y lo cultural); y finalmente, se identifican y analizan en detalle, los tipos de masculinidades presentes en la película mediante la selección de ciertas secuencias y personajes del texto fílmico. Metodológicamente, se observa a los personajes escogidos, sus acciones en algunas escenas seleccionadas y se contrastan con los patrones de masculinidades que se reseñan.

2. El mito de la Masculinidad.

Popularmente, cuando se habla de la masculinidad, pareciera que prima una noción esencialista y totalizadora en la que el sujeto masculino se define por oposición a lo femenino y sobre todo por detentar su supremacía en el entorno cultural. Esta visión parece haber sido soportada por una construcción de la historia y de los saberes que le ha dado al hombre una posición central como el principal agente político, económico y cultural. En el contexto del patriarcalismo, las representaciones de las figuras masculinas, en las que destacan los héroes como Aquiles, han fundado imágenes e ideas de la fuerza, valentía, gloria, voluntad e invulnerabilidad, entre otras cualidades, planteando ideales identitarios para los hombres comunes[77] y fundamentalmente,

[77] Según Pierre Grimal, Aquiles ha sido caracterizado como el joven hermoso, de voz poderosa, que desconoce el miedo, apasionado por la lucha y en busca de gloria. Rubén Zukerfeld y Raquel Zonis conectan la figura aquileica con un ideal cultural dominante de *invulnerabilidad y gloria*. Para ellos, los ideales culturales dominantes son "las *ofertas* que brinda a sus integrantes una cultura o microcultura determinada a través de

ayudando a forjar un concepto mítico de masculinidad centrado, concreto e inamovible. Sin embargo, gran parte del campo epistémico del siglo XX (en especial en sus últimas décadas), ha teorizado un descentramiento del sujeto cartesiano y su dependencia de estructuras culturales más amplias, lo cual ha perfilado un panorama muy distinto para la masculinidad, ya que la ha definido a partir de una multidimensionalidad y un carácter móvil y cambiante, por lo que presenta un concepto plural, abierto y en constante redefinición o construcción[78].

---

distintos dispositivos, *destinadas a regular la autoestima de los sujetos que la integran*." También señalan otros ideales, tales como: el de *eficiencia*, *inmediatez* y *manipulación y cambio corporal*.

Veáse: Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1997), 43 y Rubén Zukerfeld y Raquel Zonis, «Psicoanálisis en el siglo XXI: el mito de Aquiles. Sobre ideales culturales y vulnerabilidad», *Docta Revista de psicoanálisis* 3, (2005): 30.

[78] Nelson Minello Martini resume una genealogía que inicia alrededor de 1970 cuando aparecen los *Men's studies*, los cuales cambian la visión del hombre como representación general de la humanidad y se acercan a estudios de la masculinidad basados en experiencias específicas de hombres comunes de entornos históricos, sociales y culturales y no en ejemplos de figuras políticas, militares o heroicas.

Minello Martini esquematiza un panorama teórico desde la teoría funcionalista de roles de los setentas (Parsons y Bales: *Family, socialization and interaction process*), trabajos basados en visiones de psicoanalistas feministas (por ejemplo, Chodorow: *The reproduction of mothering*, entre toda una serie de investigaciones en el campo del feminismo), hasta los noventas con la aparición de enfoques de género (por ejemplo, Connell, 1987 y 1995; Carrigan, Connell y Lee, 1987 y Pleck, 1987).

Señala que, desde lo etnográfico, se entiende a los individuos y la masculinidad como producto de las tensiones de una historia global en constante transformación; esto visto desde la historia (Kimmel, 1987; Filene, 1987; Rotundo, 1993) y la sociología (Hearn y Parkin, 1987). Destaca el aporte de Gayle Rubin entre muchas otras formulaciones desde las teorías de género para vislumbrar a la masculinidad en conexión con las relaciones de poder y relaciones entre género e historia (Rubin, 1986; Scott, 1990; De Barbieri, 1996 y Hawkeswoth, 1990). E inclusive, reseña aspectos del estudio de la masculinidad desde Latinoamérica, desde el enfoque de género (Valdés y Olavarría, 1997).

A partir de su genealogía, el autor afirma que al igual que con el género, "la construcción teórica de la categoría masculinidad no ha cuajado todavía." Veáse: Minello Martini, «Masculinidades: un concepto en construcción»,12-14.

Minello Martini expone que los enfoques desde los cuales se conceptualiza a la masculinidad son muy variados, complejos y que se citan y se contestan mutuamente. Con base en el enfoque sociopolítico de *Contemporary perspectives on masculinity* de Kenneth Clatterbaugh (1990) se estudia la masculinidad desde las perspectivas: a) conservadoras, b) profeministas, c) del movimiento del derecho de los varones, c) del desarrollo espiritual o mitopoéticas, d) socialistas y f) de grupos específicos, según la etnia, sexualidad, religión u otras minorías. Desde la visión antropológica en *Traficando con hombres: la antropología de la masculinidad* de Matthew Gutmann (1997), presenta los modelos: a) empirista, b) normativo y c) relacional. Sustentado en *Men's lives* de Michael Kimmel y Michael Messner (1998), destaca el acercamiento a la masculinidad desde los modelos: a) biológicos, b) antropológicos y c) de raíz sociológica. Partiendo de *Man enough. Embodying masculinities* del filósofo Victor Seidler (1997) expone tres modelos de ver la masculinidad partiendo de los aportes del feminismo: a) el del estudio de los hombres que dan a conocer su inconformidad con posiciones masculinas hetero-dominantes, b) el de la liberación masculina de los imperativos patriarcales y c) el que plantea un rechazo de la visión de la masculinidad como una relación de poder. R.W. Connell, con base en *Masculinities* (1995) propone que se ha realizado un estudio de masculinidades desde: a) corrientes esencialistas, b) posiciones positivistas, c) visiones normativas, d) el enfoque de la lingüística estructural

y d) un modelo de estructura de género desarrollado por la misma Connell, quien lo define como "sociología política del varón"[79].

Para Mauricio Menjívar la perspectiva crítica de Connell, cabe entre aquellas que, al igual que el feminismo, consideran al poder como categoría analítica, que revisa principalmente las relaciones intergenéricas[80], como se explicó anteriormente, las relaciones entre hombres y mujeres, en las que los primeros detentan la hegemonía y las segundas están en una posición subordinada.

Con base en la teoría de Antonio Gramsci sobre la ideología y las relaciones de clases, Connell utiliza el concepto de hegemonía (cómo un grupo social, en las dinámicas culturales, se impone a otro que queda subordinado en la vida en sociedad) para formular el de *masculinidad hegemónica*. Explica que se trata de "la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se forma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres" [81]. Inicialmente, expresa que los agentes más visibles de este tipo de masculinidad no necesariamente son los hombres más poderosos económicamente[82], sino que pueden ser todo tipo de figura

[79] Ibíd., 15-19.

[80] Mauricio Menjívar Ochoa, *Cuaderno de Ciencias Sociales 154. Masculinidad a Debate* (Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO.), 2010, 16.

[81] R.W. Connell, «La organización social de la masculinidad», 39.

[82] El factor económico siempre es muy importante en la constitución de la masculinidad hegemónica. Menjívar expone la idea de Michael Kimmel de la "hombría comercial", correspondiente a la cultura de los Estados Unidos, que contempla el éxito en el mercado capitalista como un elemento preponderante de la identidad masculina. Veáse: Menjívar Ochoa, *Cuaderno de Ciencias Sociales 154*…, 17.

ejemplar: actores de cine, deportistas o figuras fantásticas como personajes[83] de la televisión o cine; por lo que caben aquí también aquellos personajes provenientes de la literatura o de los mitos, como en el caso del heroico Aquiles de *cólera funesta*.

El poder hegemónico se establece cuando hay una integración efectiva de los ideales culturales dominantes y el poder institucional, colectivo o individual y utiliza como recurso el principio de autoridad más que la violencia, aunque esta última no se excluye en caso de ser necesaria. Además, la autora aclara que, como concepto, la hegemonía siempre es móvil y se encuentra en disputa por parte de otros grupos sociales[84], lo cual implica que la masculinidad hegemónica siempre será una idea y una representación en constante negociación y que necesita estar en revisión continua[85].

---

[83] R.W. Connell, «La organización social de la masculinidad», 40.

[84] Ibíd.

[85] R.W. Connell junto a James Messerschmidt, en 2005, revisa su concepto de masculinidad hegemónica. Ellos establecen que el concepto de la masculinidad hegemónica ha influido en los estudios de género a través de muchos campos académicos, pero también ha atraído una serie de fuertes críticas sobre la posible *cosificación* del concepto de masculinidad y su convergencia en un nuevo modo de esencialismo. En su revisión, los autores trazan el origen del concepto desde la década de 1980 y mapean las formas en que se ha aplicado a la investigación sobre las masculinidades y su expansión a diversas áreas del conocimiento.

Tras evaluar las principales críticas, Connell y Messerschmidt todavía defienden el concepto subyacente de masculinidad hegemónica, pero reconocen la posibilidad de caer en tipologías rígidas que deben evaluarse siempre desde la óptica de los cambios continuos que acontecen el plano sociocultural y los modelos psicológicos más recientes. Principalmente, plantean que se debe considerar cómo las luchas sociales de las masculinidades subordinadas han influido en las formas dominantes.

Luego de la revisión de sus anteriores postulados, ratifican formulaciones tempranas (la idea de múltiples masculinidades, el concepto de hegemonía, y el énfasis en el cambio); y proponen descartar un tratamiento unidimensional de las jerarquías y las visiones estereotipadas de género; y sugieren reformular el concepto en cuatro áreas: a) en cuanto a un modelo más complejo de las jerarquías de género, enfatizando en la participación de las mujeres en el proceso; b) reconociendo una geografía de las masculinidades al focalizar en la interacción entre los niveles local –comunidades–, regional –países o regiones geográficas específicas– y global –política internacional, negocios y medios de comunicación– en los que se desenvuelven los hombres; c) revisando con mayor especificidad la materialización de la masculinidad en contextos de privilegio y poder; y d) poniendo un mayor énfasis en las dinámicas de la masculinidad hegemónica, contemplando sus contradicciones internas y sus posibilidades de movimiento hacia una democracia de género. Veáse: R.W. Connell y James W.

De manera esquemática, Michael Obsatz, propone una lista básica de modos de actuar que la masculinidad hegemónica requiere e intenta sostener (que resulta muy útil como un recurso para analizar representaciones masculinas): a) mantener una imagen fuerte, b) demostrar la hombría tomando cualquier tipo de riesgos, aun cuando éstos sean irracionales, c) sexualizar todo contacto afectivo, d) tener muchas conquistas sexuales, e) no ser virgen, f) no ser vulnerable, g) no llorar, h) no expresar miedo, i) no pedir ayuda, orientación o consejos, j) no confiar en nadie, k) estar dispuesto a morir por el propio país, l) pretender tener el conocimiento de una situación, aunque no sea cierto, m) ser duro, n) estar en control de cualquier situación, ñ) dominar a los demás, o) despreciar lo que es "femenino" en sí mismo y en otros, p) no ser una persona emocional y creerlo, q) no cuidar el propio cuerpo, en lo referente a la estética, r) ganar

---

Messerschmidt, «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept», *Gender & Society* 19, n.°6 (2005), https://www.etnologia.uw.edu.pl/sites/default/files/hegemonic_ masculinity_connell_and_messerschmidt.pdf.

Para 2015, Connell mantiene una definición de masculinidad hegemónica muy cercana a la de 1995, pero matiza los esencialismos al incorporar un cierto grado de relatividad: "La configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres". Además, la autora explica que "la hegemonía sólo se establecerá si existe cierta correspondencia entre el ideal cultural y el poder institucional, colectivo si no es que individual (…) la principal característica de la hegemonía es el éxito de su derecho a ejercer la autoridad" (Connell, citada por Jorge Gardea Pichardo). Veáse: Jorge L. Gardea Pichardo, «Dos conceptos de masculinidad hegemónica», *Murmullos Filosóficos* 1, n.º 3 (2021): 125, http://revistas.unam.mx/index.php/murmullos/article/view/79831.

Finalmente, en 2018, James Messerschmidt, de manera indepediente, publicó *Hegemonic Masculinity: Formulation, Reformulation and Amplification.* En este texto, el autor critica, entre otros aspectos, la noción de patriarcado como un concepto esencialista y que no aplica para el contexto actual en que se deben observar con mayor profundidad las condiciones relacionales del género. Gardea Pichardo resume el planteamiento de Messerschmidt de la siguiente manera: "1) La masculinidad hegemónica legitima la relación de desigualdad de género y no consiste únicamente en legitimar el patriarcado y 2) La legitimidad sustenta la desigualdad de género entre hombres y mujeres, entre masculinidad y feminidad y entre otras masculinidades no hegemónicas, lo que acentúa que no sólo se legitima la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres, pues incluye a todas las masculinidades no hegemónicas", ibíd., 126.

a toda costa, s) llevar el cuerpo a su punto límite, t) pretender tener siempre más: dinero, sexo, comida o alcohol, u) objetualizar a las mujeres, v) visualizarse a sí mismo a partir de lo que se alcanza o se logra[86].

La categoría de masculinidad hegemónica, sustentada en relaciones de poder, implica, siguiendo a Menjívar, relaciones intragenéricas u hombre-hombre[87]; en las que grupos de otros varones están en posiciones de subordinación. Connell reconoce que, entre las prácticas de dominación cultural donde surgen las *masculinidades subordinadas*, el ejemplo más evidente es la jerarquía de los hombres heterosexuales sobre la subordinación de los hombres homosexuales. Sin embargo, la subordinación no está determinada exclusivamente por la sexualidad, ya que dentro del ámbito heterosexual existen muchos hombres que son excluidos del espacio de legitimidad[88]. Es un hecho establecido históricamente que la deslegitimación de lo masculino está relacionada con la asimilación de lo femenino, entre muchas otras variables, tales como la clase, la etnia, aptitudes físicas, entre otras.

Esta autora también habla de la relación de complicidad con el modelo hegemónico, la cual encuentra su correspondencia con las *masculinidades cómplices*, es decir, en aquellas que están "construidas en formas que permiten realizar el dividendo

---

[86] Michael Obsatz citado por José Roberto Saravia Vargas y Juan Carlos Saravia Vargas, «The Culture-bound Hierarchy of Manhood: An Overview of Hegemonic Masculinity and Subordinate Male Figures in Shall We DANSU?», *Revista de Lenguas Modernas*, n.° 12 (2010): 15.

[87] Menjívar Ochoa, *Cuaderno de Ciencias Sociales 154*…, 16.

[88] R.W. Connell, «La organización social de la masculinidad», 40.

patriarcal, sin las tensiones o riesgos de ser la primera línea del patriarcado"[89]; en tanto que en la vida real, son pocos los hombres que cumplen a cabalidad con los modelos normativos o ideales que plantea la masculinidad hegemónica, pero que, de algún modo, se benefician de las estructuras regulatorias en tanto que poseen privilegios en comparación con el rol subordinado de las mujeres[90].

Además, Connell plantea que en los vínculos entre hegemonía, subordinación y complicidad en el contexto del género y en relación con otras estructuras de alteridad como la etnia, la clase y la sexualidad, se generan relaciones asimétricas de exclusión, a las que se refiere como procesos de *marginación.* La autora expresa que "la marginación es siempre relativa a una autorización de la masculinidad hegemónica del grupo dominante"[91], y que la relación entre lo marginado y lo autorizado, se puede dar constantemente entre las masculinidades subordinadas[92].

Lo más importante para esta investigación es la identificación, por parte de Connell, de las díadas conceptuales: a) *hegemonía-dominación / subordinación-complicidad* y b) *marginación / autorización*; las cuales, según la autora, ofrecen un marco operativo de análisis para manifestaciones particulares de masculinidades. Cabe resaltar que, para Connell, siempre se debe tener presente que "términos tales como la masculinidad hegemónica y las masculinidades marginadas, denominan no tipos de

[89] Ibíd., p. 41.

[90] Ibíd.

[91] Ibíd., p.42.

[92] Ibíd.

carácter fijos sino configuraciones de práctica generadas en situaciones particulares, en una estructura cambiante de relaciones” [93]. Como parte de esa estructura de relaciones cambiantes y de las revisiones de la teoría de Connell, está la formulación de que las masculinidades hegemónicas –y por ende las demás categorías– serán diferentes dependiendo de variables interseccionales a nivel local, regional y global. De modo que una diferencia radical con la propuesta de Connell de 1995, como afirma Gardea Pichardo, es que la masculinidad hegemónica ya no “está siempre y en cada caso representada por hombres blancos, de clase media, adultos, propietarios, ciudadanos europeos, estadounidenses o australianos”[94].

Finalmente, entre las revisiones recientes de las ideas de Connell que resultan de interés para esta investigación, destaca la reformulación de Yuchen Yang, con base en interpretaciones sociológicas de la hegemonía de Gramsci, de la masculinidad hegemónica, como aquella que domina en una relación consensuada. Esto es que, para subordinar a otras masculinidades, se genera una combinación de fuerza y consentimiento. En este sentido, lo que determinaría a la masculinidad hegemónica sería su mecanismo de dominación, más que cualidades masculinas prefijadas [95].

---

[93] Ibíd., p.43.

[94] Gardea Pichardo, «Dos conceptos de masculinidad hegemónica», 127.

[95] Veáse: Yuchen Yang, «What’s Hegemonic about Hegemonic Masculinity? Legitimation and Beyond», *Sociological Theory* 38, n°4 (2020): 318-333.

Yang plantea, sobre la idea de la combinación entre fuerza y consenso, que “cuando hay que desplegar la fuerza, la mayoría de los miembros del régimen de género dan su consentimiento. Las personas que encarnan masculinidades subordinadas son conscientes de su subordinación, pero aún pueden dar su consentimiento por las concesiones que reciben (por ejemplo, el dividendo patriarcal). Por tanto, incluso las masculinidades subordinadas con elementos subversivos pueden ser cómplices en el mantenimiento de la hegemonía existente”. Ibíd, p.325.

Tanto las consideraciones de R.W. Connell, como aspectos de algunas de las revisiones a los postulados de la autora, son importantes para instrumentar el análisis de *Enter Achilles*. Las ideas estudiadas ponen de manifiesto la naturaleza mítica –en referencia a un sentido ficcional– de una masculinidad nuclear y esencialista, en contraste con una realidad de pluralidad dimensional de masculinidades. En ese sentido, las ideas de Connell –principalmente las formulaciones de mediados de los años 90–, son pertinentes para elaborar un marco analítico que observe las representaciones de las masculinidades en el texto fílmico *Enter Achilles*, dada la cercanía temporal que existe entre planteamientos y película.

También, esos postulados posibilitan relacionar el concepto de la masculinidad hegemónica con la imagen de una armadura y un escudo hechos de discursos y representaciones, con los cuales ciertos sujetos masculinos puedan reflejarse o intentar identificarse con ideales culturales dominantes de invulnerabilidad y supremacía (en ámbitos que van desde lo comunitario a lo regional y hasta lo global), que se materializan poéticamente en la figura de un Aquiles, quien, según afirma Grimal, ha sido visto por las filosofías helenística y estoica, como "prototipo del hombre violento, [y] esclavo de sus pasiones"[96].

[96] Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, 43.

3. Representación de las masculinidades en el cine.

Es un hecho que el cine constituye, en primer lugar, una experiencia de lo visible y, en segundo lugar, de construcción de realidad. Se sustenta en la confrontación del sujeto ante lo imaginario y en el desencadenamiento de procesos simbólicos generadores de sentido y, por ende, de discursividad sobre aquello que se ve o se reconoce del *mundo* en la pantalla. Se sabe que esa proyección artificial de un mundo (entre muchos posibles) y de versiones o nociones preestablecidas de lo humano, es capaz de generar identificaciones imaginarias y de fundar a los sujetos, en tanto que está mediatizada por el orden del lenguaje; por lo que el cine se ha convertido, en el contexto de los movimientos, transacciones, pugnas y negociaciones del poder, en uno de los instrumentos más eficaces para ejercer el control, en virtud de que constituye uno de lo que Eduardo Subirats denomina "sistemas de uniformación global" al servicio de programas de transformación cultural[97].

En ese sentido, Celestino Deleyto, al hablar de los alcances, omnipresencia del cine comercial y su conexión con la realidad social, afirma que imprescindiblemente éste requiere del estudio de sus "mecanismos de representación y de sus discursos ideológicos" en virtud de que aunque se visualiza como mero entretenimiento inocente, "no es trivial ni intrascendente", dada "su capacidad de crear imágenes poderosas, por muy distorsionadas y manipuladas que aparezcan en la pantalla, de nosotros mismos y

[97] Eduardo Subirats, *Culturas Virtuales* (México: Ediciones Coyoacán. S. A., 2001), 12.

de nuestro entorno"[98]. En relación a esa línea de pensamiento, Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry y Jean Louis Comoli, en un debate muy amplio sobre el realismo cinemático, con mucha anterioridad habían cuestionado la capacidad del cine de contar verdades, aduciendo que la ideología está en su interior[99].

Así que las anteriores consideraciones sobre la relación del medio cinematográfico, la ideología y los procesos de subjetivación, permiten específicamente referir a la participación del cine en la construcción de masculinidades a partir de su función representacional. Partiendo de la indivisibilidad del nexo entre el cine y la ideología y que en ésta, según Gramsci, la hegemonía funciona como el método por el cual los grupos sociales dominantes, ejercen dominio sobre una colectividad subordinada; se puede afirmar que, en el cine que responde a las ideologías dominantes, hay un compromiso con la representación de los modelos de masculinidades de Connell, con la finalidad de interpelar a los sujetos y fundar en ellos las relaciones de hegemonía, subordinación, complicidad y marginación, en el marco de otras categorizaciones subjetivas como el género, la etnia, la clase y la sexualidad, las cuales incluyen, a su

---

[98] Celestino Deleyto, *Ángeles y demonios...*,17.

[99] Baudry señaló que los procesos mediante los cuales el sujeto se construye en la ideología, son los que marcan la especificidad del cine como medio de representación y práctica material (especialmente constituyendo al sujeto mediante "la delimitación ilusoria de una posición central, creando así fantasmatización y colaborando en el mantenimiento del idealismo burgués". Pleynet complementa esa afirmación al decir que "la cámara traslada un mundo ya filtrado por la ideología", en la que el sujeto "supuestamente libre y único" se convierte en "el foco y origen del significado." Finalmente, Comoli junto a Jean Narboni sostuvieron que: "lo que la cámara registra en realidad es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado, de la ideología dominante […] mediante la reproducción de las cosas no como realmente son sino como aparecen cuando son refractadas a través de la ideología. Esto incluye cada fase en el proceso de producción: sujeto, estilos, formas, significados, tradiciones narrativas; todas subrayan el discurso ideológico general." Veáse: Stam et al., *Nuevos conceptos...,* 213 – 214.

vez, dimensiones espaciales como la geografía y el cuerpo mismo, concebido como un territorio colonizable por los discursos.

En ese contexto, se puede afirmar que el cine, en su dimensión más popular y masiva, ha privilegiado la representación de la *masculinidad hegemónica*. Si se piensa entonces en la gran industria de Hollywood y en su capacidad de producción y de distribución a escala global, con facilidad se puede afirmar que el rol preponderante de los hombres blancos y heterosexuales, los cuales, según las audiencias de las películas, ostentarán una serie de beneficios económicos y reflejarán diferentes niveles de acceso al conocimiento y a diferentes oportunidades de desarrollo en el entorno social del patriarcado. Casi siempre los protagonistas de las narraciones fílmicas, serán los representantes de los códigos morales imperantes en la sociedad heteronormativa norteamericana[100] y la historia contada tratará de soslayar, censurar o satanizar cualquier insinuación del comportamiento supuestamente abyecto, mediante una formulación negativa de algún elemento en la representación cinematográfica[101]. Y eso es así

[100] Al respecto, Wheeler Winston Dixon afirma que "todos en la sociedad norteamericana se asumen como *straight* [rectos]: siendo recto, como aparece en el diccionario, equiparado con decencia, y cualquier desviación del régimen de la rectitud es altamente indeseable. Hollywood asume que todos en la sociedad son rectos y que la audiencia ideal para las películas de Hollywood es la pareja heterosexual (por lo que se considera a sí misma como reflejo de los valores normativos dominantes)." Se debe aclarar que *Straight*, en su significado anglo, que remite también a lo correcto y en la jerga popular significa ser heterosexual. Veáse: Dixon, *Straight…,* 6.

[101] Por ejemplo, cuando Joe Wlodarz analiza la película *Sleepers*, de Barry Levinston, encuentra un subtexto altamente homofóbico. Explica que aunque en Hollywood se han asimilado una serie de personajes gay, existe una homofobia real relacionada con la posibilidad de que haya sexo anal entre hombres. Wlodarz aduce que filmes recientes (refiriéndose a los producidos cerca de 1996, año de la obra de Levinston), entre ellos *Sleepers*, representan el sexo anal como violación, estableciendo peligrosamente una relación entre ese acto y los significados del sexo homosexual. Otro caso es el de *T-Men* de Anthony Mann, película de 1947, analizada por Susan White, quien identifica un fuerte contenido homosocial que "perfila los placeres y amenazas de mirar el cuerpo masculino", expresa que la narrativa de la película ubica muchas escenas en saunas públicos y dormitorios donde se mezcla la homosocialidad con el homoerotismo y afirma que el cuerpo homoerótico en la representación es vinculado con terribles formas de castigo. Veáse: Lehman, *Masculinity*…, 4.

porque, quizás como afirma Peter Lehman, parece que, tanto en las películas como en la cultura, representar, mostrar y hablar acerca de muchas otras áreas de la masculinidad, de la sexualidad y del cuerpo masculino, es todavía una especie de tabú[102].

José Roberto Saravia y Juan Carlos Saravia aducen que, actualmente, aunque algunos roles masculinos han cambiado en la vida real, en cierta medida, los medios de comunicación subestiman o ignoran esos cambios y continúan propagando construcciones estereotipadas de lo masculino, en las que *el macho* aparece como la representación de una visión hegemónica universalizada[103]. Señalan también que los medios de comunicación han sobre-representado la figura masculina, del hombre "blanco" machista, mientras que han sub-representado, o excluido, otras expresiones de la masculinidad[104]. Y explican que este proceder se observa en América Latina, como

---

[102] Ibíd., 2.

[103] José Roberto y Juan Carlos Saravia Vargas citan un estudio, en el cual el grupo de investigación *Children Now* entrevistó a varios niños entre las edades de 10 y 17 años, sobre su percepción de los personajes masculinos que veían en la televisión, en videos y en películas. A partir del estudio, el grupo llegó a la conclusión de que los medios no reflejan los cambios en las experiencias laborales y familiares de la mayoría de los hombres de la actualidad (de hecho, esa situación no pasó desapercibida para los jóvenes, quienes se percataron de las discrepancias entre las representaciones de los medios de comunicación y la realidad que conocían.

Además, los autores citan que la investigación que llevó a cabo *Children Now* señaló a una serie de roles masculinos que diferían en la realidad y en la televisión. Si bien esos papeles habían cambiado en la vida real, los programas de televisión todavía presentan los siguientes aspectos hegemónicos: a) En la televisión, la mayoría de los hombres y los jóvenes suelen mantener su atención focalizada en las mujeres. b) Muchos hombres en la televisión son violentos. c) Los hombres son generalmente líderes y buscan solucionar problemas. d) Los hombres son divertidos, seguros de sí mismos, exitosos y atléticos. e) Es muy extraño e inusual ver a hombres o niños llorando o mostrando cualquier vulnerabilidad. f) Los personajes masculinos en la televisión no pueden ser descritos como "sensibles". g) Los personajes masculinos se muestran principalmente en su lugar de trabajo y pocas veces en su hogar o espacios de intimidad. h) Más de un tercio de los jóvenes encuestados nunca había visto, en la televisión, a un hombre haciendo tareas domésticas. Ver: José Roberto Saravia Vargas y Juan Carlos Saravia Vargas, *The Culture-bound Hierarchy of Manhood...*, 15.

[104] Ibíd., 17.

resultado de la influencia del cine mexicano en la región. Concretamente afirman que "la imagen icónica de Pedro Infante puede ilustrar cómo una generación de hombres creció aspirando alcanzar la masculinidad machista" y que, como consecuencia de la distribución global de las películas de Hollywood, las siguientes generaciones de hombres latinoamericanos siguieron los modelos masculinos de Clint Eastwood, Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Chuck Norris y Steven Seagal[105].

En relación con lo anterior, finalmente resulta interesante valorar lo que propone Lee Parpart sobre la masculinidad, el nacionalismo y el cine. Ella explica que la presencia del pene en el cine canadiense no genera las ansiedades y las estrategias de contención representacional que en el cine estadounidense, como consecuencia de una diferencia con la posición de Canadá con respecto a los países más importantes del mundo; aduciendo que los canadienses no tienen encima el peso de las nociones de una nacionalidad empoderada y una masculinidad dominante, las cuales han perfilado y condicionado de manera distinta las representaciones del cuerpo masculino y en especial del desnudo[106].

Es importante recalcar que lo expuesto anteriormente sobre las masculinidades y su representación en el cine puede implicar una serie de generalizaciones reductivas y peligrosas (si no se toman en cuenta las posibilidades de reajuste de las masculinidades, como ha afirmado Connell). Sin embargo, se considera que las ideas resumidas y los ejemplos citados sobre masculinidad, hegemonía, subordinación, marginación,

---

[105] Ibíd.

[106] Lehman, *Masculinity*…, 5.

dominación y consenso en relación con la etnia, la sexualidad, la clase, la geografía y el cuerpo, son valiosos para ser tomados como puntos de referencia para observar a los personajes de *Enter Achilles* y colocarlos dentro de una matriz analítica.

4. Modelos de masculinidad presentes en Enter Achilles.

Cuando la directora Clara Van Gool traduce al lenguaje cinematográfico la obra *Enter Achilles*, elabora un filme basado en el registro de la danza contemporánea, en el cual prevalece el movimiento de lo corporal, la música y la imagen sobre las verbalizaciones de los personajes. Sin embargo, aunque el filme no construye una narrativa que se soporte principalmente en los diálogos (recurso usual en la mayoría de las películas), es un hecho que logra, por medio de una integración intermedial (que define el carácter artístico de la obra), generar un relato que permite especular sobre un espacio de socialización enteramente masculino, en el que los personajes realizan acciones y desencadenan una serie de sucesos que permiten identificar a los tipos o modelos de masculinidad que el filme representa. Aunque la obra fílmica se caracteriza por una gran complejidad en cuanto a niveles de sentido, en tanto que posee gran cantidad de elementos que pueden ser objeto de la práctica hermenéutica, primero se hizo una caracterización de personajes y luego, una referencia a lo que sucede en secuencias o escenas específicas de la película.

4.1. Los personajes.

Considerando que la caracterización de personajes permite establecer de manera esquemática rasgos y atributos de quienes construyen la historia, y además entender cómo sus acciones inciden en el relato, para identificar los modelos de masculinidad y determinar cuál de ellos es el principal, se extrajeron para el análisis los siguientes personajes: *el enamorado de la muñeca* (EM), *el hombre de blanco* (HB), *el personaje cómico* (PC), *el hombre de rojo* (HR) y *el personaje desestabilizador* (PD). Además, existen otros personajes de carácter secundario, a los que se hace referencia de manera genérica. Ellos son *el hombre de rosado* (HRS), *el hombre de celeste* (HC) y *el hombre de marrón* (HM), que no generan acciones relevantes, sino que son activados, en gran medida, por los otros personajes ya mencionados.

Se aclara que las designaciones de los personajes son arbitrarias[107]. Aunque está claro que el filme trata sobre hombres comunes de cualquier parte del Reino Unido, no enfatiza el nombre de sus personajes ni establece cuál es el lugar geográfico específico donde acontecen los hechos representados. Más bien, propone una situación que remite principalmente a un contexto general de relaciones homosociales heterosexuales entre hombres blancos de edades entre los 20 y 35 años, de clase media trabajadora; quienes

[107] Se utilizan como recursos de identificación y designación de los personajes, por un lado, características definitorias como las condiciones de personalidad, modos de actuar o su afectividad. Por ejemplo, el primer personaje que aparece en la diégesis queda marcado por su apego a una muñeca inflable; luego, el segundo personaje queda caracterizado por su carácter jocoso, jovial y tendiente a la comicidad; y el personaje desestabilizador queda definido a partir de su rol subversivo en el relato, con respecto de las acciones de los otros personajes y, sobre todo, por encarnar la disidencia sexual. Por otro lado, los otros hombres son definidos por el color de sus camisas, ya que, aunque algunos de ellos realizan ciertas acciones destacadas en la historia, sus características de personalidad no son tan relevantes como las de los otros.

entran en conflicto con otro personaje protagónico que representa la disidencia sexual y que desestabiliza de diversos modos al resto de los hombres en la trama.

La construcción de la representación de estos personajes masculinos, blancos y heterosexuales se puede contextualizar dentro del imaginario *New Lad*[108] (nuevo muchacho o chico). Siguiendo a Jessica Sara Whatmore, estos personajes encarnan una representación de ese imaginario, que fue promovido por los medios británicos en la década de los noventa[109]. Una época de grandes transformaciones en la percepción y representaciones de las masculinidades en Gran Bretaña[110].

A continuación, se caracteriza de manera más específica a los personajes de la película *Enter Achilles*:

El *enamorado de la muñeca* (EM), es un hombre joven, aproximadamente de 30 años de edad, de clase media, aparentemente heterosexual (suponiendo eso del hecho de que, en la trama, se erotiza con una muñeca inflable), pero que apunta hacia la ambigüedad

---

[108] Según el diccionario Oxford, este término remite a una tipología de joven que pretende encarnar el papel masculino tradicional, adoptando actitudes sexistas, "como reacción contra el afeminamiento percibido del llamado *New Man"* [hombre nuevo]. Veáse: *Oxford Dictionary*, acceso el 20 de Agosto de 2021, https://www.lexico.com/definition/new_lad. Además, el *Longman Dictionary of Contemporary English* indica que estos jóvenes "no se sienten avergonzados por disfrutar de actividades tradicionalmente masculinas, como beber demasiado alcohol, jugar o ver deportes, hacer bromas groseras y mirar fotografías de mujeres atractivas" Veáse: *Longman Dictionary of Contemporary English*, acceso el 20 de Agosto de 2021, https://www.ldoceonline.com/dictionary/new-lad.

[109] Whatmore, *Society's treatment of masculinity*…, 11.

[110] Monika Pietrzak-Franger, en su estudio *The Male Body and Masculinity. Representations of Men in British Visual Culture of the 1990s*, explica que la idea de una masculinidad en crisis surgió de una serie de transformaciones que afectaron a las masculinidades británicas de finales del siglo XX: cambios en la situación socio-política, la gran mediatización de la cultura y de una gran visibilidad del cuerpo masculino en el medios de comunicación. Para la autora la identidad masculina entró en una dinámica de constante evaluación y redefinición. Veáse: Pietrzak-Franger, *The male body and masculinity…*, 17.

del objeto. Vive en un apartamento o habitación en la segunda planta del edificio del bar. Posiblemente, este hombre es el dueño o administrador del establecimiento (el *personaje cómico* lo llama "jefe" en varias ocasiones) y en la diégesis, es quien parece detentar el poder en sus interacciones con los otros hombres.

En el ámbito social, EM refleja aspectos hegemónicos. Se caracteriza por intentar controlar las situaciones y reflejar, en público, que es un hombre duro y muy seguro de sí mismo. Cuando compite con sus compañeros, siempre busca ganar y parece tener cierto gusto en reprimir a los otros hombres. Este personaje evidencia una homofobia intensa. Rechaza y agrede al *personaje desestabilizador* y castiga a sus compañeros cuando éstos violentan los códigos normativos. En contraste, en su ámbito privado, EM es un hombre reprimido sexualmente que, aparentemente elude el contacto con una mujer real y prefiere simular encuentros eróticos con una mujer artificial (una muñeca inflable), a la cual le muestra su afecto y vulnerabilidad.

Ilustración 1. Imágenes del personaje enamorado de la muñeca, extraídas de la película *Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

El *hombre de blanco* (HB) parece ser un cliente regular del bar y parece ser amigo de EM, está dentro del mismo perfil de edad, etnia, clase y sexualidad descrito anteriormente para el primer personaje. En cuanto a su personalidad, también refleja ser un hombre muy viril y competitivo, especialmente en cuanto a la actividad física.

Por ejemplo, evidencia su musculatura y su resistencia atlética cuando se quita la camisa en una competencia de *push ups*. Junto a EM, HB demuestra su homofobia atacando al *personaje desestabilizador*. Además, este personaje parece tener la mayor agresividad contenida. HB viola a la muñeca inflable de EM y la destruye, para vulnerar y vencer a este otro personaje. Con sus acciones HB pretende demostrar una mayor hombría y poder y, en definitiva, ganar la hegemonía del grupo.

En la película, principalmente, se hace referencia al desenvolvimiento de HB en el ámbito colectivo y con su grupo de amigos. Solamente se sugiere una corta interacción mas íntima con HR, en la que se desborda cierto homoerotismo; pero que HB cancela inmediatamente.

Ilustración 2. Imágenes del personaje hombre de blanco, extraídas de la película *Enter Achilles*.
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

El *personaje cómico* es un joven, que etariamente se corresponde con los personajes mencionados anteriormente. Trabaja en el bar y se refiere a EM como “jefe”, por lo que este personaje tiene una clara posición de subordinación económica. También, PC está subordinado en otros aspectos. Por ejemplo, en cuanto a actividad física demuestra ser el más débil entre los demás personajes, quienes no le demuestran un gran respeto. También, cuando muestra su sensibilidad o vulnerabilidad en público, a menudo, es censurado por los personajes más fuertes de la película. Éstos, mas bien,

lo arrastran a acciones violentas (por ejemplo, su participación en el ataque y la violación de la muñeca), como resultado de su dependencia de quienes ejercen el poder (principalmente EM).

PC se caracteriza por tener un carácter jovial, cálido y sociable. Le interesa atraer la atención y simpatía, divirtiendo a los demás y exponiéndose a sí mismo a juegos de roles que implican hacer, incluso, el ridículo. Pasa bromeando constantemente, por lo que cae en el estereotipo de la figura cómica o del bufón. Esa característica le permite tener un rol mediador en situaciones de alta tensión, en las que intenta, con sus juegos e interrupciones, generar distracciones y un ambiente más liviano. Esto se hace evidente, luego de que empatiza con el *personaje desestabilizador*, de quien no se siente sexualmente amenazado, por lo que lo ayuda, tratando de evitar algunos ataques homofóbicos de los otros personajes. En solitario, PC evidencia la ansiedad ante las demandas del ideal de la masculinidad y su posición subordinada. Demuestra una infelicidad e incomodidad que lleva escondida por dentro y oculta detrás de la máscara de su comicidad.

Ilustración 3. Imágenes del personaje cómico, extraídas de la película *Enter Achilles*.
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

El *hombre de rojo* (HR) es otro cliente del bar; es un hombre blanco, atlético y con una apariencia muy masculina. Es un personaje silencioso y con un temperamento

más tranquilo con respecto de los demás hombres. Sin embargo, participa de los rituales de masculinidad de los otros, principalmente, cuando se realizan competencias de resistencia física.

Parece advertir cierta ambigüedad en su sexualidad. Podría ser bisexual o un homosexual que discretamente oculta su identidad sexual de los personajes heterosexuales. La ambigüedad sexual se manifiesta en una escena en la que interactúa solo con HB y parece que lo seduce discretamente. Posteriormente, en la siguiente escena, este hombre se queda solo, derrama cerveza sobre el piso y sobre sí mismo y luego, se restriega contra el suelo con movimientos remolinantes que reflejan, a la vez, apertura y desazón emocional.

También, la ambigüedad de HR se observa en la relación que establece con el personaje desestabilizador. En una escena, con su mirada parece mostrar deseo por PD; en la película, tampoco lo hostiga, aunque no evita los actos de violencia que sufre por parte de otros personajes. En otra escena y por intervención de PD, HR manifiesta una delicadeza subversiva, cuando le sigue en una danza con un balón de fútbol que remite a las rutinas de gimnasia rítmica y no al juego tradicional. En general, las características de este personaje le confieren un rol de subordinación y, sobre todo, de complicidad con el proyecto hegemónico, en la medida en que se oculta por medio de una mímesis de ciertas actitudes de la masculinidad tradicional.

Ilustración 4. Imágenes del personaje hombre de rojo, extraídas de la película *Enter Achilles*.
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

El personaje desestabilizador (PD) es otro hombre blanco y representa a la disidencia sexual, en tanto que está construido como una figura masculina que hace evidente su feminidad de manera subversiva. PD se caracteriza por ser un sujeto muy analítico y calculador de sus movimientos y de los de otros personajes. No es parte del grupo de clientes frecuentes del bar; sino que el filme lo presenta como un extraño, quien viene de afuera. En una escena, queda claro que pasa por la calle y observa voyeristamente, a través de un cristal, la interacción de los otros personajes y se interesa en entrar.

Una vez que está adentro del bar, PD se hace notar y, sobre todo, pone de manifiesto su diferencia con respecto de los demás personajes. PD funciona como una figura que trastorna los órdenes o ideales regulatorios de la homosocialidad heterosexual; por lo que desencadena los procesos de exclusión y violencia homofóbica. Simultánea y paradójicamente, desestabiliza a las representaciones normativas en la medida en que activa el deseo de los otros personajes. Eso lo hace preeminentemente subversivo por sus acciones, las cuales inducen al fallo de las masculinidades representadas en la película.

PD se define por su interés en confrontar los poderes hegemónicos que están representados en los otros hombres. Eso se observa en su reafirmación de lo femenino desde un cuerpo masculino y, ante todo, en su búsqueda perseverante de voltear de cabeza a las estructuras de conducta de los otros personajes, cambiando ciertos códigos que definen una heterosexualidad dura a una flexible ambigüedad por acción del deseo. Además, en ciertas ocasiones, también recurre a la violencia. Siguiendo las clasificaciones de R.W. Connell, este personaje se puede identificar como representante de una masculinidad subordinada y marginada.

Ilustración 5. Imágenes del personaje desestabilizador, extraídas de la película *Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

4. 2. Análisis de escenas.

La descomposición de la película en unidades temporales grandes, como las secuencias, y pequeñas, como las escenas, facilita ver el funcionamiento de los personajes en la historia y, principalmente, extraer acciones útiles para la labor analítica.

Siguiendo a Barthes, estas escenas, las acciones representadas e imágenes concretas, constituyen los elementos *proairéticos* del texto quebrado y esparcido; las *lexias* o "unidades de lectura" para extraer significados[111]; a partir de los cuales se pueden elaborar reescrituras. Con la finalidad de identificar el modelo principal de

[111] Barthes, *S/Z*, 22.

masculinidad presente en la película *Enter Achilles*, específicamente, se enfocó la atención en tres momentos: la escena #6 *Los hombres en el espejo*, la escena #24 *Bullying* y la escena #57 *La vejación de la muñeca*. Sin embargo, para completar un panorama de la representación de los modos de actuar masculinos observados en el filme, también, se destacan ejemplos puntuales de otras escenas, los cuales complementan a las unidades temporales y narrativas previamente mencionadas.

A continuación, y en correspondencia con lo expuesto en la metodología, cada escena se introduce con su *sinopsis argumental*. Luego, se identificaron y cotejaron las *acciones nucleares*[112] de las escenas, en función de la actividad de los personajes con sus *implicaciones de significado* en el relato. Finalmente, se identificó, cada escena, la operatividad de *códigos de significación S/Z* (código de proairético, código sémico, código simbólico, código hermenéutico y códigos culturales)[113], y sus vínculos con la información de los referentes teóricos sobre las masculinidades.

---

[112] Para Barthes, en el relato, una unidad nuclear o cardinal es una función que constituye una unidad de sentido que se caracteriza por atomizar contenidos que le dan sentido al relato o a partes de éste. Son nudos o núcleos necesarios para establecer la lógica del relato y para generar o concluir incertidumbres. Se diferencian de las *catálisis*, las cuales sólo sirven para llenar el espacio narrativo entre las unidades nucleares, puesto que son acciones secundarias y, por lo tanto, prescindibles. Veáse: Barthes et al. *Introducción...*, 19-20.

[113] Conviene recordar que Barthes establece como recurso para el estudio de la narración la ubicación de cinco códigos, cuya explicación se resume a continuación. El *código hermenéutico* constituye un enigma por perseguir a lo largo del texto, dar pistas y a la vez poner trampas en la labor interpretativa y es denominado por el autor como la voz de la verdad. El *código proairético* trata sobre las acciones y sus resultados en la articulación de una narrativa y del sentido. El *código sémico* es la connotación y sus procedimientos. Son los mecanismos de construcción de sentido que parten de las personas, los objetos, lugares y situaciones. Los *códigos culturales* son las referencias a ese saber convencional y compartido, "a la sabiduría sobre el tiempo, la medicina, la historia". Los códigos simbólicos llevan implícitas antítesis ya predeterminadas por la cultura, las cuales se pueden manifestar como oposiciones binarias que articulan significados. Veáse: Stam et al., *Nuevos conceptos...*, 220 – 224.

La primera escena analizada es la #6: ***Los hombres en el espejo*** (minuto 3:30). En esta escena el personaje cómico entra al bar, viene desde una estancia privada en la parte trasera bebiendo un vaso de cerveza, camina y lo coloca detrás de la barra para luego irse y quedar fuera de campo. Mientras tanto, detrás de él **s**e observa un gran espejo ante el cual se presentan primero dos personajes: *el hombre de camisa roja* (HR) y *el hombre de camisa celeste* (HC). Luego, se acercan al espejo dos personajes más: un *hombre de camisa marrón* (HM) y un *hombre de camisa rosada* (HRS). Los primeros tres están vestidos con saco y corbata, el último solo lleva una camisa con las mangas recogidas y corbata.

Ilustración 6. Grupo de fotogramas extraídos de la escena de *los hombres en el espejo*. *Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Esta escena da cuenta, por primera vez en la película, de un espacio colectivo de socialización enteramente masculino. Las acciones nucleares de la escena son dos: la primera es la presentación individual y grupal de los individuos frente el espejo y la segunda, corresponde al acto correlativo de estos hombres de alternarse para arreglar su ropa, revisar y acomodar principalmente sus corbatas. Los significados generales de estas acciones giran alrededor de la autopercepción y autovalidación individual del sujeto masculino, en relación inseparable con la confrontación fantasmática de los ideales de la masculinidad.

De manera clara y con base en *S/Z* de Roland Barthes, en esta escena, se observa el *código proairético* en las acciones concretas de cómo los personajes se acicalan en frente del espejo: se acomodan sus sacos, camisas y corbatas, se tocan el cuello y la barba. Los hombres se autoperciben y revisan frente a su imagen en el espejo. La coreografía de reiteración incesante de sus actos de reajuste evidencia una funcionalidad productiva del cuerpo masculino disciplinado, en la que se funden el código de vestimenta, el movimiento corporal y la repetición como un sello de una escritura de la masculinidad adecuada.

Lo anterior es inseparable del *código semántico o sémico,* el cual está integrado por los semas: vestimenta, movimiento zoom de la cámara cinematográfica, espejo (como elemento simbólico primordial) y música diegética que se escucha en el bar. Como sema, la vestimenta es un código masculino formal que metaforiza la identidad de género[114]. El saco que utilizan la mayoría de los personajes puede remitir a la cubierta, a la protección y a la coraza, como de manera general también alude al autocuidado y una conciencia de clase y respetabilidad. Mientras los hombres se observan en el espejo, preservan la articulación estable de la *imago* de su identidad.

La corbata es un emblema de la masculinidad, aunque su historia es muy extensa, es ampliamente conocido que funciona como un símbolo del poder fálico. En ese sentido, es interesante observar que los personajes de la película reiteran su

[114] En referencia a la relación entre moda masculina y género, Arianna Giorgi menciona que George Simmel (2001) "ponía de manifiesto la virtud eminentemente social de la vestimenta que no sólo conformaba el carácter endogámico de la identidad sino también el elemento de género que diferenciaba y marcaba los mecanismos sociales y culturales". Veáse: Arianna Giorgi, «El vestido y la elocuencia del botón. Galas y significación en el estético discurso de la aparente distinción cultural masculina», en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia,* ed. por María Concepción de la Peña Velasco et al. (Murcia, Universidad de Murcia, 2009), p.1.

preocupación por el ajuste de la corbata, como si se tratara de una forma deliberada de acogerse a un modo de sujeción, en el amplio sentido de la metáfora. En contraste con esta escena, en la #18 *Entrada del personaje desestabilizador, cambio de ritmo y danza de relajación*, PD llega al bar, cambia la música y en la nueva coreografía los hombres sincronizados en movimientos suaves, poco a poco, se liberan de los sacos y de las corbatas que los sujetan, aludiendo a un proceso de apertura detonado de manera transgresora por el personaje que encarna a la diferencia sexual.

Para la observación de la interacción de los hombres con el espejo, resulta fundamental la función del sema del movimiento de cámara de zoom o acercamiento para fijar una imagen detallada. Concretamente, el movimiento de cámara es un acercamiento (zoom in) que permite fijar la mirada en la enunciación del acto del cuido y validación de la imagen de sí por parte de los hombres; pero, sobre todo, en el hecho de que cuando el encuadre llega al momento más cerrado, lo que se observa no es a los individuos sino solo su reflejo sobre la superficie especular. Es decir, la mirada cinematográfica quiebra la unión entre el yo corporal y el yo imaginado, al aludir a la confrontación de cada uno de los personajes, junto a los otros, con el espejo.

El espejo funciona como el *sema* o elemento esencial del *código sémico*, que desencadena la connotación en torno a la relación del sujeto con su reflejo y se articula con los *códigos culturales*, puesto que la escena refiere al mito de Narciso. Cada uno de los hombres pareciera encarnar al personaje mítico y a su destino trágico implícito. Principalmente, el espejo como sema que remite al código cultural del *Estadio del Espejo* lacaniano; al momento primigenio de la constitución del yo. Kaja Silverman

amplía las consideraciones de Lacan, en el *Umbral del mundo visible, y* apunta que el sujeto no constituye instantáneamente una idea de sí al confrontarse con el espejo, sino que también está mediado por un proceso temporal, en el cual se forma y construye un ego corporal que experimenta el mundo y a sí mismo mediante lo háptico y no solo en la visualidad de la imagen especular. Silverman además explica que, en ese proceso, el espejo funciona como la pantalla que encarna a la mirada cultural, la cual está por encima y se impone a cualquier idea cómo el sujeto se percibe a sí mismo[115].

Estas nociones resultan fundamentales, ya que, en la película, la construcción del ego corporal se materializa en la corporalidad de la danza, los movimientos y contactos entre los personajes y de ellos mismos con su propio cuerpo. En la película, cuando los personajes se observan en el espejo, se tocan el cuerpo, en especial, el torso, la cintura, el cuello y el rostro. Desde esa perspectiva la escena *Los hombres en el espejo* constituye una experiencia psíquica y corporal en la que operan, desde el espejo-pantalla, los ideales culturales y regulatorios de la masculinidad hegemónica.

El último sema, que tiene una acción complementaria a los anteriores es la música. En la diégesis, mientras los hombres se ven en el espejo, suena la música instrumental de la balada romántica *It's Only Make Believe*[116]. La letra de esta canción trata sobre un hombre completamente enamorado y descorazonado, que aspira al amor de una mujer que parece no corresponderle. Resulta interesante que la pieza musical remite a una masculinidad dudosa, insegura y vulnerada, junto a una representación

[115] Veáse: Kaja Silverman, *El umbral del mundo visible* (Madrid: Akal, 2009), 10-28.

[116] Canción escrita por Jack Nance y Conway Twitty, lanzada en originalmente en 1958.

visual en la que un grupo de hombres se autoexaminan en el espejo. En la escena siguiente, #7 *Karaoke fallido*, el personaje cómico (PC) toma un micrófono y empieza a interpretar en karaoke la canción mencionada; curiosamente, el resto de los hombres le censuran el momento romántico y vulnerable y cambian la música a una pieza en la que se promueve la acción y la competencia.

Seguidamente y en referencia a *la codificación simbólica,* la escena *Los hombres en el espejo* parece representar principalmente las antítesis realidad/reflejo, imagen/cuerpo individuo/grupo y verdad/ficción; las cuales apuntan finalmente, al *código hermenéutico*, en la medida en que la escena, inicialmente, parece plantear las interrogantes sobre la construcción y representación de la masculinidad en toda la película: ¿quiénes son esos hombres?, ¿cómo está constituida su identidad de género y sexual? ¿Cómo se observan a sí mismos en relación con la mirada cultural que los determina como sujetos masculinos?

En ese sentido, *Los hombres en el espejo* constituye una de las escenas introductorias de la película. Presenta a algunos de los personajes a partir de los cuales se pueden examinar las representaciones de lo masculino y formular la problemática de qué es la masculinidad. En otras secuencias y escenas subsiguientes del filme, estos mismos personajes encarnan representaciones de rituales que, popularmente, se entienden como tradicionalmente masculinos. Estos rituales son la competencia y el juego. Se destacan las representaciones de la bebida alcohólica, de las manifestaciones del juego y del movimiento corporal, en la danza y la coreografía, y de las demostraciones repetitivas de fuerza y resistencia. Estos elementos se funden en la

representación de un *poder* que, en la actividad lúdica[117], se ejerce sobre otros cuerpos, y que es potenciado por la mediación de la bebida como recurso desinhibidor y articulador de la homosocialización entre hombres heterosexuales.

Las representaciones que enuncian al poder y al control se convierten en caracterizaciones de la masculinidad hegemónica, según las ideas de Michael Obsatz. Según este autor, los hombres deben demostrar una imagen fuerte y dura, procurar tener el dominio de cualquier situación, llevar la resistencia de su cuerpo a los límites y buscar cómo ganar siempre en cualquier tipo de competencia[118]. Por consiguiente, se puede observar en las nociones anteriores, los ideales culturales hegemónicos de invulnerabilidad y búsqueda de la gloria, que míticamente han perfilado la figura de Aquiles.

La segunda escena analizada es la #24: ***Bullying*** (minuto 14:25). Esta escena acontece luego de la llegada del personaje desestabilizador (PD) al bar, un momento fundamental en la trama de la película; en tanto que este giro cambia la interacción entre el grupo de hombres. Propiamente, en la escena #24, EM y HB comienzan a molestar al PD haciendo alusiones burlescas a la penetración anal. EM arremeda los pasos de

---

[117] Simon Marchán, cuando analiza la compleja relación del juego con el arte, destaca, entre varias posiciones, que se concibe al arte como producto de la actividad lúdica del ser humano y que tanto arte como juego, se realizan por puro placer y satisfacción. Contrasta esta idea con premisas psicoanalíticas, en las que el juego se entiende como "una forma de conquista, de apropiación". Y aduce que el juego constituye el eje de importantes manifestaciones artísticas como happenings, acciones y performance. Veáse: Simon Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Ediciones Akal, 1994), 186-190.

Aquí cabe señalar que el filme *Enter Achilles* extrapola la actividad performática a través del teatro corporal y la danza, por lo que el poder de las acciones en una dimensión lúdica, adquiere una gran importancia como pivote de producción artística y de la construcción de sentido.

[118] Michael Obsatz citado por Saravia Vargas y Saravia Vargas, *The Culture-bound Hierarchy of Manhood...*, 15.

baile del PD, exagerando la feminidad de sus movimientos. HB se acerca, le toma la mano a PD y la besa; luego lo abraza, para hacer burla de él y seguidamente, lo levanta de la entrepierna en una acción violenta. Inmediatamente, todos los hombres se avalanzan violentamente contra PD para atraparlo y contenerlo.

Ilustración 7. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *Bullying. Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Esta escena representa la respuesta de un entorno homosocial heterosexual ante la amenaza de la presencia de la homosexualidad. Las acciones nucleares de la escena son: los hombres se acercan y rodean a PD, EM molesta a PD simulando juegos sexuales, la realización burlesca de una gestualidad femenina exacerbada, la seducción simulada de EB y luego sus acciones violentas contra PD y, finalmente, todos los hombres intentan atrapar y contender a PD. Los significados generales de estas acciones giran alrededor del señalamiento de la diferencia sexual y acción normativa de castigo mediante la burla y la violencia ejercida grupalmente.

En referencia a la *proairesis*, la presencia de PD de manera evidente desestabiliza el ambiente de socialización heterosexual y es visto como un *otro* amenazador de la identidad masculina. Las acciones de los personajes, especialmente

de HB y EM, están dirigidas por procedimientos de exclusión y de estigmatización, que relegan a PD al campo de lo *abyecto*[119].

El *código sémico*, en la película, se observa puntualmente en la construcción de una diferencia en el modo de bailar, en la dinámica de limitación del desplazamiento de PD y sobre todo en la gestualidad de los personajes cuando sobre-teatralizan la burla y realizan el ataque homofóbico. Esta gestualidad se ve potenciada por la presencia de primeros planos, como recurso cinematográfico, que enfatizan la apreciación de las miradas de los personajes y las convierten en fuente de connotación.

Esencialmente, la acción y la gestualidad más reveladoras son las de HB y EM cuando designan a PD como homosexual, mediante la simulación del sexo anal. Los *códigos culturales* se evidencian a partir de la referencia a la presencia o construcción de la homosexualidad, que realizan los mismos personajes a partir del procedimiento de designación. La crean en el preciso momento que la nombran por medio de sus acciones. Esto es muy importante ya que remite, según David Halperin, al hecho de que el término *homosexual* no tiene estabilidad o autonomía, en tanto funciona como "un suplemento de la definición del heterosexual –un medio para estabilizar la identidad heterosexual" (desde un enfoque deconstruccionista); o funciona como imagen proyectiva, en la medida en que "homosexual es otro imaginario, cuya diferencia

[119] Cabe aquí señalar que abyección (ab-jectio, en latín) quiere decir "botar afuera", entendiéndose como parte de la construcción de la diferencia en las sociedades. En el texto *Poderes del horror* Julia Kristeva explica que lo abyecto es todo aquello que perturba la identidad, el sistema y el orden; "lo que es desechado del sistema simbólico (…) lo que escapa de esa racionalidad social, de ese orden lógico en lo que se basa y se instituye lo colectivo". Veáse: Julia Kristeva citada por Calvin Thomas, *Male Matters* (Estados Unidos: University of Illinois Press, 1996), 14.

extravagante desvía la atención de las contracciones inherentes en la construcción de la heterosexualidad”[120].

De modo que la película pone de manifiesto cómo los personajes principales se definen *heterosexuales* al señalar la homosexualidad de PD, se autoafirman como *masculinos* al mostrar una feminidad en el personaje que los desestabiliza y se defienden de una supuesta amenaza mediante una violencia homofóbica, que establece un espacio de marginación y castigo. Lo anterior se relaciona con algunos de los universales culturales que la masculinidad hegemónica ha absorbido, tales como la manifestación de la virilidad como una función social y la negación absoluta de atributos de la feminidad.

Al respecto, Mauricio Menjívar remite al estudio *Hacerse Hombre: Concepciones culturales de la masculinidad* de David Gilmore para afirmar que “diferentes culturas alrededor del mundo piden a los varones que actúen como ‘hombres de verdad’”[121]. También, Menjívar explica que “la construcción de la identidad masculina surge de un doble proceso: la identificación con un modelo masculino y el repudio o la diferenciación de la feminidad”[122]. En estrecha relación, Obsatz también ha mencionado, a su haber como características de la masculinidad hegemónica: no

[120] Halperin, *San Foucault*..., 66.

[121] Menjívar Ochoa, *Cuaderno de Ciencias Sociales 154*…, 13.

[122] Ibíd., 27.

expresar miedo, no confiar y, sobre todo, despreciar lo femenino en sí mismo y en otros hombres[123].

Los argumentos anteriores, ayudan a identificar en la secuencia fílmica, un *código simbólico* que manifiesta su voz en los binarismos: heterosexualidad/homosexualidad, masculinidad/feminidad, miedo/contención y violencia/deseo. Estas relaciones simbólicas posibilitan, a su vez, reconocer como parte del *código hermenéutico*, un nuevo complemento al enigma sobre la definición y representación de la masculinidad en el filme: ¿Será posible que la violencia y el castigo como autodefinición de una masculinidad heterosexual encubre un deseo oculto por la encarnación de la disidencia sexual?

Como complemento a lo anterior, es necesario señalar que la representación del castigo y la corrección es perenne en muchos otros momentos del filme. Luego de que PD es designado por el grupo de hombres como homosexual, se convierte en víctima y en desecho. Algunos ejemplos son las escenas #27 *Vuelo y escape* y #52 *El castigo de los infractores*; y sobre todo, la secuencia #13 *Tango*, la cual se compone de las escenas #53 *La intimidación*, #54 *La persecución* y #55 *La captura*[124]. En la última escena

[123] Michael Obsatz citado por Saravia Vargas y Saravia Vargas, *The Culture-bound Hierarchy of Manhood...*, 15.

[124] Por ejemplo, en la **escena #27**, los hombres llevan a PD al patio del bar y lo lanzan a un espacio que parece ser el de la basura. Como PD se les escapa, los hombres se dan a su búsqueda o, más bien, cacería, en los alrededores del bar. En la **escena #52**, EM y HB se habían retirado del bar por un tiempo y cuando regresan, responden con indignación y cólera al ver que sus compañeros manifiestan códigos de conducta femeninos. EM castiga a PC y HM y luego, HB se da a la tarea de atacar a PD, dando inicio a la secuencia de *Tango*. En la última escena de esa secuencia, la **#55**, HB busca atrapar a PD, lo golpea y éste busca formas para resistirse y escaparse. Mientras tanto, EM intenta evitar la participación de los otros hombres o que ellos se vayan del lugar; los quiere tener como observadores de lo que será una acción correctiva ejemplar. Una vez que HB atrapa a PD, en el patio y lo cuelga de un alero y se prepara para ejercer el castigo.

mencionada, el castigo del personaje desestabilizador no se realiza. En la escena #56 *La revelación de la muñeca,* el personaje cómico con la finalidad de ayudar a PD, desvía la atención hacia otro objeto que funcionará como receptor de la violencia: la muñeca inflable de EM; dando inicio a la escena #57 *La vejación de la muñeca*.

La tercera escena analizada, precisamente, es #57 ***La vejación de la muñeca***. (minuto 40:50). En esta escena, El enamorado de la muñeca (EM/el jefe) sigue a los hombres y observa absorto, cómo éstos juegan con su muñeca y la violentan sexualmente. Ellos simulan la práctica del sexo oral, golpean y patean la muñeca como si ésta fuera un balón de futbol. PC observa a su jefe vulnerado. El enamorado de la muñeca la recupera e intenta distraer e iniciar otro juego. PC toma de nuevo la muñeca y la pone como centro de atención. Le lanzan la muñeca incluso al personaje desestabilizador, quien también la maltrata. Luego, PC simula tener sexo con ella y finalmente, HB quien constituye la representación del hombre mas violento se la quita.

Ilustración 8. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *la vejación de la muñeca*. *Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

En esta escena, se da una escalada en la representación de la violencia de los hombres en la película, que se enfoca en una representación fantasmática de lo femenino: la muñeca de EM. Las acciones nucleares de la escena son: EM atestigua la vejación de su objeto de deseo, los hombres violentan la muñeca de formas múltiples,

EM recupera la muñeca y PC se la devuelve al grupo, PD maltrata a la muñeca y PC simula violar a la muñeca. Los significados generales de estas acciones giran alrededor de la disputa del poder mediante la vulneración, el se sentido de impotencia y vulnerabilidad del hombre que llamaban el jefe (EM), la experiencia grupal e individual de goce (deseo y agresividad) y sentimientos de traición y venganza como resultado de la experiencia de una condición de subordinación.

Las acciones y significados presentados anteriormente revelan cómo, en el contexto de la película, el *código proairético* remite a los *códigos culturales* implícitos en el poder de castigar, constituyéndose en recurso y evidencia de ciertos procesos de normalización de la cultura. Pareciera que en la enunciación se resalta la acción de un poder disciplinario, que discursivamente ha implantado, en la mayoría de los sujetos masculinos representados, un imperativo por corregir y reglamentar a los otros por medio de la fuerza y la violencia.

En el *código sémico,* se identifica como unidad primordial, a la muñeca, la cual funciona como objeto de un juego de disputa, en el cual se proyectan o convergen las pulsiones erótica y de muerte que perfilan a los sujetos[125]. Inicialmente, el juego, que en escenas anteriores sólo manifestaba competencia y necesidad probatoria de los

[125] En Freud, la subjetivación o creación de la subjetividad, queda determinada por la actividad pulsional. Lo erótico se impone como una vía excluyente para la conformación y actuación del ser en el mundo. Así como la agresividad es una respuesta natural de las personas ante el mundo. Especialmente, si se toma en cuenta que ya hay una agresividad inherente que, en la realidad psíquica del ser humano, actúa sobre sus instancias internas (el Yo es constantemente agredido por el Superyó y por el Ello). Además, como consecuencia del discurrir del propio Freud sobre la agresividad en *El Malestar en la Cultura* y del que –a partir de ese texto– realiza Bersani en *The Freudian Body*, se puede afirmar que Eros y Tánatos rigen y sobretodo definen desde lo más profundo de un Hades psíquico, tanto al ser individual, como a la colectividad.

personajes masculinos, se maximiza y se convierte en el vehículo liberador de un goce destructivo que conmociona a los cuerpos: la agresividad como una característica del ser humano que bajo ciertas condiciones, cancela la racionalidad y se manifiesta en una magnitud devastadora.

El juego por la muñeca visibiliza cómo Eros y Tánatos actúan en ese objeto, en la medida en que es atacada, humillada y violada, y permite presuponer que, quizás en la película, el sujeto de la enunciación, podría estar siendo atravesado por condicionamientos ideológicos que hacen que la representación de la violencia contra un objeto que connota a la mujer y a lo femenino, desde la mirada de otra mujer (la directora del filme), sea demoledora. Además, puede funcionar una posible constatación de una referencia a aquellos *códigos culturales*, a partir de los cuales se entiende que los sujetos masculinos también se definen a sí mismos mediante la objetualización de la mujer.

Principalmente, ese juego y goce macabro remite, en el contexto de interacción masculina que representa el filme, a una disputa por el poder y la hegemonía. HB lucha por arrebatarle el poder a EM[126]. En el proceso, PC funge como cómplice ya que, si bien no busca el poder para sí mismo, es quien reconoce el punto de debilidad de EM y pareciera gozar de la vulneración de su jefe.

Por consiguiente, en cuanto a los *códigos simbólicos*, se puede identificar en las acciones nucleares descritas anteriormente, en esencia, a la antinomia: hegemonía /

[126] Cabe recordar que este personaje es el dueño del bar donde se construye la socialización masculina heterosexual de la película. También, que PC se refiere a EM como *jefe*, y que ha funcionado como una especie de agente regulador de los modos de actuar de los otros hombres en la película.

subordinación, la cual, a su vez, lleva implícitos los binarismos: sujeto / objeto, gloria / humillación, dominador / dominado, invulnerabilidad / vulnerabilidad y odio/deseo por lo masculino y lo femenino. Finalmente, y en cuanto al *código hermenéutico*, las acciones y simbolismos explicados anteriormente permiten complementar al enigma de la película mediante la pregunta: ¿Sería posible que la representación de la violencia que niega y destruye a una figura fantasmática de lo femenino implique que los hombres del filme invocan una agresión destructora para desviar el deseo por sus compañeros?

En relación con la anterior, en escenas posteriores a la que fue analizada, concretamente, la #59 *La violación con la botella* y la #60 *La destrucción de la muñeca*, la representación de la agresividad, la violencia y la disputa llega a su punto clímax en la película. HB reconoce el talón de Aquiles de EM en la muñeca, la toma y e irónicamente le dice a PC: "this is not a way to treat a lady" (esa no es la manera de tratar a una dama). Luego, lleva la muñeca a un lado, coge una botella y la viola analmente, mientras los demás hombres gritan eufóricos de goce al presenciar el ultraje. EM desesperadamente trata de defender a su objeto de deseo mediante una amenaza de un ataque violento con una botella. Como respuesta, HB, destruye la muñeca incrustándole los vidrios de un vaso roto, ante la mirada perpleja del *enamorado de la muñeca.*

El análisis de los personajes y sus acciones, en las escenas seleccionadas, permiten observar que la película se centra principalmente en la representación de características del modelo de masculinidad hegemónica –junto a caracterizaciones derivadas como subordinación, complicidad y marginación–, en un marco de interacción homosocial

heterosexual. Cabe recordar que Connell explica que esta masculinidad se define como una "configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres.[127]" En esta línea de pensamiento es evidente que la película remite inicialmente a la legitimidad patriarcal, mediante demostraciones de fuerza y el reclamo del poder entre los personajes. También, lo es la sistemática negación de lo femenino y representación de la violencia hacia la disidencia sexual como forma de delimitar a una identidad masculina impenetrable.

Sin embargo, el texto artístico a la vez que caracteriza a la masculinidad hegemónica, también la disloca, en tanto que cuestiona su estabilidad, mediante la representación de las contradicciones de los personajes masculinos. Partiendo de la idea de que la visión esencialista de una masculinidad hegemónica es relacionable con la metáfora de una armadura y un escudo (como los del Aquiles mítico), la película posibilita analizar críticamente esa coraza a partir de su propensión al fallo. En la medida en que se considere la figuración mítica de un heroico e impenetrable Aquiles atravesado por la flecha de Paris en su talón, se puede focalizar la reflexión en cómo la masculinidad hegemónica siempre está expuesta a la acción de fuerzas destructoras internas –en referencia a una potencia ígnea como la sexualidad– que la fisuran o la quiebran.

[127] R.W. Connell, «La organización social de la masculinidad», 39.

CAPÍTULO SEGUNDO

La desventura de un Aquiles Penetrado.

1. Introducción del capítulo.

"Hay una lógica circular entre la masculinidad y la impenetrabilidad.

¿Se es masculino y por ello se es impenetrable, o se es impenetrable y por ello se es masculino?"

Javier Sáenz y Sejo Carrascosa (Por el culo. Políticas anales).[128]

La masculinidad hegemónica construye artificialmente su estabilidad alrededor de performativizar los conceptos de dureza, impenetrabilidad y exclusión de lo no masculino. Proyecta esa noción, como un ideal cultural dominante que se enquista en la subjetividad masculina y que, sobre todo, se adhiere al cuerpo y sus representaciones. Así que, como afirma Santiago Fouz Hernández, "el cuerpo masculino duro funciona como un cierre natural de todas las fisuras que podrían amenazar la integridad del ego masculino supuestamente impenetrable"[129]; para "evitar cualquier tipo de filtraciones a través de los bordes entre el mundo interior y exterior"[130].

---

[128] Javier Sáenz y Sejo Carrascosa, *Por el culo. Políticas anales* (Barcelona: Editorial Egales, S.L., 2011), 76.

[129] Santiago Fouz Hernández, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos* (España: Ediciones Bellaterra, 2013), 25.

[130] Anthony Easthope citado por Fouz Hernández, *Cuerpos de cine*..., 25.

Sin embargo, aunque se construya y promueva un discurso artificial y conveniente alrededor de la dureza y lo inexpugnable, la realidad es que las fisuras y las zonas de contacto entre lo interno y lo externo existen. Están en constante negociación de flujos y tránsitos entre la conciencia y el inconsciente; y por tanto constituyen orificios por donde se derrama y se pierde una subjetividad escindida y deseante. Porque en la medida en que se construyen barreras racionales para el cuerpo y para la protección de la identidad, hay fuerzas, como las de la sexualidad y la irracionalidad humana, que actúan para desestabilizar y borrar las construcciones discursivas fijas.

En ese sentido, Leo Bersani deja claro que el pensamiento está sujeto al cuerpo y a una dimensión sensorial que desarticula la pretensión de verdad de cualquier discurso lógico[131], como por ejemplo, la verdad de una masculinidad dura y estable e impenetrable. Para este autor, "las formas de la racionalidad están siendo constantemente reconfiguradas por el poder corruptivo de lo que podría llamarse una ironía carnal"[132]. Por lo tanto, a pesar del imperativo de construir un discurso racional que sostenga un ideal cultural de masculinidad hegemónica, éste siempre estará bajo la amenaza de su posibilidad de fallo e incluso desmantelamiento.

---

[131] Bersani, «Theory and Violence», 9.

Bersani hace esta afirmación al analiza el trabajo de Samuel Beckett y la operatividad del pensamiento de este autor. Particularmente, es importante señalar la analogía de Bersani, en la que el funcionamiento de la mente es equiparado al del ano, en tanto que el pensamiento o las ideas constituyen el material que es producido, tratado como basura y desechado. Para Bersani, el pensamiento, en Beckett, es el excremento del ser. Pasa ilimitada y anónimamente por la mente, la cual resiste su flujo y bloquea su tránsito, en una especie de afinidad con la actividad corporal. Sobre la línea de esas ideas, Bersani explica que el pensamiento en Beckett se constipa o estriñe, como resultado del fracaso de la mente para procesar la corriente de pensamiento verbal que misteriosamente se desarrolla y fluye en ella.

[132] Ibíd.

A partir de las ideas anteriores y del análisis de modelos de masculinidad, se puede observar que la representación de la masculinidad hegemónica en la película *Enter Achilles,* es una que reacciona con cólera funesta ante la amenaza y desmantelamiento propiciados por la sexualidad. El título del filme significa entrar en Aquiles, con toda la carga semántica que ese término conlleva: ir o pasar de fuera a adentro; pasar por una parte para introducirse en otra; encajar o poderse meter en otra, o dentro de otra; y en sinonimia, acceder, profundizar, socavar y/o penetrar. Entonces implica, como una posibilidad, adentrarse en las profundidades, en el terreno de lo oscuro, innombrable o negado: una desventurada masculinidad cuya hegemonía se disuelve al ser penetrada por la acción de la sexualidad.

Por lo tanto, a continuación, se revisan principalmente desde el psicoanálisis, nociones sobre la constitución del sujeto y la acción de la sexualidad, las pulsiones y el movimiento del deseo. A partir de esas conceptualizaciones se espera reflexionar cómo en la obra fílmica se puede aprovechar la movilidad de la naturaleza del deseo y de la sexualidad, como eje para una crítica de a la masculinidad hegemónica y a los modos en que establece los nexos relacionales intragenéricos. De manera específica, interesa observar cómo –dentro de esa movilidad– se perturba o trastorna a la homosocialización heterosexual y la acercan a la homosexualidad. En este capítulo, a partir del estudio e intrumentación de la teoría consultada, se pretende *determinar, mediante el análisis de escenas y acciones de los personajes, cómo operan, funcionan y afectan las representaciones de la sexualidad al modelo principal de masculinidad presente en la película*, que es el hegemónico.

2. El sujeto, la sexualidad y el deseo.

Según el *Diccionario esencial de la lengua española*, la palabra *sujeto*, desde una perspectiva filosófica, designa al "espíritu humano, considerado en oposición al mundo externo, en cualquiera de las relaciones de sensibilidad o de conocimiento, y también en oposición a sí mismo como término de conciencia."[133] Esta definición pone de manifiesto una noción –acuñada a partir de la modernidad y del pensamiento– de sujeto como elemento humano, diferenciado de los objetos, poseedor de una voluntad de ser y de poder y que se apoya en los procesos de la conciencia y de la razón. Desde esta perspectiva, el sujeto se reviste de los conceptos de concreción, coherencia y sobre todo, solidez. El gran atributo de este sujeto es la racionalidad que le ilumina en la medida que funciona como agente clarificador y de acceso a la verdad de las cosas.

En contraste, los aportes teóricos del campo de psicoanálisis posibilitan valorar las anteriores consideraciones sobre el sujeto clásico de la modernidad como la representación de una ficción en torno a los conceptos de unidad, control y certeza. Más bien, desde el psicoanálisis, se entiende al sujeto a partir de una multiplicidad, de la pérdida del control de sí y la incertidumbre. El sujeto cartesiano como unidad sólida lidia con la realidad exterior, el sujeto del psicoanálisis lidia primero con la realidad de su psique, en un contexto de perpetua inestabilidad y movimientos, y en ese proceso, se redefine a sí mismo en función de aceptar o resistir los imperativos de la cultura.

---

[133] Real Academia Española, *Diccionario esencial de la lengua española* (España: Espasa Calpe, 2006), 1393.

La designación de sujeto, en el psicoanálisis, no aparece como tal en Freud sino el discurso de Jacques Lacan[134]. Freud discurre sobre el ser humano, su realidad psíquica y sobre el inconsciente. A diferencia del pensamiento cartesiano, el individuo según Freud, no es uno sino una multiplicidad. No solo se escinde en la polaridad inconsciente-consciente; sino que su aparato psíquico está constituido por instancias individuales e interrelacionadas: el yo, el superyó y el ello. Por lo tanto, además de no ser unitario, tampoco es concreto. El ser humano es el resultado de la interacción dialógica de los elementos fraccionados que lo constituyen.

El ser es una construcción débil, delicada o maleable que está a merced del inconsciente. Éste se constituye como el espacio totalizante y totalizador del ser. Se puede entender como "espacio de lo incognoscible, como fuerza impulsora"[135]; "lugar al que quedan relegados los deseos no realizados", generador de fuerzas dinámicas inaccesibles a la razón y a la lógica de la conciencia[136]; campo de origen y de acción de

---

[134] Como explica Robert Stam, el sujeto, como concepto en el psicoanálisis, aparece propiamente con Lacan. El sujeto lacaniano esta vinculado a lo lingüístico. Según Lacan, el inconsciente está estructurado como un lenguaje y que en éste, precisamente, se funda al sujeto. Stam et al, *Nuevos conceptos*..., 149.

El sujeto lacaniano, como su contraparte freudiana, es un sujeto escindido en el lenguaje mismo. Stam, cita a Stephen Heath: "El paso al interior de y al lenguaje divide y en esa división produce al individuo como sujeto […] El sujeto, por tanto, no es el principio, si no el resultado de una estructura de diferencia, del orden simbólico, y el resultado indica una pérdida, la división, que es el constante drama del sujeto en el lenguaje". Ibíd.,159.

El sujeto es el hablante, y "se puede reconocer la presencia diferenciadora de lo inconsciente en cada acto del habla". De modo que detrás del sujeto que verbaliza se encuentra el inconsciente "articulando su propia lógica." Ibíd., 160.

[135] Poe Lang, *La interpretación*…, 72.

[136] Stam et. al, *Nuevos conceptos*..., 150.

la libido –"energía psíquica y emocional asociada a la trasformación de los instintos sexuales en relación con sus objetos"[137]– y de una acción pulsional que no reconoce identidades sexuales específicas. Las pulsiones, en su afloración y desborde, controlan y traicionan la operatividad del ser; principalmente, en lo referente al funcionamiento de los procesos de su racionalidad.

En ese sentido, se puede decir que el ser no es quien ejerce soberanamente la voluntad de poder, sino que ésta se imbrica con la acción del inconsciente. Así las cosas, las formas de actuar, las emociones y los pensamientos del sujeto integran el influjo de las fuerzas subterráneas de lo inconsciente. Y, en tanto que no existe pensamiento sin pulsión, también la construcción del saber y la epistemia, en la medida en que son elaboraciones del sujeto, pueden evidenciar la incoherencia, contradicción y fisuras, producidas por los modos de trabajo del inconsciente.

En Freud, la subjetivación o creación de la subjetividad, queda determinada por la actividad pulsional. Lo erótico se impone como una vía excluyente para la conformación y actuación del ser en el mundo. Por ejemplo, Guy Le Gaufey –con base en el trabajo de Bersani– señala que la sexualidad, por "su actividad (…) hace estallar al yo"[138]. Siguiendo en este pensamiento, la sexualidad despedaza[139] la identidad individual, –en palabras de Le Gaufey– "según los momentos y las ocasiones,

[137] Ibíd., 149.

[138] Le Gaufey, «Matizando/Shattering», 63.

[139] El autor hacer referencia al verbo, en inglés, *to shatter* el cual tiene un valor semántico muy amplio, despedazar, hacer añicos, estallar, entre muchas otras acepciones vinculadas a la destrucción.

quebranta, trastoca, rompe, hace estallar, aniquila incluso"[140]. Además, siguiendo a Bersani en *The Freudian Body* –y su análisis del discurrir de Freud sobre la agresividad en *El Malestar en la Cultura*–, ese estallido del sujeto está regido por la acción imbricada de las pulsiones erótica y de muerte.

En referencia a la teoría lacaniana de la fundación del sujeto en y por el lenguaje, se puede afirmar que el lenguaje no lo puede decir todo, siempre queda un algo en la cadena de significantes que no es posible decir o nombrar y que permanece en un campo desconocido. Allí queda una verdad que no puede ser transmitida al sujeto, creándole un vacío, falta o ausencia. Ante ese panorama, se convierte en un sujeto que desea suplir esa faltante que a la vez es indesignable o innombrable. El sujeto deseante cree que existe un algo, en alguna parte, que completa ese vacío. Ese algo se asimila a un objeto que deslumbra. Entonces, en adelante, el sujeto se conduce por la vida buscando ese objeto, representación de una verdad del inicio de su ser. Esta búsqueda es la realidad del deseo, que atraviesa y predetermina a todo ser, constituyéndolo como una subjetividad deseante.

Los conceptos expuestos anteriormente son fundamentales para analizar el texto fílmico *Enter Achilles*. La noción de un sujeto heterosexual coherente, concreto y duro que se desmantela, por acción del inconsciente y sus pulsiones erótica y de muerte, es necesaria para continuar la observación de la naturaleza hegemónica de la masculinidad que se representa en el filme. Del mismo modo, la idea de una subjetividad heterosexual

[140] Ibíd., 65.

deseante, trastocada por la sexualidad –que no se adhiere a objetos/sujetos de satisfacción específicos– es útil para analizar e interpretar las acciones de los personajes, en escenas clave de la película, y para continuar desentrañando los enigmas[141] que plantea el texto artístico.

3. El sujeto masculino heterosexual, entre la homosocialidad y la homosexualidad.

Está claro que el sujeto heterosexual de la masculinidad hegemónica se define y asume para sí mismo una condición de normalidad, aunque es la cultura quien le dicta sus ideales dominantes[142] a los que se debe adherir y reproducir socialmente. Sin embargo, es consabido que este proceso esta mediado por la disociación, es decir, por

[141] En el capítulo anterior de este documento, en lo relativo al código hermenéutico barthesiano, el análisis de las escenas escogidas formuló, como parte del enigma del texto artístico, las siguientes interrogantes: ¿quiénes son esos hombres? ¿Cómo está constituida su identidad de género y sexual? ¿Cómo se observan a sí mismos en relación a la mirada cultural que los determina como sujetos masculinos? ¿Será posible que la violencia y el castigo como autodefinición de una masculinidad heterosexual encubre un deseo oculto por la encarnación de la disidencia sexual? ¿Sería posible que la representación de la violencia que niega y destruye a una figura fantasmática de lo femenino implique que los hombres del filme invocan una agresión destructora para desviar/resolver el deseo por sus compañeros?

[142] Zukerfeld y Zonis han presentado su concepción sobre el funcionamiento psíquico y su relación con lo que llama ideales culturales dominantes, para dar cuenta de su vulnerabilidad y de sus máscaras. Esos ideales se pueden entender como "las ofertas que brinda a sus integrantes una cultura o microcultura determinada a través de distintos dispositivos, destinadas a regular la autoestima de los sujetos que la integran." A partir de esas "ofertas" se "sostiene y transmite modelos de identificación y valores de una cultura determinada" que funcionan como remedios para las carencias psíquicas de sus integrantes. Esos ideales culturales, porque responden a tiempo, espacio, estrato social y a "una determinada trama de vinculación intersubjetiva que puede responder a intereses definidos", y dominantes, porque ostentan "un consenso implícito que denota la existencia del mecanismo de obediencia a esos ideales consagrados. No existe la tensión del sometimiento sino más bien la egosintonía del acuerdo". Veáse: Rubén Zukerfeld y Raquel Zonis, «Psicoanálisis en el siglo XXI», 29-30.

la posible incapacidad de un sujeto de conjuntar una integración de su yo real con el ideal; y por tanto, fallar en responder adecuadamente a la mirada cultural.

Aunque el sujeto masculino sea asaltado por su inconsciente –su corporalidad deseante e ironías carnales disidentes–, se verbaliza y se instituye a sí mismo, en el lenguaje, dentro de una identidad heterosexual, la cual considera correcta y normal. Designa o justifica una identificación imaginaria que le brinda estabilidad y validez social. En tanto supone que logra una correspondencia con los ideales regulatorios de la cultura, en cuanto a orientación sexual; aunque internamente, el sujeto deba encontrar formas de reprimir a/o negociar con sus deseos irresueltos.

En relación a lo anterior, Monika Pietrzak-Franger explica el concepto de prácticas *cuerpo-reflexivas* de R. W. Connell. Pietrzak-Franger expone que Connell, a partir de estudios de casos, desarrolla la idea de la participación activa del cuerpo y su sensorialidad en el orden social. Específicamente, explica que el sujeto puede cambiar su identificación social [y sexual] por acción de las sensaciones corporales. Connell formula sus ideas a partir del testimonio de Don Meredith: un hombre, a quien las sensaciones experimentadas en una penetración anal durante un encuentro heterosexual, lo llevó a fantasear con un encuentro físico homosexual, y eventualmente, ese fantaseo derivó en prácticas homosexuales[143]. Pietrzak-Franger cita a Connell:

> El circuito en este caso [el de Don Meredith] va desde la interacción corporal y la experiencia corporal, pasando por la fantasía corporal

[143] Pietrzak-Franger, *The Male Body*..., 61.

> socialmente estructurada (que implica la construcción cultural de las sexualidades hegemónicas y oprimidas), hasta la construcción de nuevas relaciones sexuales centradas en nuevas interacciones corporales. Esto no es simplemente una cuestión de significados sociales o categorías impuestas al cuerpo de Don, aunque estos significados y categorías son vitales para lo que sucede. La práctica cuerpo-reflexiva los pone en juego, mientras que la experiencia corporal [...] energiza el circuito[144].

El caso estudiado por Connell, desde las ciencias sociales, da cuenta de que, cuando la experiencia corporal, la fantasía deseante y la acción de la sexualidad hacen estallar al sujeto, la lógica mediante la cual éste se adhiere a los ideales culturales de la heterosexualidad se desvanece. En este proceso se difuminan las categorías identitarias y las fronteras se vuelven porosas para el sujeto. A menudo, la disociación del sujeto entre la acción de su corporalidad y su posición de observación / acatamiento / identificación con las regulaciones sociales implica el surgimiento de negociaciones sutiles o violentas consigo mismo y en sus relaciones homosociales.

Eve Kosofsky Sedgwick estudió la homosocialidad y explica que, en su estudio *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, trató, a partir de literatura del siglo XIX, la opresión que tanto hombres como mujeres experimentaron

[144] Ibíd.

en un "sistema cultural", en el cual "el deseo intermasculino se hizo fundamentalmente inteligible mediante desviaciones triangulares que implicaban a una mujer"[145]. La autora afirma que "los daños ocasionados por este sistema, lejos de haber desaparecido desde entonces, solo han sido adaptados o sutilizados"[146]. Además, en el epílogo de ese texto, concluyó que "el análisis del deseo masculino homosocial como un todo da paso al análisis de la homosexualidad masculina y la homofobia tal como la conocemos"[147]. Justin Wyatt, explica, a partir de Kosofsky Sedgwick, que el vínculo masculino se ha caracterizado tradicionalmente por una intensa homofobia, con la categoría de lo homosocial, depende de una separación de lo homosexual[148].

Wyatt, además, se pregunta acerca de los límites que se trazan entre lo homosocial y lo homosexual, cuando esos ámbitos son potencialmente fluidos en los vínculos masculinos cotidianos. Explica que la división está determinada por la normatividad social, pero se que desmantela por la acción del deseo y la atracción. Las reflexiones de Wyatt surgen de su relación homosexual con un amigo, quien le contaba que, en una fraternidad universitaria, tuvo varias experiencias con otros chicos que eran también gays u hombres curiosos. Este amigo le habló de "una vibrante y oculta

---

[145] Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario* (Barcelona: Ediciones La Tempestad, 1998), 27

[146] Ibíd.

[147] Ibíd., 26.

[148] Justin Wyatt, «Identity, queerness and homosocial bonding», en *Masculinity: bodies, movies, culture*, ed. por Peter Lehman, (New York: Routledge, 2001), 62.

subcultura a la que llamaba como el GayTO"; un juego de palabras en el que refiere a gueto y a la idea un "gay para…", es decir, un hombre en condición de disponibilidad[149].

A propósito de esa condición de disponibilidad, sobre el vínculo entre la homosocialidad y la homosexualidad, Jane Ward, en su estudio *Not Gay: sex between straight white men*, analiza a profundidad cómo hombres blancos heterosexuales tienen y justifican contactos sexuales con sus iguales en situaciones específicas, aferrándose, a nivel de lenguaje, a una categoría identitaria de heterosexualidad[150]. Ward inicia sus reflexiones a partir de un ritual de iniciación, en fraternidades universitarias estadounidenses, llamado el *camino del elefante*. En este ritual, hombres jóvenes blancos forman un círculo cerrado con sus cuerpos, insertando sus dedos dentro de los anos de sus compañeros; ante la mirada y celebración de los miembros más antiguos de la fraternidad[151].

A la autora le interesa cómo, independientemente de la experiencia de contacto corporal íntimo y explícitamente sexual, los hombres participantes defienden su vínculo con sus amigos, verbalizan, en todo momento, su heterosexualidad y niegan la homosexualidad. Ward observa que estos contactos corporales, en los que se separa la identidad sexual de las prácticas sexuales entre hombres, están insertos en narrativas que niegan la afectación de la heterosexualidad, sino que más bien, ayudan a construirla

[149] Ibíd., 51-52.

[150] Veáse: Jane Ward, *Not Gay: sex between straight white men* (New York: New York University Press, 2015).

[151] Ibíd., 1-2.

y a fortalecer los vínculos hetero-masculinos, de hegemonía y de privilegio de los hombres blancos.

Para esta autora, las conexiones entre la fluidez sexual masculina y la blancura han sido ignoradas, a diferencia de las de otros grupos étnicos. Explica que el contacto homosexual es ubicuo en la cultura de los hombres blancos heterosexuales, quienes construyen oportunidades para tener contacto sexual con otros hombres. Afirma que esas actividades se dan en espacios de "hiper-heterosexualidad", donde sus practicantes las entienden como "excepcionales, circunstanciales o no sexuales del todo"[152]. Sostiene que estos encuentros y prácticas adquieren una forma ritual en contextos institucionales específicos, como el ejército[153]. Ward explica que los encuentros entre hombres adultos heterosexuales conforman un "dominio erótico único"[154] que ha sido caracterizado según aspectos de la sexualidad infantil, porque:

> …ocupa un espacio liminal dentro de las relaciones sexuales, que se establece afuera del binarismo heterosexual/homosexual y que a veces apenas se percibe como sexo. Como el sexo infantil, tiene muchos otros nombres: "experimentación", "accidente", "amistad", "broma", "juego", etc. Los participantes deben evitar con esmero ser confundidos con

---

[152] Ibíd., 3-8.

[153] Ibíd., 16.

Ward menciona el estudio de Steven Zeeland, *Sailors and Sexual Identities*, en el cual se hace referencia, por medio de entrevistas a soldados, que las fronteras entre homosexual y heterosexual, sexual y no sexual, se mantienen intencionalmente borrosas en el ámbito militar. Ibíd.

[154] Ibíd., 27.

> homosexuales sinceros demostrando que el encuentro sexual es algo diferente al sexo y, en muchos casos, lo hacen aceptando que el encuentro fue impulsado por otros[155].

Justin Wyatt, en estrecha relación con lo anterior, afirma que el modelo para los vínculos masculinos en el mundo heterosexual deviene de las relaciones de género establecidas desde la niñez. Explica la importancia del desarrollo de una dinámica grupal entre hombres, en la que se implanta un deseo de competir. Por ejemplo, en la adolescencia, la *pandilla* es más importante que la relación de amistad individual entre hombres. Requiere menos cercanía emocional y privilegia otras formas de integración, como la competencia atlética. A diferencia de las mujeres, a los muchachos les interesa menos la lealtad de sus amigos hombres y la pérdida de un amigo, la reponen con la inclusión de un nuevo miembro al grupo[156].

Wyatt afirma que esas características se mantienen en la homosocialización heterosexual adulta. Cita a Kathryn Ann Farr, quien observa que, en los grupos de hombres adultos, éstos "aprenden y celebran la masculinidad de la camaradería, competición, agresividad e independencia". Farr se refiere a estos grupos como "Good Old Boys Group" GOBS [Grupo de viejos buenos muchachos] y analiza cómo estos grupos perpetúan en la adultez los patrones de la identidad masculina y sus

---

[155] Ibíd.

[156] Wyatt, «Identity, queerness and homosocial bonding», 54.

privilegios[157]. Wyatt explica, además, que en estos grupos el vínculo masculino se desarrolla por el "ritual de bromas, utilizado por los miembros para negociar tensiones y agresión latentes hacia otros miembros"[158].

En lo referente a las representaciones, Wyatt afirma que, en el cine, los vínculos masculinos son presentados con mucho cuidado y bajo "guías muy estrictas" en la pantalla; "como si se tratara de una potencial actividad ilícita"[159]. Menciona, por ejemplo, las representaciones tradicionales de vínculos masculinos en películas de guerra, western, policías/detectives, prisiones, fraternidades o de deportes. En esas películas, la imagen de amigos –parejas de policías o detectives– constituyen el modelo para las representaciones de otros grupos de hombres.

En esas representaciones, se borran las diferencias entre la pareja de hombres[160]. Así que, como explica el autor, cuando "lo homoerótico actúa en filmes como los de la serie Lethal Weapon (…), las películas virulentamente intentan heterosexualizar a sus protagonistas homosociales por medio de relaciones románticas secundarias"[161]. Un aspecto importante es el hecho de que la tensión homoerótica permanece y crea un espacio para la espectacularización de la violencia, en la que, paradójicamente, se

[157] Ibíd.

[158] Ibíd.

[159] Ibíd., 52.

[160] Ibíd.

[161] Ibíd., 52-53.

manifiesta el contacto físico entre pares masculinos[162]. También, otro elemento relevante en el tratamiento cinematográfico de la homosocialidad es que, según Vito Russo, en el filme de amigos, los personajes principales evidencian su homofobia hacia personajes gays secundarios; como una operación diferenciadora que estabiliza la representación de la heterosexualidad de los protagonistas, y que suprime cualquier muestra de erotismo[163].

Finalmente, en cuanto a las representaciones que explica Justin Wyatt, están las películas que no se pueden ubicar dentro de géneros como la guerra, deportes, acción, etc. Por tanto, no tienen instituciones que puedan absorber las posibles tensiones eróticas en las relaciones entre los personajes heterosexuales. Por ejemplo, el autor explica que hay películas, en las cuales, dentro de un grupo de hombres, una pareja de amigos tiene una mayor cercanía o tensiones que se disimulan entre el colectivo. Pone como ejemplos las películas *Diner* de 1982 y Swingers de 1996, y plantea que éstas sugieren que "la homosocialidad no coaccionada o sin restricciones puede fomentar una relación homosexual". Eso se da, particularmente, cuando una película presenta un clima de sentimientos románticos irresueltos entre amigos o cuando se homosexualiza la presentación de una amistad heterosexual[164].

---

[162] Ibíd., 53.

[163] Ibíd.

[164] Ibíd., 55.

Según Wyatt, en *Diner* los personajes no pueden funcionar mas allá del grupo. Individualmente, tienen fallos en las maneras en las que llevan sus relaciones con mujeres y parece que éstas deben ser aprobadas por la dinámica grupal. Es mas fuerte la unión del grupo y sus patrones de conducta que la individualidad. En el caso de Swingers, aunque esta película desarrolla los roles tradicionales de un grupo de hombres heterosexuales, para Wyatt, el modelo de amistad parece ser el de un grupo de hombres gays, aunque ninguno de los personajes

Las ideas presentadas anteriormente permiten reconocer una subjetividad masculina heterosexual que, aunque se quiera apegar a los ideales culturales dominantes, está a la merced de las prácticas *cuerpo-reflexivas.* Es decir, una subjetividad condicionada a una corporalidad deseante que propicia que los hombres, en sus relaciones homosociales, sucumban a los modos de trabajo de inconsciente y a sus ironías carnales; y que, por lo tanto, que se vean arrastrados al campo de la disidencia sexual. Como respuesta a sus impulsos eróticos, parece que los sujetos masculinos, sólo pueden asirse al lenguaje y verbalizar su heterosexualidad como un escudo que les brinde estabilidad ante la mirada cultural. Recurrir a la homofobia y múltiples procesos de desviación o desplazamiento para apartar al fantasma de una homosexualidad latente. También, se observó cómo estos procesos se reflejan en las representaciones, más o menos conflictivas, que hace el cine, de las relaciones homosociales que establecen los personajes de las películas.

Ese panorama es conveniente para reflexionar acerca de lo que sucede cuando un filme como *Enter Achilles*, centrado en la representación la homosocialidad heterosexual, no puede contener las tensiones homoeróticas. Mas bien, las potencia para borrar los límites entre lo homosocial y lo homosexual; creando *otra mirada* cuya enunciación confronta deliberadamente a la mirada cultural.

---

se autoidentifique como tal. Para el autor, por ejemplo, lo *queer* se manifiesta, entre otros aspectos, como en una codificación ambigua en la comunicación entre los personajes: “Baby” se utiliza indistintamente para referirse a una mujer y a un amigo cercano del grupo. Ibíd., 58.

4. Análisis de escenas.

A continuación, con la finalidad de observar cómo la operatividad de la sexualidad afecta al modelo de masculinidad hegemónica presente en *Enter Achilles,* se analizarán tres momentos del filme: la escena #4 *la muñeca y no la mujer real*, la escena #15 *competencia erótica por la bebida* y la escena #50 *los hombres están vivos/ corporalidades rojas*. Sin embargo, también se contemplan ejemplos puntuales de otras escenas que puedan complementar en análisis de las unidades narrativas previamente mencionadas.

La primera escena analizada es la #4: *la muñeca y no la mujer real* (minuto 2:27). En esta unidad de tiempo, EM pasó de su cama a una silla y continúa su encuentro erótico con su muñeca. En la toma, se observa que la sienta en sus regazos y la presenta de frente a la cámara, de modo que se evidencia la vagina. EM besa, toca y voltea la muñeca para jugar con sus nalgas y se enfoca allí. Las manos de EM enmarcan el ano de la muñeca, convirtiéndolo en un punto focal dentro del encuadre. EM voltea de nuevo la muñeca y continúa jugando con ella. Luego, suena el teléfono e interrumpe el encuentro erótico. EM no contesta y continúa con su muñeca. Se escucha la voz de una mujer en la contestadora, que espera a EM y a quien aparentemente dejó plantada. EM no tiene interés en la mujer que llama y enciende un radio para escuchar música. Continúa con su muñeca. En el aparato suena la canción: *It's Only Make Believe*.

Ilustración 9. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *la muñeca y no la mujer real. Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Esta escena presenta el universo privado de un hombre, en contraposición al espacio público del bar. Las acciones nucleares de la escena son el encuentro erótico del hombre con su muñeca, en el cual resalta juego con las nalgas y cómo con sus manos enmarca el ano. La llamada telefónica y el mensaje de la mujer real en la contestadora automática. La negación de EM de la llamada y el bloqueo de la presencia y verbalización de la mujer real, mediante la radio y la canción *It's Only Make Believe*.

Los significados generales de estas acciones son la experiencia del deseo y el erotismo con la muñeca, que funciona como una sustitución fantasmática e ideal de un encuentro amoroso. Se presenta y se niega visualmente la vagina y, en cambio, se da preponderancia al ano y a la conflictiva relación que esa zona erógena supone para la subjetividad masculina heterosexual. La negación explícita de la mujer como un significante válido en la vida del personaje, tanto por la presencia de la muñeca, como por la manera en que EM decide bloquear la presencia y verbalización de la mujer real con una canción, cuya letra enfatiza el sentimiento de vulnerabilidad emocional de un hombre. Concretamente, esta escena presenta, desde los inicios del filme, a uno de los

personajes que pretende encarnar la masculinidad hegemónica, como un hombre vulnerable emocional y psíquicamente.

En correspondencia con las voces barthesianas de *S/Z*, en esta escena, se observa el *código proairético* en las acciones encuentro sexual con la muñeca como una sustitución, la focalización de lo anal y la negación de la mujer real. La proairesis se imbrica con el *código sémico*, integrado por la muñeca y su ano, la mirada desde la cámara cinematográfica, la habitación, la voz de la mujer, la radio y la canción.

La muñeca, a primera vista, opera como una construcción fantástica que le permite al personaje realizar la producción imaginaria de un encuentro sexual pleno. El encuentro representado no es carnal o solo mediado por la satisfacción genital, sino que para el personaje masculino representa la unión con el amor idealizado, subsanando simbólicamente su condición de carencia. El personaje que, como se estableció en el capítulo anterior, funciona como un desencaje con respecto del ideal de masculinidad hegemónica, toca, juega y, sobre todo, mira a su muñeca; esperando quizá que ese objeto –que parece encarnar un deseo oculto, reprimido e innombrable–, le devuelva la mirada. El enamorado de la muñeca, desde los inicios de la película presenta su vulnerabilidad y su imposibilidad de ser la versión de sí mismo que le permita alcanzar la plenitud. Por lo tanto, es un sujeto que sufre. Begoña Sáez Martínez explica que la necesidad "negar lo sexual y de afirmar lo sentimental (…) explica ese empeño en transformar la muñeca

sexual en la pareja sentimental de un yo que se construye como sufriente, una identidad que se define precisamente por sus carencias y deficiencias"[165].

La deficiencia clave está en la imposibilidad del personaje de concretar un encuentro real con la mujer que lo llama telefónicamente. EM enciende el radio y literalmente bloquea a la voz de la realidad; en función de continuar viviendo la idealidad de su fantaseo, que es reforzado por la letra de la canción que suena en la radio: "But it's only make believe / My hopes and my dreams come true"[166] [Pero es solo hacer creer / Mis esperanzas y mis sueños se hacen realidad].

Si bien EM afirma sus sentimientos y tiene deficiencias; no niega lo sexual, sino que parece que lo desplaza al lugar de un deseo proscrito. Se desplaza al ano. El juego con la muñeca exalta el placer de EM en tocar las nalgas de su objeto. Utiliza sus manos para enmarcar el área anal y la mirada cinematográfica voyerista, por segundos y a distancia, permite la observación focalizada de una especie de *escena primaria* reveladora. EM juega con la némesis del falo y de la masculinidad hegemónica: el culo.

Sáenz y Carrascosa recuerdan, como gran verdad del *código cultural*, que "el culo es el gran lugar de la injuria, del insulto"[167]. La analidad y el sexo anal, como posibilidad de ser penetrado, es la prohibición para el sujeto masculino heteronormativo en tanto enuncia una homosexualidad en potencia. Los autores mencionados, exponen

---

[165] Begoña Sáenz Martínez, «Sexo artificial, ficciones hipermodernas y otros vacíos: Los amantes de silicona de Javier Tomeo», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* XIV (2009): 241.

[166] Frases de la letra de la canción *It's Only Make Believe*, escrita por Jack Nance y Conway Twitty.

[167] Sáenz y Carrascosa, *Por el culo...*, 16.

que, para Beatriz Preciado, la subjetividad heterosexual masculina "se basa en ese cuerpo donde la boca puede abrirse continuamente en el espacio público y donde el ano es cerrado completamente, es privatizado al máximo. Los hombres pueden hablar en público, pero no se les debe dar por el culo"[168]. En ese sentido, en el espacio privado de la habitación y con la muñeca como fantasma emocional y, a la vez, como el lugar donde posiblemente ha desplazado un deseo homosexual reprimido, EM se siente seguro y libre para jugar/experimentar con el culo de un objeto, que podría ser, en realidad, la proyección de la satisfacción de que "un otro" juegue con el suyo.

Las ideas anteriores permiten referir, en la escena analizada, a una *codificación simbólica*, compuesta por las antítesis: fantasía/realidad, muñeca-fantasma/mujer real, vagina/ano, heterosexual/homosexual, actividad/pasividad, e interior-íntimo/ exterior-público. Finalmente, y en relación con todo lo expuesto, *el código hermenéutico*, en esta escena, la cual pertenece a los inicios de la película y, por tanto, donde se plantean conflictos argumentales, parece formular el enigma de cómo funciona lo sexual en el filme y específicamente interrogar la identidad sexual del personaje que se presenta públicamente, en otros momentos de la trama, como una figura hegemónica en la interacción homosocial.

La segunda escena analizada es la #15: ***Competencia erótica por la bebida.*** (minuto 8:55). La escena comienza con un plano subjetivo. Alguien observa a los hombres del bar desde afuera y a través de una ventana. Se observa en el vidrio el reflejo

[168] Ibíd., 73.

del *personaje desestabilizador*. Éste ve cómo PC toma un vaso de cerveza y lo coloca en el suelo para iniciar una nueva competencia por la bebida entre HB y EM. EM abraza desde atrás a HB, se entrelazan y lentamente bajan al suelo. PD observa desde afuera. EM está sobre la espalda de HB y luego abrazados se entrelazan y se arrastran por el suelo para tratar de alcanzar el vaso. Se da un contacto físico envolvente y erótico, los hombres serpentean abrazados y sus miradas están dirigidas al vaso.

Ilustración 10. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *competición erótica por la bebida. Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Las acciones nucleares de la escena son: el acto de mirar de PD desde afuera. La competencia por el vaso entre EM y HB, sus movimientos lentos, remolinantes y de entrelazamiento de los cuerpos y su arrastre por el suelo. Durante esta acción, la mirada de EM y HB fija en el vaso y nunca se ven entre ellos. Respectivamente, esas acciones sugieren los siguientes significados generales: primero, la operatividad de la mirada *voyeur* y homoerótica del extraño, quien representa a la disidencia sexual. La mirada de PD enuncia la presencia clara del deseo homosexual en el filme. Segundo, la competencia por el vaso funciona como una máscara que oculta un encuentro erótico entre EM y HB. Su competición, normal en una interacción homosocial, activa una

experiencia *cuerpo-reflexiva* que, aparentemente, no esta mediada por la conciencia de los personajes.

Está claro que la *codificación proairética* se pone de manifiesto en los actos de mirar y/o no mirarse y la acción de colapsar, entre sí, y fundir los cuerpos de los personajes que se disputan la hegemonía masculina. La proairesis se sostiene sobre un *código sémico* constituido por la funcionalidad de la mirada, el contacto corporal y la bebida; el cual transmuta en estallido erótico a la interacción homosocial convencional, como la competencia que evidencia el valor y la fuerza de dos hombres heterosexuales.

En esta escena, se presenta la mirada *voyeur*. PD mira, desde afuera y sin ser visto, la competencia entre EM y HB, la cual se desborda en un erotismo exacerbado por el contacto y movimiento corporal. Desde el plano subjetivo de toma –que también implica la participación sémica del dispositivo cinematográfico–, pareciera que se observa tanto lo que sucede en la realidad de la película, como lo que el personaje desestabilizador quiere ver, desde la acción de su propio deseo. En ese sentido, mientras PD mira a los hombres, reflexivamente quiere que éstos lo miren. En relación inversa a la conducta animal de la *cripsis*[169], PD quiere ver y ser mirado; quiere comer y a la vez, ser comido.

El contacto corporal y la competencia, como elementos significantes, tampoco están alejados de connotaciones vinculadas a la animalidad o a fantasías arcaicas. En la

[169] Carolina Sanabria explica que en el reino animal existe un comportamiento llamado *cripsis*, que responde al instinto de autopreservación, y que implica "total inmovilidad a fin de ver y evitar ser vistos, lo que se traduce en situaciones de comer sin ser comidos". Veáse: Carolina Sanabria, *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2011), 99.

representación, los hombres, de manera convencional, convienen en la competencia y en la demostración de poder. Sin embargo, de modo desestabilizante, en la coreografía, los cuerpos se fusionan, van de arriba hacia abajo, giran entrelazándose helicoidalmente, para arrastrarse por el suelo hasta llegar a un vaso de cerveza. Las posturas en el juego son asimilables a un acto sexual entre dos hombres. El acople de los cuerpos y giro manifiestan una versatilidad posicional y, sobre todo, la metáfora de la fluidez.

Por un lado, la animalidad está presente en el desplazamiento reptílico –por el suelo del bar– que remite al trabajo pulsional. El de acto de bajar sugiere el descendimiento a lo subterráneo, donde actúan solo las fuerzas del inconsciente y donde las subjetividades quedan a merced de un Hades psíquico. Por otro lado, las fantasías arcaicas, haciendo referencia a la función de *los códigos culturales*, se pueden interpretar a partir de Freud, en las notas del *Malestar en la cultura*. La competencia por la bebida de estos personajes puede equipararse a la de los hombres arcaicos por apagar el fuego con su orina, la cual, afirma Freud en la nota 13, era "algo así como un acto sexual realizado con un hombre, un goce de la potencia masculina en contienda homosexual"[170].

También, la fusión corporal de los personajes junta la animalidad con la fantasía arcaica, en la medida en que puede ser leída como una respuesta a la "desvalorización de las sensaciones olfatorias" de las que habla Freud. Eso significa que los personajes sugieren un estado animal –previo a la postura bípeda–, en el cual se mueven juntos y

[170] Freud, *El malestar*..., 232.

sucumben al placer del olfatearse entre sí, haciendo estallar remanentes de una sexualidad sin "represión orgánica"[171].

Finalmente, la bebida alcohólica es el último sema relevante de la escena *la competición erótica por la bebida*. La cerveza funciona como catalizador para el desborde del homoerotismo. Pero tiene una función dual y paradójica, ya que, a la vez, funciona como el umbral para la desinhibición y, al mismo tiempo, es el escudo que parece impedirle a los personajes entrar en conciencia de las implicaciones de su contacto corporal. Esto se pone manifiesto en el hecho de que los personajes siempre dirigen la mirada al vaso de cerveza. Verse entre sí, significaría la aceptación y disfrute del encuentro homosexual.

Con base en lo anterior, *el código simbólico* de la escena, se manifiesta en las antítesis: competición lúdica / encuentro sexual, afuera/adentro, arriba/abajo, animal/ humano, conciencia/inconsciente y heterosexualidad/homosexualidad. Y, en estrecha relación, el *código hermenéutico* reside en la interrogante: ¿cómo se enmascara la homosexualidad en las distintas interacciones homosociales de los personajes? Esta pregunta es reiterativa de formulaciones realizadas en escenas analizadas anteriormente. En todo caso, el común denominador es el cuestionamiento a la representación de la constitución y estabilidad de la identidad sexual en el filme.

La escena #16 *el beso interrumpido*, funciona como un cierre y clímax de los significados analizados anteriormente. En esta unidad narrativa, los personajes alcanzan

[171] Ibíd., 233.

el vaso de cerveza, lo sostienen y levantan solo con sus bocas, simulando un beso. Los hombres se matienen abrazados para no derramar el líquido. Al final HB se siente observado por los demás personajes y adopta una actitud defensiva. Estos últimos hechos son relevantes porque implican que HB, al sentir la mirada del grupo, adquiere cierta conciencia de la infracción de su juego con EM. Sin embargo, hay negación y, con su postura y mirada, confronta al resto del grupo hombres, quienes permanecen entre la curiosidad y el desconcierto.

Ilustración 11. *Grupo de fotogramas extraídos de la escena el beso interrumpido. Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Finalmente, la última escena analizada en este capítulo es la #50: ***Los hombres están vivos/ corporalidades rojas*** (minuto 34:07). En esta unidad narrativa, EM y HB no están en el recinto. El personaje desestabilizador cambia la música a *disco* y pone la canción *Staying Alive*. Comienza a bailar solo por todo el lugar y muestra toda su feminidad. Los hombres lo empiezan a rodear consintiendo. PD juega con sus manos simulando pestañeos y llama al personaje cómico; quien hace lo mismo. PC se avalanza sobre el hombre de marrón este lo sostiene y se ríen. En un momento, todos los hombres siguen a PD y bailan entre ellos del mismo modo, con movimientos remolinantes y

abanicándose con las manos. PD levanta su camisa sobre su cabeza y baila descubriendo su torso semidesnudo, primero lo sigue el hombre rojo y luego, todos los demás. PC juega con los pezones de HM. Al ritmo de la canción, una insólita luz roja los ilumina mientras bailan. Se ve un plano detalle de cómo, en medio del baile, HR se desabrocha el pantalón y comienza a bailar desenfadadamente en ropa interior. Todos bailan gritando con frenesí y mostrando su semidesnudez. PD se acerca a HM y le indica que se baje los pantalones y después, el resto de los hombres hacen lo mismo.

Ilustración 12. Gupo de fotogramas de la escena *los hombres están vivos/ corporalidades rojas. Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

En la escena descrita, las acciones nucleares son: el cambio de la música; el baile exagerado en afeminamiento de PD y el consenso del resto de los hombres para bailar; los personajes progresivamente muestran sus cuerpos semidesnudos; y finalmente, todos bailan amanerada y frenéticamente. Los significados generales de estas acciones son el cambio de un estado de sujeción al de la expresión libre de la feminidad. Primero, por parte del personaje desestabilizador y, progresivamente, por el resto de los hombres.

Además, la experiencia liberadora de la corporalidad, el deseo y el erotismo, a partir del contacto físico entre los personajes.

En lo referente al *código proairético,* se observa que, a partir del umbral que abrió la bebida y en ausencia de EM y HB –los dos personajes que representan la represión–, el personaje desestabilizador toma el control del grupo mediante el baile. Sus acciones son catalizadoras para la liberación del erotismo, la feminidad y la homosexualización de los compañeros, que representan a las masculinidades cómplices.

El código sémico se integra de: el baile y la música –específicamente la canción *Staying Alive*–, la semidesnudez, el contacto corporal, la luz roja y la feminidad gestual. En *Enter Achilles*, la escena *Los hombres están vivos/ corporalidades rojas* constituye un punto álgido en la narrativa. Supone la representación del momento de mayor desestabilización de la masculinidad heterosexual, como consecuencia de una actividad corporal que progresivamente aumenta en intensidad.

La canción *Staying Alive* es el himno de la fiebre nocturna[172]. En *Enter Achilles* funciona como un marco para el descontrol y, específicamente, alude al deseo de vivir y de perderse en un acto de liberación. En ese sentido, la música de la escena es el primer sema que remite a la actividad pulsional. Cuando se concatena con el baile –como activación de la voz irrefrenable del cuerpo– la música funciona como metáfora

[172] Esta pieza musical, escrita por los *Bee Gees*, pertenece al género de la música disco y es parte de la banda sonora de la famosa película *Fiebre de sábado por la noche* (1977). Cabe recordar que el disco surgió como un ritmo y, a la vez, un movimiento que empoderó a afroamericanos y otras minorías étinicas; que fue muy popular en centros nocturnos de la comunidad gay; y que, en sus inicios, implicó una ruptura con la cultura blanca, heterosexual y conservadora.

de la disolución de la individualidad e identidad de los personajes en una multiplicidad orgiástica.

Este proceso, imbricado con la progresiva desnudez de los personajes y el contacto corporal, da cuenta de la representación de la fantasía deseante y, en referencia a Guy Le Gaufey, al estallido del yo [173]. Los hombres, ante la ausencia de la ley –ejercida por los personajes represores EM y HB– permiten que sus impulsos los despedacen y entreguen a la desobediencia sexual; aniquilando simbólicamente a los ideales culturales dominantes de la masculinidad hegemónica. El estallido es de color rojo. Este color aparece, en la escena, como una luz que alcanza a algunos de los personajes cuando bailan, y representa la amalgama que une a los semas explicados anteriormente; por su conexión con la emergencia de lo subterráneo y lo nocturno. Para Chevalier y Gheerbrant, el rojo:

> ... es el color del fuego central del hombre y de la tierra, el del atanor de los alquimistas, donde se opera la digestión, la maduración y la regeneración del ser (…) Es secreto, es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y de los océanos primordiales. Es el color del alma, de la libido…[174]

Finalmente, las corporalidades rojas de los personajes evidencian la feminidad en la gestualidad y en baile, constituyendo un trastocamiento de la virilidad exigida por

[173] Le Gaufey, «Matizando/Shattering», 63.

[174] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (España: Herder, 2007), 888-889.

la masculinidad hegemónica. Como el *código cultural* mas importante de esta escena, la expresión subversiva de lo femenino en lo masculino implica una negación ontológica. Como afirma Menjívar, "la construcción de la identidad masculina surge de un doble proceso: la identificación con un modelo masculino y el repudio o la diferenciación de la feminidad"[175].

En estrecha relación con lo anterior, la perspectiva de Calvin Thomas desarrolla la relación conflictiva entre lo masculino dominante y lo femenino subordinado, en el campo de las representaciones. Este autor explica que la feminidad "se convierte en el repositorio no solo de lo corporal, sino de lo excesivo como tal, para todo aquello que la subjetividad masculina no pueda admitir sobre sí misma"[176]. En el caso de la escena *Los hombres están vivos/ corporalidades rojas,* los personajes encarnan lo inadmisible para la masculinidad hegemónica. La subversión y ruptura de las prohibiciones al erotismo entre hombres heterosexuales en un marco de disfrute y del desborde de lo femenino en la homosocialidad.

Finalmente, el código simbólico está integrado por las antítesis: liberación/encierro, conciencia/inconsciente, masculinidad/feminidad y heterosexualidad/homosexualidad. Y se imbrica con el código hermenéutico, manifestándose no como una pregunta, sino como una afirmación: el personaje desestabilizador sabe que puede abrir deliberadamente un espacio para la ambigüedad,

---

[175] Menjívar Ochoa, *Cuaderno de Ciencias Sociales 154*…, 27.

[176] Thomas, *Male Matters*, 2.

tiene plena conciencia de la propensión de los demás personajes a la desobediencia sexual.

Las representaciones analizadas dejan claro que, en el filme, los ideales regulatorios de la masculinidad hegemónica se ven realmente trastocados por la sexualidad. Por ejemplo, esto se observa en el personaje que pretende encarnar la masculinidad hegemónica en público; mientras que, en privado, prefiere divertirse con una muñeca como objeto de deseo y rechaza a una mujer real. Freud ha explicado que existe "algo inherente a la propia esencia de la función sexual que nos priva de satisfacción completa, impulsándonos a seguir otros caminos"[177]. Parece que el filme se apropia del discurso freudiano, para visualizar negociaciones irresueltas, tanto en lo interno como lo externo de los personajes, que deliberadamente rompen esa separación entre lo homosocial y lo homosexual.

Con el mismo espíritu de descomposición que afecta a la representación de la masculinidad hegemónica, el proceso de análisis de cada una las escenas seleccionadas en este capítulo y el anterior, implicó quebrar el texto artístico y esparcirlo para escribir su lectura. Las unidades de sentido analizadas no corresponden a una lógica lineal sino a una interrumpida. No obstante, si se ven todas las escenas en conjunto, desatendiendo a Barthes en S/Z, éstas reiteran significados muy bien articulados alrededor de una voluntad y de una mirada subversivas que construyen un relato que, leído desde el

[177] Freud, *El malestar…,* 48.

campo de la epistemia *queer*, integra una estética de la transgresión y que determina una operatividad política de la obra artística.

CAPÍTULO TERCERO

El relato en *Enter Achilles*. Apuntes de una estética de la transgresión.

1. Introducción del capítulo.

"Mi hombría es aceptarme diferente

Ser cobarde es mucho mas duro

Yo no pongo la otra mejilla

Pongo el culo compañero."

Pedro Lemebel, Manifiesto (Hablo por mi diferencia).[178]

Poner el culo y declararlo públicamente, como Lemebel, es un acto deliberado de transgresión. Revelar o sugerir que la masculinidad hegemónica, también, lo hace es un acto ignominioso para la cultura heteronormativa; implica la muerte simbólica del poder patriarcal; y también, siguiendo a Bersani, aceptar que el recto es su tumba. En el anterior capítulo, se ha explicado cómo la representación de la masculinidad dura en el texto fílmico *Enter Achilles*, es asaltada y penetrada por la acción de la sexualidad. Para complementar la metáfora de la desventura de un Aquiles penetrado, interesa referir a Zukerfeld y Zonis, quienes señalan que el psicoanálisis se ha ocupado de este héroe mítico, en lo referente a su relación amorosa con Patroclo. Apuntan que Carl

[178] Pedro Lemebel, «Manifiesto (Hablo por mi diferencia)», *Revista Anales* (2011): 220.

Gustave Jung, definió un complejo de Aquiles, consistente en la tendencia a esconder la debilidad, "la impotencia o la homosexualidad bajo la apariencia de invulnerabilidad o heroísmo"; y que Lacan sostuvo que Aquiles, quien siempre fue el amado, sobre la tumba de Patroclo cambia su posición y se transforma en el amante[179].

Esas ideas han permitido elaborar teóricamente alrededor de la noción de una masculinidad vulnerada por la representación artística y el aprovechamiento de la vulneración como parte de un discurso político. En ese sentido, el trabajo de Lloyd Newson y de Clara Van Gool, alrededor de la representación de la cercanía y tránsito de una homosocialidad heterosexual a una homosexualidad, constituye una deliberada enunciación transgresora establecida sobre un fuerte vínculo entre lo ético y estético. La obra fílmica encarna una toma de posición con respecto a la hegemonía de una masculinidad opresiva y centrada en la dominación, de lo femenino y de los imaginarios y conductas de todos los hombres. Principalmente, se puede entender la obra como un espacio simbólico de resistencia, en tanto que celebra el fallo de la masculinidad esencialista y la acción devastadora de una sexualidad renegada.

Con base en lo anterior, en el presente capítulo se estudia, en una dimensión global el contenido narrativo de *Enter Achilles*, con la finalidad de *determinar cómo se enlazan los conceptos de masculinidad en el relato de la película, con una posible noción de estética de la transgresión*. Para llevar a cabo esa tarea, primero, se revisan y vinculan postulados teóricos acerca de cómo se entiende socialmente a la transgresión, al sujeto transgresor y a la sexualidad. Segundo, se estudian algunas ideas sobre la

[179] Rubén Zukerfeld y Raquel Zonis, «Psicoanálisis en el siglo XXI», 35-36.

conexión entre la obra de arte y su función política, con el fin de contextualizar el espacio de enunciación desde donde trabaja el texto fílmico *Enter Achilles*. Tercero, se utilizan los conceptos de *inversión simbólica* y *reinscripción de lo transgresivo* para interpretar varias escenas del filme y se establecen conexiones transversales de sentido a partir de las connotaciones generadas por *la bebida, el espacio, el tiempo, el cuerpo* y *la mirada.*

2. Apuntes sobre la transgresión: las fronteras simbólicas, el sujeto y la sexualidad.

La transgresión es el efecto de transgredir. Este verbo viene del latín *transgredior*, compuesto de *gradior* que significa *ir* y *trans* que se entiende como *atravesar* o *sobrepasar*. Cuando se sustantiva a *gradus* significa *paso;* vinculado a *salto* y también a las derivaciones *grado, graduar, degradar, progresar, ingresar* y *agredir*[180]. La etimología de este verbo resulta muy importante para referir las implicaciones conceptuales de la transgresión: dar un salto e ir más allá de los límites y de la ley. Esencialmente, es el acto de atravesar el umbral de lo permitido y adentrarse en el universo de lo prohibido, donde lo amenazante y lo deseable tienen su regencia.

La transgresión existe porque hay límites, impuestos por la cultura, que los sujetos acatan, niegan o negocian colectiva y/o individualmente. Dado que la transgresión está unida al concepto de límite, como explica Chris Jenks, es una conducta

[180] *Diccionario Etimológico Castellano En Línea*, acceso el 10 de octubre de 2021, http://etimologias.dechile.net/?transgredir.

que quebranta y excede las fronteras[181]. Partiendo de los postulados sociológicos de Émile Durkheim, Jenks explica el funcionamiento de una sociedad normativa y clasificatoria, en la cual ciertas creencias se convierten en "hechos sociales" para preservar el orden. Estos hechos se caracterizan por su exterioridad –son independientes y existen como realidades discursivas por encima de los individuos–, por su carácter restrictivo –implican lo punible como respuesta al desacato–, y por su generalidad –operan como verdades morales convencionales[182]. Finalmente, Jenks articula estos hechos sociales en los binarismos: normal-patológico, sagrado-profano y pureza-peligro; y explica que son los conceptos que construyen límites sobre los cuales opera la transgresión.

Lo normal y lo patológico parten de las nociones biológicas de lo sano y lo enfermo y su correspondencia con las valoraciones morales de lo bueno y lo malo. Pero, Jenks explica, siguiendo a Durkheim, que lo normal es entendido como los hechos sociales que "constituyen solidaridad y continuidad" en la sociedad, mientras que lo patológico son los que "manifiestan individualización, fragmentación e interrupción"[183]. En otras palabras, el contraste de estas categorías es entre homogeneidad versus diferenciación.

La diada de lo sagrado y lo profano deriva de la anterior. Dado que las sociedades construyen su homogeneidad a partir de creencias e instituciones fundacionales entre

---

[181] Jenks, *Transgression…,* 2-3.

[182] Ibíd., 23.

[183] Ibíd., 25.

las que destaca la religión como un sistema de cohesión social. La religión construye, distingue y opone los significados de lo sagrado, en cuanto a "poder y dignidad", y lo profano, en tanto implica "antagonismo y hostilidad"[184]. Jenks explica que la conducta transgresora surge de esa separación esencial y cita a Durkheim para enfatizar que: "lo sagrado es tal excelencia que lo profano no debería tocar, y no puede tocar sin impunidad"[185]. En ese sentido, la separación entre lo sagrado y lo profano implica la vigilancia ante el peligro de contaminación, a menos que haya un tránsito adecuado mediante una metamorfosis[186]. En el campo social y en un sentido mucho más amplio, según Durkheim, lo sagrado se encarna en el "conocimiento público y las instituciones sociales" y lo profano en "el potencial de conciencia individual –el cual siempre amenaza con traerse abajo a lo sagrado"[187].

En estrecha relación con el binarismo anterior está el de pureza y peligro. Surge de las intelecciones de Mary Douglas acerca de los mecanismos que atentan contra la estabilidad y sentido del orden en una sociedad. Para esta autora siempre hay riesgo y una amenaza a los ideales culturales que unen a un colectivo, por tanto, las sociedades han creado formas de restringir o prevenir el peligro de contaminación[188]. Por ejemplo, Douglas tiene claro que la sexualidad es uno de los aspectos más controlados por las

[184] Ibíd., 29.

[185] Ibíd.

[186] Ibíd.

[187] Ibíd.

[188] Ibíd., 33.

sociedades, de modo que se entiende que "la pureza reside en la unión adulta, heterosexual, monógama, preferiblemente cualificada por la etnia, religión y la clase social"[189].

Partiendo de los binarismos expuestos anteriormente y de su funcionamiento imbricado en la cultura, la sociedad construye los límites para evitar el peligro, mantener el control, la homogeneidad y la superioridad de lo colectivo sobre lo individual. Sobre los límites como experiencia de la vida individual y social, Jenks explica que:

> ... la experiencia humana es la experiencia constante de los límites, quizás por la absoluta finitud de la muerte; este es un punto que Bataille (1985) enfatiza enérgicamente. La restricción es una experiencia constante en nuestra acción, debe serlo para hacernos sociales. Curiosamente, sin embargo, los límites de nuestra experiencia y los tabúes que los controlan nunca se imponen simplemente desde el exterior; más bien, los límites a la conducta son siempre respuestas personales a imperativos morales que surgen desde adentro. Esto significa que cualquier límite de conducta conlleva una intensa relación con el deseo de transgredir ese límite. Las sociedades tempranas expresaron esto claramente a través de la mitología y las sociedades más recientes han celebrado esta antipatía magnética entre el orden y el

[189] Ibíd., 35.

exceso a través de un 'carnaval' periódico y la idea de un 'mundo vuelto al revés'[190].

Está claro que, ante la presencia de los límites, surge la necesidad de transgredirlos. Jenks expone, además, que la transgresión como concepto y proceso no niega los límites, sino que los excede y también los completa[191]; porque "cada regla, límite, frontera o borde lleva consigo su propia fractura, penetración o impulso para desobedecer"[192]. Para este autor, esto permite que la transgresión se pueda entender como un acto reflexivo que, a partir del exceso y la ruptura, reafirma la existencia de las reglas. Pero; además, posibilita observar el hecho interesante de que cada regla contiene internamente una propensión al fallo y a su reversibilidad.

En cuanto a esta reversibilidad, Jenks claramente alude a Bajtín y al "mundo vuelto al revés". Esto encaja con la perspectiva acerca de la transgresión que tienen Peter Stallybrass y Allon White. Estos autores, en su estudio *Las políticas y poéticas de la transgresión,* desarrollan que, en lo social, se imbrican cuatro grandes dominios simbólicos: las formas psíquicas, el cuerpo humano, el espacio geográfico y el orden social; en los cuales –en referencia a Bajtín y al carnaval– las jerarquías de lo alto y lo bajo tienen relaciones dinámicas, asimétricas, dialécticas y politizadas en polaridades

[190] Ibíd., 7.

[191] Ibíd.

[192] Ibíd.

morales y estéticas[193]. La reversibilidad es el concepto central que estos autores utilizan para entender a la transgresión. Concretamente, se refieren a la *inversión simbólica*, utilizando la definición que Barbara Babcock propone en *El mundo reversible*, una compilación de ensayos sobre antropología y literatura. Para Babcock:

> 'Inversión simbólica' puede ser ampliamente definida como cualquier acto de comportamiento expresivo que invierta, contradiga, derogue o de alguna manera presente una alternativa a los códigos, valores y normas culturales comúnmente sostenidos, ya sean éstas lingüísticas, literarias o artísticas, religiosas, sociales y políticas[194].

La inversión simbólica viene a instrumentar a la transgresión, la cual, según Jenks, se manifiesta en "el intento de alterar el sistema clasificatorio" de la cultura y, por tanto, supone asestar un golpe "en el corazón de lo social"[195]. Por su parte, Stallybrass y White señalan a la inversión simbólica como un procedimiento observable en las producciones culturales y que funciona como categoría analítica[196]. Claramente la inversión simbólica, independientemente de dónde y cómo se manifieste, es siempre generada por un sujeto que la entiende como un modo de trabajo. Este sujeto, implicado

---

[193] Stallybrass y White, *The Politics…*, 3-4.

[194] Ibíd., 19.

[195] Jenks, *Transgression…,* 34.

[196] Stallybrass y White, *The Politics…*, 18.

en relaciones de poder y deseo, se pronuncia y actúa frente a las reglas y fronteras para cruzarlas. Es el sujeto transgresor.

Está claro que desde la óptica de la sociedad el sujeto transgresor es peligroso porque contamina. Mary Douglas afirma que "la persona contaminante siempre esta en el error. Ha desarrollado alguna condición incorrecta o simplemente cruzó alguna línea que no debió ser atravesada y ese desplazamiento desató peligro para alguien…"[197]. En contraste radical con esta visión, Víctor Domínguez aborda la transgresión filosóficamente y le da un giro positivo al concepto; lo relaciona con lo moral y lo bueno para caracterizar a una moral de la transgresión, la cual lleva a la voluntad de un sujeto a la ruptura de imposiciones de la cultura, como una forma de liberación y progreso personal que, también, podría suponer un avance social.

Domínguez habla de una moral de la transgresión, cuyas raíces están en Sade, Nietzsche y Bataille quienes exaltaron la ruptura y la liberación frente al conservadurismo. Domínguez expone que "la moral de la transgresión, que se puede leer en Bataille, es procedente del inmoralismo nietzscheniano", el cual "opone la cumbre moral a la decadencia"[198]. Este autor cita a Bataille: "solo si sacrifico en mí y en los demás la integridad del ser, abriéndome a la comunión, accedo a la cumbre moral. Y la cumbre no es soportar sino querer el mal"[199]. A partir de esa idea, plantea que el

---

[197] Jenks, *Transgression…,* 34. Es importante aclarar que la caracterización de Mary Douglas de un sujeto contaminante y peligroso le funciona para explicar porqué la sociedad construye mecanismos para protegerse y preservar el orden.

[198] Domínguez, «La transgresión como condición de existencia del discurso de la bioética», 13.

[199] Ibíd.

ascetismo y la prohibición conservadora –que reprimen las pulsiones en los individuos– colisionan con la potencia transgresora y una vida en la que fluya la energía y un riesgo liberador, las cuales reconoce como la decadencia[200].

Domínguez explica tres características de la moral de la transgresión y, por ende, del sujeto transgresor que la acoge: (1) un dualismo jerarquizado y contradictorio entre naturaleza y cultura, (2) la absolutización de una voluntad de poder, y (3) el *pathos* trágico del héroe solitario[201]. En el caso de la primera, el autor señala que las filosofías y religiones de Occidente han separado a la cultura tradicional del orden natural. Por ejemplo, el cristianismo ha negado al mundo y a la naturaleza humana en función del apego a las reglas morales. En cambio, el sujeto transgresor busca retornar a la naturaleza, al deseo primitivo y a una "trascendente afirmación de la animalidad sagrada"[202].

En cuanto a la segunda característica, Domínguez habla de "la exaltación de una voluntad de dominio" y, retomando a Bataille, de una "redefinición del modelo de ser", en la que el autocontrol o templanza (sophrosyne) del adulto, regido por la razón, se desplaza al "descontrol pulsional juvenil y violento de la transgresión de las reglas"[203]. Y, en lo relativo al tercer aspecto, el autor expone que el ser humano está desgarrado internamente por el conflicto naturaleza/cultura ya que no es "ni Dios ni animal".

---

[200] Ibíd.

[201] Ibíd., 13-14.

[202] Ibíd., 13.

[203] Ibíd.

Explica que, cuando el sujeto transgrede, rompe con lo social y lo solidario y lo homogéneo, se "sale del mundo" y queda en "la nada" de su individualismo. Pero que, si se queda en el orden social cumpliendo con la norma, también "se hace nada." Concluye con la idea de que el *pathos* trágico del sujeto transgresor deviene del "afán de separación y transcendencia de esta paradójica moral"[204].

Las características de la moral de la transgresión y, sobre todo, del sujeto que las vive y las implementa, posibilita pensar en el ámbito y el sujeto sexo-disidente, respectivamente, como un lugar y como una subjetividad transgresores e ingobernables, comparables con la sexualidad, como una esencia que no respeta límites y que trastoca todo. Jonathan Dollimore, en su texto *Sexual Dissidence*, trata el potencial lo homosexual para la desestabilización y ruptura de los órdenes normativos.

Este potencial trabaja desde la idea del descentramiento y la descolocación de lo que culturalmente se entiende como la norma. Este autor explica que la cultura normativa concibe, como algo externo a la disidencia sexual y coloca a la perversión[205] en un lugar central, y no reconoce que las puede llevar dentro de sí[206]. Para este autor, la perversión es un agente transgresivo inseparable de las dinámicas propias de los

---

[204] Ibíd., 14.

[205] Dollimore examina el concepto de perversión y, primeramente, lo ubica en dos representaciones pre-sexológicas, la de Satanás como el hereje religioso y en Eva como la mujer rebelde, las cuales evidencian una serie de contradicciones en el cristianismo. Explica que la teología de Agustín de Hipona intenta contener esas contradicciones relacionando a la perversión con la privación; produciendo, a la larga, una visión de lo perverso que ha predeterminado los abordajes seculares y científicos del término. También, aduce que en la modernidad temprana de Inglaterra se incorporaron ideas acerca de lo perverso como aberrante, en relación al género y a la disidencia sexual. Veáse: Dollimore, *Sexual Dissidence*, 27-28.

[206] Este planteamiento esta en conjunción con los modos de trabajo del inconsciente y el actuar del deseo sobre la conciencia humana como una fuerza que desde adentro fisura lo que se considera concreto y estable.

procesos sociales. Así que habla de una *dinámica de lo perverso* que "denota ciertas inestabilidades y contradicciones dentro de las estructuras dominantes que existen en virtud de exactamente lo que esas estructuras contienen y excluyen simultáneamente"[207]. Dollimore expone que lo próximo –por ejemplo, un deseo perverso proscrito– es construido como lo otro y lo externo. Por tanto, hay un continuo movimiento en el que las nociones de lo dominante inscriben discursivamente lo antinatural sobre lo subordinado para alejar a la amenaza de lo perverso. Sin embargo, estas nociones regresan constantemente, como el retorno de lo reprimido, porque "lo otro" nunca dejó de ser lo propio. Este proceso es denominado por el autor como la *reinscripción de lo transgresivo*[208].

Dollimore conecta los conceptos expuestos anteriormente con las prácticas artísticas. Dado que éstas son representaciones de significados y discursos de la cultura y transparentan las preocupaciones de los individuos que las producen, el autor utiliza la noción de *estética de la transgresión.* Dollimore la ve, por ejemplo, en las prácticas literarias y, sobre todo, en las voluntades de ser de Oscar Wilde y André Gide. Reconoce en ellos dos perspectivas distintas pero interconectadas, en cuanto a la presentación de su deseo transgresor y una enunciación de la homosexualidad, que se opone a los valores normativos de su época. Dollimore señala que Wilde es antiesencialista porque arremete contra un ser esencial –constructo de la sociedad heteronormativa–; y Gide es

[207] Dollimore, *Sexual Dissidence*, 33.

[208] Ibíd.

esencialista, puesto que pretende hacer emerger de su interior a un ser liberado por el deseo.

Dollimore resalta, por un lado, que el individualismo de Wilde, lo lleva a la renuncia y a la virtud de la desobediencia como progreso; que es inseparable de su deseo transgresor y de una estética de la transgresión; y que constituye "un deseo por una radical libertad personal y un deseo para que la sociedad sea radicalmente diferente"[209]. Por otro lado, sobre Gide, expone que se autoreconstituye como un nuevo ser. La transgresión no se relaciona con una renuncia sino con el sentido de una esencia liberada; a la búsqueda de un real oculto en las profundidades de la interioridad; en definitiva, a una conquista por la autenticidad del ser[210]; que se manifiestan en las prácticas estéticas.

En resumen, se considera que la transgresión y su instrumentación estética se manifiesta en la implementación de la sexo-disidencia; específicamente, de la representación de la homosexualidad como un recurso discursivo en el arte. Esta estética parte del modo de trabajo de una voluntad transgresora que, deliberadamente, rompe las reglas, atraviesa las fronteras que instituye la sociedad y saca de balance a los dominios simbólicos de la cultura normativa cuando golpea a las categorías clasificatorias y, por ejemplo, presenta a lo entendido como perverso como un elemento latente en la heterosexualidad. El proceder de esa voluntad fusiona lo ético con lo estético y proyecta al arte hacia el campo de lo político. Las ideas expuestas

[209] Ibíd., 9.

[210] Ibíd., 13.

anteriormente son centrales en el análisis de las representaciones que hace el texto fílmico *Enter Achilles*.

3. Apuntes sobre otra estética de la transgresión: relaciones arte y política.

Néstor García Canclini afirma que "las transgresiones suponen la existencia de estructuras que oprimen y narrativas que las justifican"[211]. Partiendo de estas palabras, se puede afirmar que, en la cultura, ante la manifestación de estructuras de poder opresivas y sus discursos, el arte puede encarnar esas contra-narrativas transgresoras. Se ha explicado anteriormente, que el arte responde a las problemáticas de género y diferencia sexual, desde la subjetividad y los modos de trabajo de quienes lo producen, poniendo de manifiesto la intersección y dialéctica de los campos artístico y político.

Claudia Mesch, en su estudio *Art and Politics. A Small History of Art for Social Change since 1945,* define como arte político a aquel que manifiesta su postura combativa, su tono de disensión y que hace evidente las referencias a problemas sociales[212]. A propósito de narrativas contestatarias, esta historiadora del arte expone que, en la segunda parte del siglo XX, lo político se vinculó a formas de protesta y a identificaciones de lo personal en los ámbitos de lo étnico, del género y de la sexualidad. Que se crearon espacios de discusión pública que "dieron voz a la diferencia y a la heterogeneidad dentro de lo colectivo"; y que

[211] Néstor García Canclini, «Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía», *Visualidades Inestables*, acceso el 24 de octubre de 2021, http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini.

[212] Mesch, C. *Art and Politics...,* 1.

contribuyeron a "la construcción de una nueva conciencia social y política"[213], en la cual muchos artistas consideraron que su producción artística se definía por su naturaleza política.

Para entender, de manera general, algunas líneas de pensamiento en torno a la relación entre arte y política conviene recurrir a las perspectivas de Jacques Rancière y Nelly Richard. Verónica Capasso y Ana Bugnone hacen un análisis comparativo de los postulados de Rancière y de Richard, desde el pensamiento político posfundacional. Es decir, desde la postura de que toda sociedad que ya ha sido instituida, puede refundarse constantemente[214]. Estas autoras coinciden con Mesch en que ciertas obras artísticas son políticas por su tema y por el compromiso evidenciado por sus autores. Sin embargo, amplían esa noción, a partir de Nelly Richard:

> Richard (2005) afirma que es posible distinguir entre dos formas de vinculación entre arte y política. La primera (…) es pensar en "arte y política" como dos esferas separadas, en la que el arte sería un subconjunto de la esfera cultural, y la política, una totalidad histórico-social que da un contenido al arte, el cual debe tematizarla. La segunda se trata de pensar "lo político en el arte" que rechaza la correspondencia establecida de antemano entre ambos términos y se refiere a una articulación interna a la obra que, desde sus propios medios y organización simbólica, reflexiona críticamente sobre lo social[215].

---

[213] Ibíd., 2.

[214] Verónica Capasso y Ana Bugnone, «Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano», *Hallazgos* 13, n.º26 (2016): 121.

[215] Ibíd., 122.

Con base en lo anterior queda claro que hay un enfoque temático y otro centrado en la funcionalidad política de la obra artística *per se*, que se enlaza con el arte contemporáneo. Cabe aclarar que lo contemporáneo en el arte no es una dimensión temporal que remite al aquí y ahora, sino un género artístico plural e híbrido, un modo de pensar y hacer, que privilegia el tratamiento del contenido sobre la forma, cuyos procesos tienen que ver más con la función que cumple el arte y que, comúnmente, contempla perspectivas de crítica ideológica.

En ese contexto, los postulados de Jacques Rancière son centrales para comprender la relación arte y política. Este filósofo entiende la política como disensión. Establece una clara diferencia entre los conceptos de policía y de política. "Policía es el orden social naturalizado, que supone un ordenamiento de sujetos y objetos, lugares, disposiciones y jerarquías, lo cual permite que unos sean visibles y otros no, que unos tengan voz y otros emitan ruido"[216]. Mientras que la política "es una ruptura del orden de la dominación, lo que significa un necesario reacomodamiento de los lugares que ocupa cada uno y de lo que está permitido en términos de habla, goce, visibilidad pública, capacidad de disposición"[217]. Desde la perspectiva de la disensión, Rancière propone una "des-identificación"[218] con respecto de la sociedad normativa.

Lo estético para Rancière es una de las maneras con las que se pueden reconfigurar los "datos sensibles a partir del disenso" y generar "una experiencia sensorial específica que

[216] Ibíd., 123.

[217] Ibíd.

[218] Ibíd., 124.

ofrece nuevas configuraciones del espacio”[219] Este filósofo define tres regímenes de identificación del arte[220]: el mimético, donde el arte representa una intención de autor, transmitida y comprendida un por el público claramente y que puede llevar a acciones concretas, porque responde una intención pedagógica[221]. El archiético o ético, en el cual “las imágenes se juzgan en función de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y la colectividad”[222]. Y el estético en el cual el arte construye formas y relaciones sensibles que rompen con la experiencia ordinaria[223] y perturba las condiciones de inteligibilidad.

Uno de los aspectos fundamentales que señalan Capasso y Bugnone sobre la relación entre arte y política, partiendo de Rancière, es que el arte posibilita una experiencia estética que, “como ficción, se encuentra con otra ficción –la del orden social– para distorsionarla, lo que hace evidente su carácter ficcional y no de realidad”[224]. Esto es fundamental porque se reconoce así que las narrativas politizadas del arte pueden hacer colapsar a las representaciones y discursos que la sociedad impone sobre los sujetos.

Nelly Richard, por su parte, define las características del arte crítico-político. Inicia sus apreciaciones con el arte de vanguardia, al cual define por su intención de “prefigurar el

---

[219] Ibíd.

[220] Un “régimen de identificación” permite establecer qué es arte. En palabras del propio Rancière es “un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas [del arte] como formas comunes [...]. Pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos”. Ibíd.

[221] Ibíd., 125.

[222] Ibíd., 126.

[223] Ibíd.

[224] Ibíd., 128.

cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional"[225]. Tomando como base la producción artística latinoamericana en el contexto de las dictaduras, determina que el arte se enfoca en las condiciones de "insatisfacción", "disconformidad" y "rechazo", que podrían abrir el espacio para reimaginar un mundo posible, aunque "sin aspirar a una revolución total"[226]. Piensa que el arte crítico propicia condiciones para la emancipación subjetiva y, en su naturaleza experimental, surge de las fracturas de la representación[227].

El arte crítico para Nelly Richard debe romper las condiciones naturales de percepción y de construcción de sentido, para llevar al espectador por otros lugares y construirle *otra mirada*, mediante la experimentación creativa con la forma y "sustancia del lenguaje"[228]. Richard considera que "el arte es poderoso como tal no cuando actúa comunicativamente al igual que una consigna política, una intervención cultural o un testimonio periodístico, sino cuando explora lenguajes aún no modulados, identidades no finitas, significados entreabiertos"[229]; los cuales generen "rupturas intersticiales en los mensajes hegemónicos (…), en las formas constituidas oficiales de representar el mundo"[230]. En ese sentido, Richard se encuentra con Rancière en la tarea de buscar formas de desmontar las ficciones sociales dominantes, mediante prácticas críticas que rearticulen "las estrategias de puestas en escena

[225] Ibíd., 137.

[226] Ibíd., 139.

[227] Ibíd., 139-140.

[228] Ibíd., 140.

[229] Ibíd.

[230] Ibíd.

de los cuerpos y de los signos culturales”[231]. El arte crítico, entonces, se convierte en el dispositivo para dislocar la percepción y la intelección.

Para Capasso y Bugnone, Jacques Rancière y Nelly Richard no comparten la idea de que el arte y la política funcionen como dos campos o esferas separados. Si bien hay especificidades propias de ambos campos, de manera general, en los enfoques de la disensión y de la crítica, confluyen operativamente. Del mismo modo, las posturas de Rancière y de Richard, aunque con enfoques diferentes, tienen mucha cercanía en cuanto a la definición de arte político/crítico:

> Para Rancière, como ya se mencionó, en el régimen estético opera una experiencia estética que transmuta el orden social, modificando la división de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad, librando al arte de todo deber particular y sin efecto calculable de toma de conciencia o movilización política. Nelly Richard, por su parte, sostiene que el arte crítico potencia una mirada que interpela e invita a las formas estéticas a destramar su complejidad de motivos e intenciones, veladuras y dilucidaciones del sentido (Richard, 2014). Así, lo político-crítico de una obra depende del contexto donde se produce, de las fronteras que se proponga traspasar, de la capacidad que pueda tener para descentrar lugares comunes consensuados, de las presiones que pueda ejercer contra ciertos marcos de vigilancia e imposiciones (Richard, 2011)[232].

---

[231] Ibíd.

[232] Ibíd., 143.

En este recuento de ideas en relación a lo político, lo crítico y el arte, resuena la operatividad de la transgresión. El descentramiento, la ruptura de reglas y el traspaso de fronteras coinciden con la disensión, los desacuerdos con los imperativos sociales y con la necesidad de visibilizar controversias y de propiciar la reflexión de los artistas.

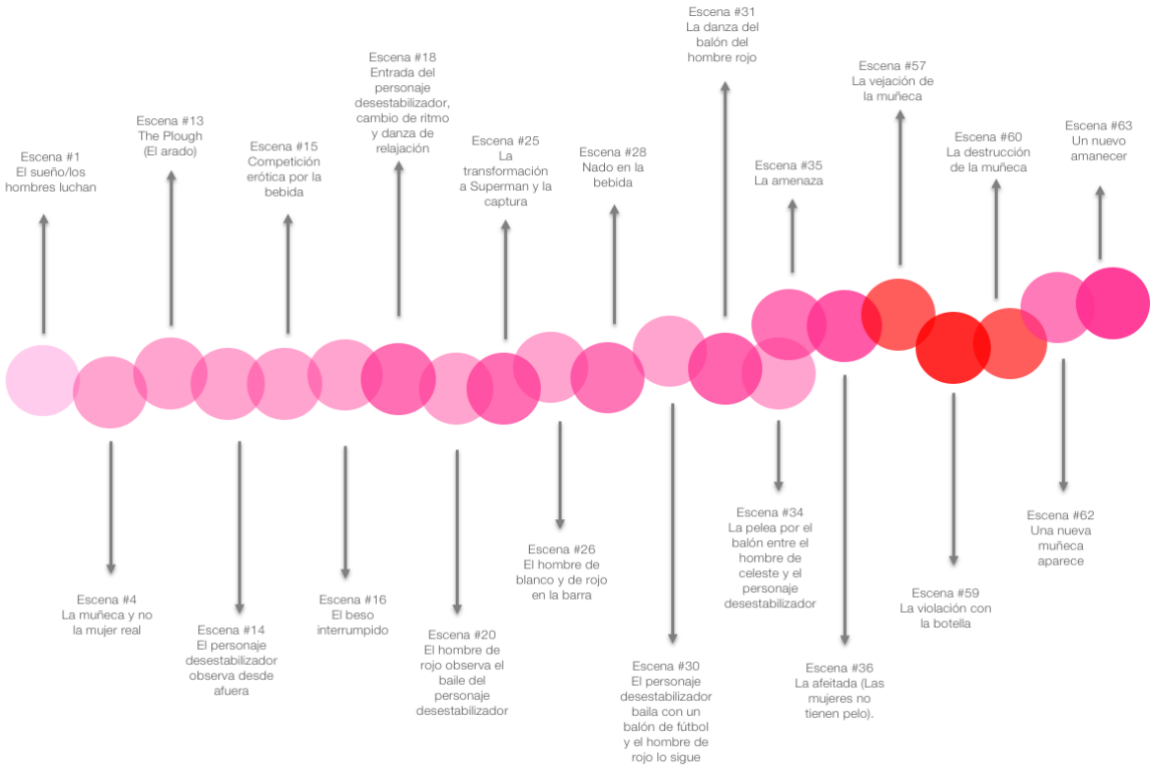
El arte se convierte en el espacio para la transgresión de sentidos y de formas, en el universo que trastoca las relaciones cómodas entre sujetos: los de las ficciones sociales, los artistas que producen y rearticulan signos y significados y, finalmente, los espectadores que, en su experiencia estética, pueden politizar su mirada. Desde esta perspectiva, se pretende observar a la película *Enter Achilles* como el lugar de desacomodo, de transgresión de lo intelectivo –en cuanto a su representación de una masculinidad hegemónica penetrada por el deseo homosexual.

4. Enter Achilles: un relato transgresor.

Enter Achilles se construye sobre la enunciación de un relato transgresor en lo intelectual –en el orden de lo que representa su contenido narrativo y discursivo–, como en lo perceptivo –en lo referente a cómo sus aspectos formales se amalgaman y potencian la construcción de sentido. Para referir a cómo el relato acoge una estética de la transgresión; primero, se observan, de manera general, significados de varias escenas en relación a inversiones simbólicas y/o la reinscripción de lo transgresivo. Segundo, se establece relaciones de sentido entre las escenas y conceptos claves del

relato, tales como *la bebida*, *el espacio*, *el tiempo*, *el cuerpo* y *la mirada*, los cuales posibilitan la connotación.

Gráfico 9. Diagrama de las escenas analizadas sobre TRA.

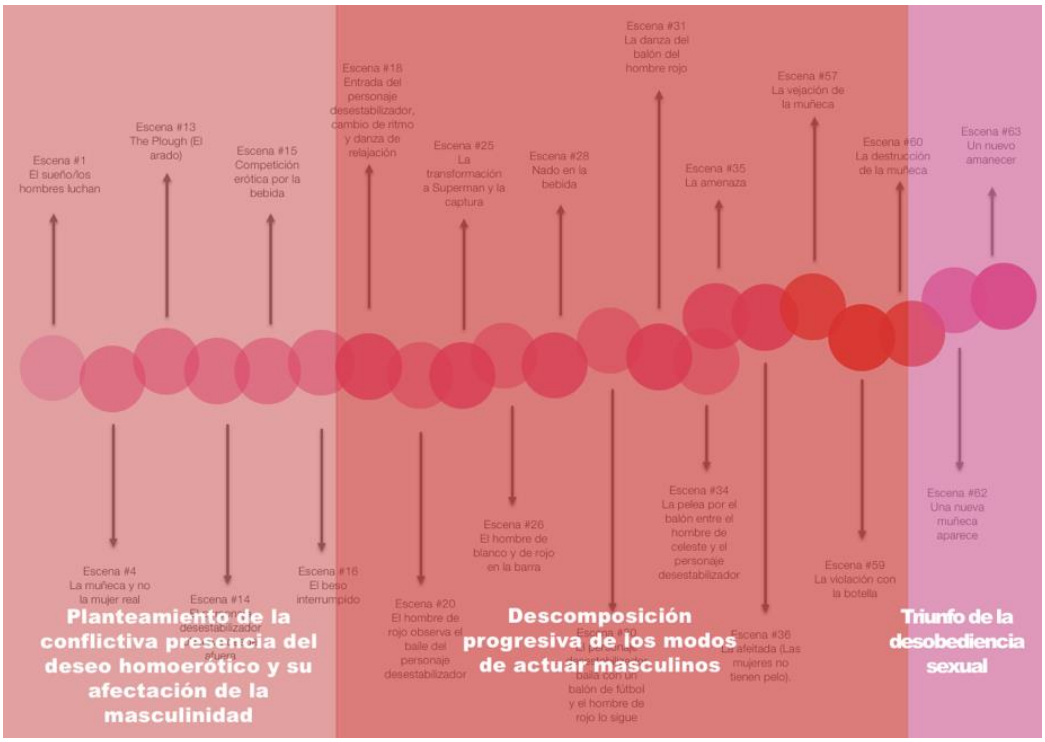


4. 1. Un recorrido por el relato y sus representaciones disruptivas

Está claro que, según lo planteado en los capítulos anteriores de esta investigación, el relato de la película presenta de manera disruptiva el encuentro, en un entorno cotidiano, de la masculinidad hegemónica heterosexual con la homosexualidad. Que, en ese encuentro, la masculinidad se ve conflictuada en su ontología y poco a poco se va descomponiendo. Luego, sucumbe en medio de una contradicción entre violencia

y deseo, ante aquello que rechaza y que ha llevado, de manera latente, dentro de sí misma. Los significados resumidos anteriormente se presentan, de manera progresiva, en el filme y se pueden observar dentro de tres unidades narrativas: (1) El planteamiento de la conflictiva presencia del deseo homoerótico y su afectación de la masculinidad, (2) el desarrollo de la descomposición progresiva de los modos de acutar masculinos, y (3) el cierre que sugiere la victoria de la desobediencia sexual.

Gráfico 10. Relación entre unidades narrativas del relato y escenas seleccionadas para el análisis.



Las escenas que se comentan a continuación integran la primera unidad del filme, relativa al planteamiento del conflicto de la trama: la presencia del deseo homoerótico y su afectación de la masculinidad. La primera escena del filme

corresponde a un sueño[233]. En el espacio onírico, se presenta la emergencia del deseo, de la fantasía inconsciente, del retorno de lo reprimido y la presentación de las pulsiones erótica y de muerte. El sueño plantea la competencia masculina y, a la vez, el deseo de un grupo de hombres de mirar(se) y tocarse entre sí.

El poder de la mirada de los hombres desencadena el terror del enamorado de la muñeca, cuando siente que estos sujetos le devuelven la mirada. La comienza película planteando una problemática individual –que eventualmente se extrapola a lo colectivo– ; la negociación de un sujeto –que pretende encarnar la masculinidad hegemónica– con los arrebatos pulsionales de su realidad psíquica. Ella coloca a la homosexualidad en el ombligo del sueño del personaje.

Ilustración 13. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *El sueño/Los hombres luchan/los hombres (se) observan. Enter Achilles.* © Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Esa problemática relación del sujeto consigo mismo, así como la acción de la fantasía deseante se observan en la escena #4 *La muñeca y no la mujer real*[234]. Queda

[233] **Escena #1. *El sueño/Los hombres luchan/los hombres (se) observan***: un grupo de hombres que parecen avanzar en busca de algo. Luchan entre ellos y hacen demostraciones de fuerza. Luego aparecen con el torso desnudo, teniendo cierto contacto corporal. Uno de ellos, el *Hombre de Blanco* le susurra al oído algo a otro de los hombres. De manera ambigua, ese contacto parece expresar que se comparte un secreto o un acto de seducción. Luego todos los hombres, en conjunto, se dirigen hacia una ventana para asomarse y mirar a un espacio interior, el cual es una habitación en la que duerme el *Enamorado de la Muñeca*, quien se despierta por sentirse observado. Se revela que todo fue un sueño.

[234] Esta escena se analizó con detalle en el capítulo 2 de este documento. Como parte del código hermenéutico se planteó la siguiente interrogante: cómo funciona lo sexual en el filme y específicamente interrogar la identidad sexual del personaje que se presenta públicamente, en otros momentos de la trama, como una figura hegemónica en la interacción homosocial.

claro que la película interroga la identidad sexual del personaje, partiendo de la representación de la muñeca como un objeto de deseo sustitutivo, no de otra mujer sino de un innombrable para el personaje: otro hombre. El filme enuncia tácitamente al deseo homosexual, al representar la incapacidad o desinterés del personaje de establecer una relación heterosexual con una mujer real y refuerza esa enunciación con la reinscripción transgresiva del juego sexual con el ano.

Las interrogaciones sobre la identidad pasan de lo individual a lo colectivo. Ese es el funcionamiento de la escena #6 *Los hombres en el espejo*[235]. Esta escena cuya funcionalidad es introductoria, en sí, no posee representaciones subversivas. Sin embargo, es importante porque alude a la identificación imaginaria de los personajes con los ideales de la masculinidad –la cual la película pone en crisis y desmantela mas adelante– y, además, introduce al espacio de homosocialidad.

En referencia a ese espacio de homosocialización, la película en la escena #13 *The Plough (El arado)*[236], presenta el nombre del bar como un sema lingüístico fundamental para instrumentar la transgresión. *The Plough* significa el arado en español, es el implemento utilizado para abrir surcos en la tierra y prepararla para la siembra. Ancestralmente, el significado del arado está conectado a la fecundación, es un instrumento con connotaciones fálicas que penetra y rompe para dejar la semilla.

---

[235] Esta escena se analizó con detalle en el capítulo 1 de este documento. Las interrogantes hermenéuticas que se plantearon fueron: ¿quiénes son esos hombres?, ¿cómo está constituida su identidad de género y sexual? ¿Cómo se observan a sí mismos en relación a la mirada cultural que los determina como sujetos masculinos?

[236] **Escena #13 *The Plough* (El arado):** Aparece un plano general que muestra el exterior del edificio, a distancia, y se observa el nombre del bar: *The Plough.* La toma parece contextualizar que se trata del final de la tarde.

Esto se refuerza con los significados contemporáneos y urbanos del término. En inglés vulgar *to plough*, significa penetrar, tener sexo duro, abrir el agujero[237], entre otros significados relacionados. Así que semánticamente, el filme reinscribe transgresivamente a la masculinidad heterosexual para ser arada, penetrada y quebrada. En ese sentido, el nombre del bar, materializado por lenguaje, adquiere una función performativa devastadora para la masculinidad.

Ilustración 14. Extracción de fotograma de la escena *The Plough (El arado). Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

En las escenas siguientes se termina de plantear el conflicto sobre la presencia y emergencia de la homosexualidad. En la escena #14 *El personaje desestabilizador observa desde afuera*[238]. Se presenta al otro, al que viene de afuera y puede ser amenazante, quien trastocará a la homosocialización. El plano subjetivo de esta breve escena, que conecta con la escena #15 *Competición erótica por la bebida*[239], la película recurre a la mirada voyeur y a sus connotaciones sexuales. El personaje que encarna a

[237] Se sugiere revisar las diferentes acepciones del término plough, todas relacionadas con la penetración sexual. Veáse: *To plough* o *ploughed* en el sitio: www.urbandictionary.com.

[238] **Escena #14 *El personaje desestabilizador observa desde afuera***. El personaje homosexual observa a los hombres del bar desde afuera y a través de una ventana. Se observa su reflejo en un vidrio.

[239] Esta escena se analizó con detalle en el capítulo 2 de este documento. También se hizo referencia a la ***escena #16. El beso interrumpido***. La interrogante formulada a partir del juego, el movimiento y la corporalidad fue ¿cómo se enmascara la homosexualidad en las distintas interacciones homosociales de los personajes?

la homosexualidad manifiesta su propio deseo por medio de su mirada. Al ver la competencia entre el Enamorado de la Muñeca y el Hombre de Blanco, parece reconocer una oportunidad para satisfacer su deseo. El aspecto significativo y desestabilizante de la narrativa es el planteamiento de la mirada homosexual deseante sobre la heterosexualidad y, cómo se analizó previamente en las escenas #15 y #16, la posibilidad de que los personajes masculinos sean receptivos.

Ilustración 15. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #14, #15 y #16.

De izquierda a derecha: imágenes 1 y 2 de la escena *El personaje desestabilizador observa desde afuera*; imagen 3 de la escena *Competición erótica por la bebida*; e imagen 4 de la *escena El beso interrumpido. Enter Achilles.*
© Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

La unidad relativa a la descomposición progresiva de los modos de actuar masculinos comienza con la escena #18 *Entrada del personaje desestabilizador, cambio de ritmo y danza de relajación*[240]. La película representa el proceso de distensión de los personajes masculinos. La acción de quitarse las chaquetas es muy significativa, ya que remite a la idea de desvestirse, de remover armaduras y, principalmente, de generar un espacio de apertura para el arado. La música escogida por el personaje desestabilizador propicia la coreografía coordinada de los hombres, quienes se metaforizan como tierra lista para ser trabajada.

[240] **Escena #18 *Entrada del personaje desestabilizador, cambio de ritmo y danza de relajación***. El personaje desestabilizador entra al bar, observa a los demás. Luego, se dirige a la radio y cambia a una música tranquila. Los demás hombres comienzan a bailar en círculos al ritmo de la nueva música, de manera coordinada y alrededor de la barra del bar. El personaje desestabilizador se integra al final del grupo y baila al ritmo de ellos. Poco a poco, los hombres comienzan a quitarse sus chaquetas y continúan bailando.

Ilustración 16. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *Entrada del personaje desestabilizador, cambio de ritmo y danza de relajación. Enter Achilles.* © Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Inmediatamente, en la escena #20 *El hombre de rojo observa el baile del personaje desestabilizador*[241], el filme inscribe la desobediencia sexual, la feminidad como atributo subversivo en un cuerpo masculino y el deseo de uno de los hombres por el personaje homosexual. A partir de este momento, el filme, en diferentes escenas, desmantela las representaciones tradicionales de lo masculino por medio de las acciones del hombre de rojo[242]. Este personaje encarna una reinscripción transgresiva de la

[241] **Escena #20** ***El hombre de rojo observa el baile del personaje desestabilizador***. El personaje desestabilizador baila solo, de manera mucho más delicada que los demás, evidencia su feminidad, mientras se mueve bailando con su vaso de cerveza. Mientras todos los demás ven hacia afuera por las ventanas, el hombre de rojo permanece sentado y observa fijamente y con deseo al PD. El encuadre enfatiza con un primer plano del hombre de rojo y su mirada deseante.

[242] El hombre de rojo es un personaje masculino desestabilizado. Por ejemplo, en la **escena #26** ***El hombre de blanco y de rojo en la barra***, los hombres persiguen y atrapan al personaje desestabilizador para castigarlo. El hombre de rojo es el único que se abstiene de participar en el acecho y la burla; mas bien, aleja y aisla. Cuando el violento hombre de blanco se percata de eso, se acerca y se sienta al lado de HR. A partir de ese momento, pareciera que HR le manifiesta su desacuerdo a HB. Comienzan a interactuar, de modo que el contacto corporal se torna un juego de un erotismo sutil entre los dos hombres; HB se siente incómodo y se retira.

En la **escena #28** ***Nado en la bebida***, el hombre de rojo esta solo, sirve más cerveza en su vaso y, en lugar de beberla, la derrama en su mano y sobre el suelo; luego se tiende sobre el piso y se revuelca sobre la superficie llena de cerveza, realizando movimientos circulares. En este momento, parece que HR se disuelve y fluye en su deseo junto con la bebida.

Después, en las **escenas #30** ***El personaje desestabilizador baila con un balón de fútbol y el hombre de rojo lo sigue*** y **#31** ***La danza del balón del hombre rojo***. HR entra al callejón por una portezuela y se encuentra con PD. Inexplicablemente, del cielo cae un balón de fútbol que PD atrapa con sus manos. HR lo observa y hay un cruce fijo de miradas entre los dos personajes. A partir de ese momento, comienza una música de violín y PD comienza una rutina de danza con el balón que remite a la gimnasia rítmica, en la cual baila sosteniéndo el balón entre las manos con extrema delicadeza. Luego le pasa el balón a HR y este personaje continúa con la misma rutina de baile delicado. PD sale de la escena y el hombre de rojo se queda solo bailando con el balón, en el exterior del lugar.

disidencia sexual que lo ubica como un sujeto en transformación, en búsqueda de liberar su ser auténtico y oculto.

Ilustración 17. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #20, #26, 28, 30 y #31.

De arriba hacia abajo: primera línea, imágenes de la *El hombre de rojo observa el baile del personaje desestabilizador*; segunda línea, imágenes de la escena *El hombre de blanco y de rojo en la barra*; tercera línea, imágenes de la escena *Nado en la bebida*. Cuarta línea, de izquierda a derecha: imágenes 1 y 2 de la escena *El personaje desestabilizador baila con un balón de fútbol y el hombre de rojo lo sigue*; imágenes 3 y 4 de la escena *La danza del balón del hombre rojo*. *Enter Achilles.* © Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Una de los momentos más insólitos y cómicos en la película se presenta en la escena #25 *la transformación a Superman y la captura*[243]. En esta escena se presenta una inversión simbólica irracional, pero muy efectiva en su disrupción. La película representa cómo el personaje homosexual se convierte en una especie de Superman o,

[243] En la **escena #25, *la transformación a Superman y la captura***, los hombres rodean al personaje desestabilizador y lo intentan someter violentamente. PD se les escapa y de manera muy extraña, comienza a girar para revelar que debajo de su ropa, esta investido con traje de superhéroe que alude a *Superman*. (en lugar de la S, tiene en el pecho las iniciales JK, de las cuales no se tiene referente de interpretación).

mas bién, *Super-queer*. Así que se invierten los significados. El héroe hiperviril e invencible, que remite a la ficción cultural de la masculinidad hegemónica, es absorbido por la representación de un homosexual femenino disfrazado y fácil de someter físicamente por el grupo de hombres. A partir de este momento de la película, se representan constantes persecuciones al personaje desestabilizador por parte de los demás personajes. Como un recurso de la narrativa cinematográfica, este personaje siempre tiene más astucia y recursos para burlar a sus perseguidores.

Ilustración 18. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *la transformación a Superman y la captura. Enter Achilles.* © Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

El filme implementa manifestaciones de agresividad variadas. Principalmente, remiten a los mecanismos correctivos de lo masculino para estabilizar o eliminar las interacciones peligrosas y se observan en las múltiples persecuciones al personaje desestabilizador. Sin embargo, existen unas representaciones que son disruptivas en la medida en que fusionan la agresividad, comicidad y erotismo como recurso de desestabilización; y otras, hacia el fin de la película, que son brutales en tanto que trabajan el desborde de Eros y Tánatos, para descomponer con mayor intensidad a la imagen de lo masculino.

En las escenas que componen la secuencia #9 *Shaving Incident*[244], la película representa, de una manera transgresora, a las condiciones de materialización del género y la diferencia sexual. En una representación insólita y siniestra, hay una pugna entre la heterosexualidad y la homosexualidad por un balón de fútbol –símbolo masculino dislocado para aludir a la liberación de lo femenino. Este pulso de poder desborda en violencia; en un incidente que remite a una violación simbólica, en la que la homosexualidad devuelve la violencia recibida de la heterosexualidad. El cuerpo masculino es expoliado y expuesto en semidesnudez, cubierto en la metáfora seminal de la espuma y afeitado para ser convertido en mujer.

Estas acciones representan una de las reinscripciones transgresivas mas potentes de *Enter Achilles*. Partiendo de la noción de que la identidad masculina, para

---

[244] Esta secuencia se compone de las escenas #34, #35, #36 y #37. En la **escena #34, *La pelea por el balón entre el hombre de celeste y el personaje desestabilizador,*** PD aparece en escena, literalmente cayendo del cielo, en una locación exterior. Le arrebata el balón de fútbol al hombre de celeste –quien, a su vez, se lo había quitado al hombre de rojo, como acción correctiva de la delicadeza de su baile–. Se da un forcejeo por el balón.

En la **escena #35, *La amenaza,*** PD le pide la pelota al hombre de celeste. Esta es la única escena en la diégesis en la que PD habla y dice: "*¡Dame esa pelota! … ¡Dame esa pelota, que si quiero, te exploto las tuyas y te hago una mujer!*; mientras amenaza HC con una rasuradora que sacó de la manga de su traje de Superman.

En la **escena #36, *La afeitada (Las mujeres no tienen pelo),*** PD recupera la bola y le ordena enfáticamente a HC que se levante la camisa, le pone crema de afeitar en el pecho, lo comienza a rasurar rápida y nerviosamente y le dice que las mujeres no tiene pelo. Del mismo modo, obliga a HC, quien está paralizado, contra una pared y con cara de terror, a bajarse los pantalones. Le pone crema en las piernas, para rasurarlo, insistiéndole en que las mujeres no tienen pelo. Finalmente le ordena que ponga de espaldas, le pone crema entre las nalgas, y luego le dice se tumbe en el suelo, boca abajo, ordenándole que no lo mire. PD saca un cuchillo (parece que va a acuchillar a HC), pero, en realidad, lo que hace es apuñalar a la bola de fútbol. Se escucha que se aproximan los otros hombres y PD nuevamente se escabulle y escapa sin ser visto.

En la **escena #37, *Los amigos encuentran al hombre de celeste y lo molestan por su desnudez***, llegan los otros hombres y encuentran a su amigo en el suelo, con los pantalones abajo y sus nalgas expuestas y llenas de espuma de afeitar. Se acercan silenciosamente y lo molestan, tocándole las nalgas. HC se levanta, sus compañeros le bajan de nuevo sus pantalones y, luego, todos comienzan a jugar a tocarse mutuamente el trasero, alejándose del lugar.

autodefinirse, activamente tiene que negar a lo femenino, la película de manera violenta invierte a esa convención cultural. Reinscribe a lo femenino en un cuerpo masculino mediante la acción performativa del lenguaje, en el imperativo: “las mujeres no tienen pelo”.

Ilustración 19. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #34, #35 y #36.

De arriba hacia abajo: primera línea, imágenes 1,2 y 3 de la escena
La pelea por el balón entre el hombre de celeste y el personaje desestabilizador; e imagen 4 de la escena *La amenaza.*
Segunda y tercera línea, imágenes de la escena *La afeitada (Las mujeres no tienen pelo*.
Enter Achilles. © Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Para incrementar la desestabilización, el cuerpo masculino se muestra postrado, en actitud pasiva y con las nalgas expuestas. El filme continúa aludiendo a la violación; implementa la representación oscura del goce en la mirada homosexual y sugiere la penetración, por medio del simbolismo del cuchillo. Cuando el balón de fútbol es acuchillado, la representación de la penetración violenta es desplazada del cuerpo de un hombre vulnerado a un objeto emblemático de la masculinidad. Finalmente, el filme hace confluir al homoerotismo y la comicidad. Los otros personajes quedan fascinados

con las nalgas expuestas de su compañero y, en la representación, el deseo de mirar, tocar y tocarse queda estabilizado en el espacio lúdico de la broma.

Ilustración 20. Grupo de fotogramas extraídos de la escena *Los amigos encuentran al hombre de celeste y lo molestan por su desnudez. Enter Achilles.* © Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

En el clímax del filme y de la unidad de descomposición de los modos de actuar masculinos, el goce destructor como desconcierto de la satisfacción, es el tema más importante. En la secuencia #14, *La muñeca*[245], se representa la acción destructora de la pulsión de muerte, imbricada con un homoerotismo reprimido. En las representaciones se utiliza a la muñeca como espacio de desplazamientos. El primero

[245] Esta secuencia se compone de las escenas #56 a la #61. En el capítulo 2 de este documento se analizó con detalle **la escena #57** ***La vejación de la muñeca***. A partir del análisis, se planteó una interrogante que funciona también para la mayoría de escenas de toda la secuencia: ¿Sería posible que la representación de la violencia que niega y destruye a una figura fantasmática de lo femenino implique que los hombres del filme invocan una agresión destructora para desviar el deseo por sus compañeros?

A continuación, solo se hace referencia a las escenas #59 y #60. En la **escena #59,** ***La violación con la botella***, el hombre de blanco se lleva a la muñeca a un lado del patio. Recoge una botella de cerveza y viola analmente a la muñeca. Mientras tanto los demás hombres observan y participan apoyando la acción.

En la **escena #60,** ***La destrucción de la muñeca***, El enamorado de la muñeca, en un estado de desesperación, toma una botella, la quiebra y pretende amenazar o atacar a los hombres. El hombre de blanco detiene la violación y se acerca a EM, llevando la muñeca. Luego, toma un vaso, lo quiebra y lo usa como objeto punzocortante para atacar y destruir a la muñeca; mientras EM lo mira desolado.

de ellos está en que ese objeto recoge la agresividad narcisista de los hombres, derivada de la disputa por poder. En la ficción, el personaje enamorado de la muñeca es vulnerado por su subordinado en el bar y por los demás sujetos, entre ellos, principalmente, el violento hombre de blanco.

El segundo desplazamiento, el más importante, está en que la muñeca –al igual que el balón de fútbol en la escena #36– es el objeto que condensa la atracción erótica entre los hombres. Es el significante de un deseo homosexual innombrable que, al estar reprimido, solo puede emerger y estallar violentamente mediante una violación anal. Así que la película, en su relato, reinscribe transgresivamente las perturbaciones inconscientes de una subjetividad masculina heterosexual cuando se enfrenta a la homosexualidad y siente que falla.

El tercer desplazamiento, tiene que ver con las relaciones asimétricas de género, en un sentido general. La muñeca, de manera obvia, representa sustancialmente a lo femenino. Así que ésta constituye, siguiendo a Connell, un significante que remite directamente a "la subordinación [y/o de la marginación] de las mujeres"[246] y que, por lo tanto, recibe la descarga de las ansiedades masculinas irresueltas. En ese sentido, *Enter Achilles*, por medio de la visualización de la violación y la destrucción de la muñeca, también parece demostrar la certeza de la afirmación de que "los miedos de los hombres se convierten en el destino de las mujeres"[247].

---

[246] R.W. Connell, «La organización social de la masculinidad», 39.

[247] Tania Modleski citada por Thomas, *Male Matters*, 13.

Ilustración 21. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #59 y #60.

De arriba hacia abajo: primera línea, imágenes de la escena *La violación de la muñeca.*
Segunda y tercera línea imágenes de la escena *La destrucción de la muñeca*.
Enter Achilles. © Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

La última unidad narrativa del relato constituye su desenlace. El cierre de la película sugiere el triunfo de la desobediencia sexual. En las dos últimas escenas, la #62 *una nueva muñeca aparece* y la #63 *un nuevo amanecer*[248], el filme, por medio de una elipsis, deja como un gran enigma lo que sucede después de la aparición de la nueva muñeca. Ese vacío o, más bien, ese silencio desencadena la imaginación transgresora. Lo que no se ve y lo que no se oye se convierte en el significado mas disruptivo del

[248] En la **escena #62, *Una nueva muñeca aparece***, se observa un plano cerrado que muestra a otra muñeca, viva, asomándose, desde la calle, por encima de uno de los muros. Luego, se ve un gran plano general que presenta todo el espacio del patio; al enamorado de muñeca, recogido en el suelo, con su amado objeto destruido; y a la nueva muñeca que lo observa desde la parte superior del muro. Todavía es de noche o quizá ya es de madrugada.

Finalmente, en la **escena #63, *Un nuevo amanecer***, ya es de mañana, el personaje desestabilizador está solo, caminando sobre la azotea del segundo piso y observando, desde la altura, todo el espacio a su alrededor. La cámara realiza una apertura de encuadre progresiva, desde un plano general a un gran plano general que permite apreciar, de nuevo, el rótulo *The Plough*, todo el edificio y parte de la ciudad o pueblo donde se ubica el bar. Comienzan a aparecer los créditos de la filmación sobre la imagen. Termina la película.

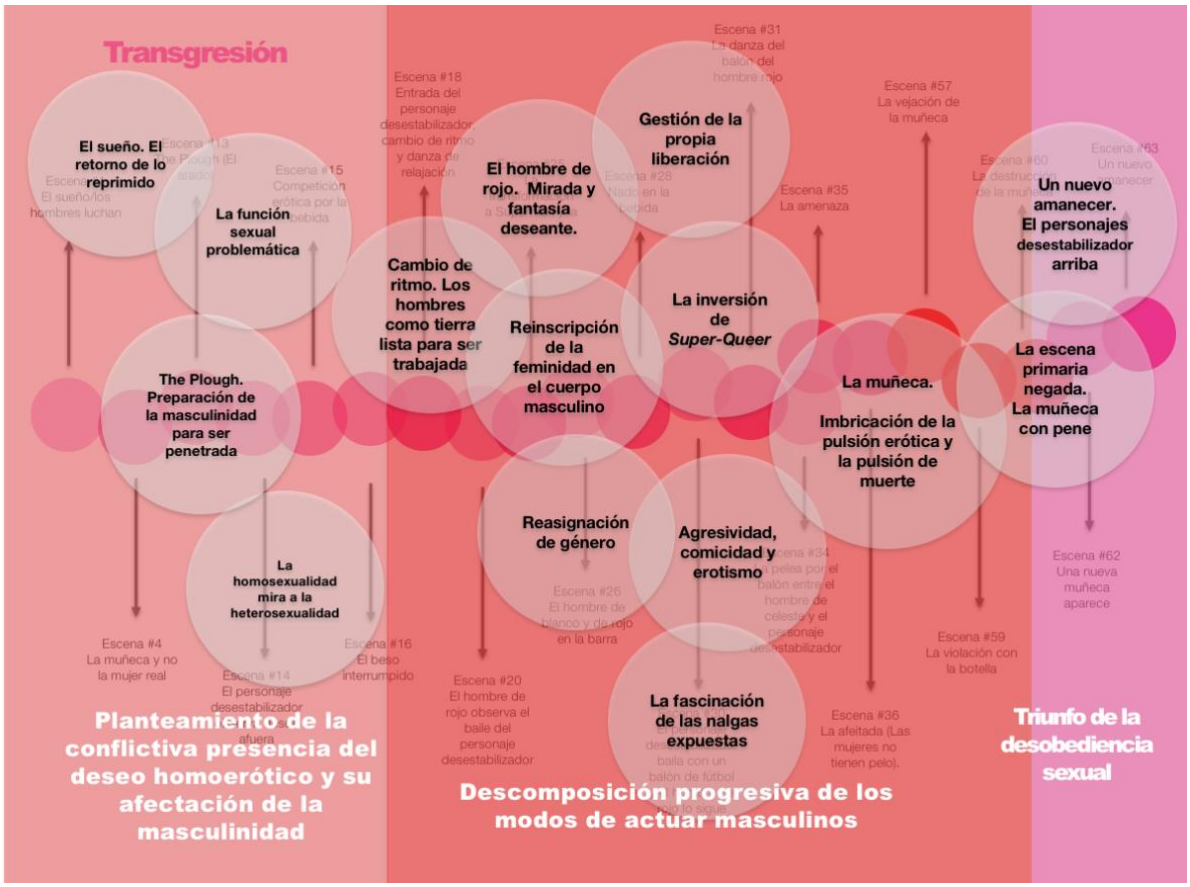
filme. El personaje desestabilizador –el astuto, el sujeto de las transformaciones– se disfraza de muñeca y conquista a un nuevo enamorado. Así que en el espacio de lo invisible –una escena primaria que no se muestra– se materializa una muñeca con pene.

Al final, la película resuelve, visualmente, que el personaje desestabilizador termine "desde arriba" –en un espacio que conecta con el dormitorio del enamorado de la muñeca– viendo al mundo en un nuevo día. Ese arriba –en inglés, *on the top*– significa la posición y, a la vez, la categoría del homosexual activo. Por lo tanto, el relato del filme resuelve su estética de la transgresión, haciendo emerger lo que siempre estuvo adentro; volviendo cognoscible y material al "ombligo sueño" del primer personaje de la película: *ser un Aquiles penetrado*.

Ilustración 22. Grupo de fotogramas extraídos de las escenas #62 y #63.

De arriba hacia abajo: primera y segunda línea, imágenes 1, 2, 3 y 4 de la escena *Una nueva muñeca aparece*; e imágenes 5 y 6 de la escena *Un nuevo amanecer.Enter Achilles.* © Clara van Gool y DV8 Physical Theatre, 1996.

Gráfico 11. Conceptos generales presentes en las unidades narrativas, a partir de las escenas seleccionadas.



4. 2. Connotaciones transversales en el relato.

Las interpretaciones expuestas anteriormente permiten observar cómo el relato de *Enter Achilles* implementa una estética de la transgresión en el desarrollo de la historia. También, posibilitan ubicar significaciones alrededor de los conceptos *bebida, espacio, tiempo, cuerpo* y *mirada*, que se despliegan transversalmente en todo el relato. Las connotaciones que suscitan esos conceptos contribuyen a crear el contenido transgresor de la película; en la medida que se imbrican con las dinámicas significantes de lo alto y lo bajo, en

los dominios simbólicos –propuestos por Peter Stallybrass y Alon White– de las formas psíquicas, el cuerpo humano, el espacio geográfico y el orden social[249].

La *bebida* es un elemento simbólico esencial en la película. Desde el punto de vista interpretativo, funciona como un genio maligno que traiciona a la conciencia y libera a la libido. Como fluido que se comparte, derrama y se extiende, se asimila al movimiento de Eros y Tánatos. En consecuencia, produce que la sexualidad de los personajes se mueva en detrimento del discurso cultural prohibitivo al deseo hacia el mismo género. Libera al goce, a la agresividad primaria y oscura que busca la satisfacción destructiva. En ese sentido, la bebida es un catalizador que invierte las polaridades de lo alto y lo bajo, orden-caos, correcto-desviado y vida-muerte; y que actúa, en las representaciones, desde la imbricación de las formas psíquicas y la corporalidad de los personajes y el orden social. Esto se observa, por ejemplo, en el beso, interrumpido por la cerveza, entre el enamorado de la muñeca y el hombre de blanco, y en cómo, en el clímax del filme, este personaje utiliza un vaso para apuñalar y destruir a la muñeca.

La representación de la cerveza en la película no es gratuita. Constituye el elemento que distiende a los hombres y alienta su competencia. Según Chevalier y Gheerbrant, en la Irlanda ancestral, es la bebida de la casta guerrera y ha simbolizado soberanía.[250] Sin embargo, resulta mas relevante su conexión con el vino –en tanto bebida alcohólica– y de allí con Baco o Dionisos y su esencia primitiva y fálica y, finalmente, con el sentido de lo

[249] Stallybrass y White, *The Politics…*, 3.

[250] Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 277.

dionisíaco como naturaleza instintiva, "símbolo de la vida misma, que rompe las barreras e ignora todas las limitaciones"[251].

El *espacio* es un elemento simbólico que tiene varias manifestaciones y sentidos alrededor de las polaridades: interno-externo, adentro-afuera, privado-público, cerrado-abierto y arriba-abajo. La película, en sus inicios, primero introduce al espacio psíquico del sueño y plantea, desde ese momento, un conflicto existente pero encerrado, en la interioridad de la subjetividad masculina. Luego, en estrecha relación con lo anterior, se presenta el espacio de una habitación que materializa al ámbito de lo íntimo y también de lo vulnerable. También, es un lugar cerrado, protegido y donde no hay acceso, como la mente del personaje que lo habita. Esa habitación está arriba –en la segunda planta de un edificio–, lo cual connota la altitud de las aspiraciones del enamorado de la muñeca, su elevado delirio o ensoñación despierta como ese objeto de deseo que no le devuelve la mirada. En este contexto, arriba se asimila al extremo superior del *axis-mundi* en donde está lo sagrado y trascendente.

En contraste, se presenta un abajo, un lugar profano, el interior de un bar que, a la vez, es el espacio abierto de la homosocialización heterosexual. En este lugar, se manifiesta la performatividad masculina en las representaciones de lo que es externo y articulador de la imagen pública de los hombres que se alinean con la hegemonía: el fútbol, el juego y las demostraciones fuerza, el contacto físico y la bebida como eje articulador de la socialización, vinculado al poder. El filme, también, presenta la metáfora de un abajo, interno y cerrado que se abre y trastoca lo público. El espacio del bar y la bebida también se articulan para

[251] Domínguez, «La transgresión como condición de existencia del discurso de la bioética», 15.

aludir a la acción subterránea y profanadora un inconsciente que hace aflorar las pulsiones y que logra que los personajes queden desbordados y completamente abiertos. Cabe recordar aquí, al hombre de rojo bañado en su propia cerveza y revolcándose en el suelo del bar.

La dialéctica espacial del adentro y del afuera del bar se activa con la llegada del personaje desestabilizador. Se trabaja el sentido de aquello que viene de afuera –lo abyecto– y que es peligroso. La película despliega toda una serie de representaciones que suceden en el exterior del bar, en el patio, en un callejón y en localidades externas aledañas. En relación con esto, el filme presenta al personaje desestabilizador como un sujeto que siempre juega con los umbrales entre lo interior y exterior y también el arriba y abajo. Utiliza las puertas y ventanas para entrar y salir constantemente. Con una significación transgresora, la película representa que este personaje controla los orificios para desaparecer y reaparecer. Es quien penetra [en] los espacios concretos y simbólicos y los reversa.

El *tiempo* se entiende desde la representación de las temporalidades del día y la noche y sus implicaciones de significación. Estas representaciones en la narrativa tienen un carácter lineal y están amarradas a lo que sucede en los espacios. Los personajes masculinos se encuentran y socializan de día, aparentemente en la tarde. Cabe recordar que, según Chevalier y Gheerbrant, "la primera analogía astrológica del día es la de una sucesión regular: nacimiento, crecimiento, plenitud y declinación de la vida"[252]. En el caso de la película, se puede afirmar que ese ciclo, dominado por los significados de la luz y del orden, representa la sucesión de "la plenitud" y "declinación" de la conciencia de los personajes. El personaje

[252] Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 413.

desestabilizador aparece y ve a los hombres desde afuera, cuando todavía queda muy poca luz diurna y, por ende, racionalidad. Una vez que entra al bar, comienza una noche larga.

La noche significa la muerte inevitable de la conciencia y de la razón. Por lo tanto, la película expresa la encarnación simbólica del inconsciente y su naturaleza ctónica. Sus significados se articulan con la apertura de lo cerrado, la emergencia de lo íntimo, privado y oculto: la sexualidad. En relación a lo explicado sobre la bebida y el espacio, la noche es el espacio donde la razón duerme y se liberan los monstruos que dominan y cancelan a los ideales de la masculinidad hegemónica. Siguiendo con Chevalier y Gheerbrant, como "todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida"[253]. La película de forma transgresora sugiere ese devenir y metaforiza el amanecer de una nueva vida: una donde la desobediencia sexual triunfa.

El *cuerpo* es un elemento simbólico que delimita la separación entre los sujetos y el mundo, por lo tanto, es una frontera que define la identidad. En la película, el cuerpo representa tanto a los individuos como a una masculinidad hegemónica, en constante desestabilización. Se conjuga con las significaciones de la bebida y el tiempo. Por ejemplo, la fluidez libidinal de la cerveza tiene eco en la representación de los movimientos y los contactos corporales entre personajes; por lo que se contraviene la idea de la dureza de la masculinidad normativa. El cuerpo refleja la pérdida de la luz de la conciencia, pues se presenta como la materia moldeada por sus pulsiones nocturnas.

[253] Ibíd., 754.

Dado que el cuerpo es el espacio de intercambios simbólicos del inconsciente, en tanto que responde a la metáfora de lugar, éste asume los conflictos de las coordenadas de lo alto y lo bajo. Está claro que, en el filme, la cabeza como centro de la conciencia no tiene el control; más bien, es donde rebotan las negociaciones problemáticas que tienen los personajes masculinos con lo anal. En ese sentido, Stallybrass y White están en lo cierto, cuando señalan que los "terrores y placeres asociados con la mitad inferior del cuerpo son registrados como síntomas en la mitad superior"[254].

La película quiebra la noción del cuerpo como una frontera segura, levantada por los valores culturales dominantes y más bien lo deja en la ambigüedad. Sea una representación de los sujetos o de la ficción social de la masculinidad hegemónica, es un hecho que se entiende al cuerpo como un espacio donde prima lo transitorio, que esta lleno de orificios, y que permite que todo entre y salga. Es la metáfora de un lugar de des-identificación de la mirada cultural y abierto a la reescritura.

En cuanto a la *mirada*, sus significados se pueden observar en la película, desde dos perspectivas. Primero, como una visualización del movimiento pulsional en los personajes, la cual se instrumenta en el relato como otro elemento de la estética de la transgresión. Y segundo, como la manifestación de una operación ideológica que vincula a las enunciaciones del texto fílmico, a los sujetos de enunciación y a los espectadores, con una función política del arte.

[254] Stallybrass y White, *The Politics…*, 185.

En las representaciones de la película, la mirada funciona como "acto… como la curva de un movimiento… como acción pulsional"[255]. En el movimiento de la mirada de todos los personajes están el deseo erótico y/o la agresividad destructora, que surge de la negación de lo reprimido. La mirada tiene una función háptica, en tanto que implica una forma de posesión. Los personajes de la película fijan su mirada sobre sus cuerpos, se atrapan y, simbólicamente, se poseen entre sí. El personaje desestabilizador captura, para sí, las miradas. Se coloca para ser visto; ya que disfruta ser el objeto/sujeto/destello resplandeciente en los ojos de los otros hombres. Su mirada siempre es confrontativa, sin miedo y pone de manifiesto su fantaseo deseante; por lo que desencadena el temor y la agresión de los demás personajes.

La primera mirada del personaje desestabilizador en la película, discursivamente, es una enunciación transgresora. Constituye la representación de *La mirada* performativa de la homosexualidad hacia la heterosexualidad como un gesto político de resistencia y de redefinición. Corresponde a un procedimiento de inversión que trastoca a la lógica de la mirada heteronormativa de buscar la estabilidad, clavando a la diferencia sexual en el centro del campo visual de la sociedad. Cuando la homosexualidad mira a su contraparte, la desarma y revela sus fallos. Además, prueba, como afirma Halperin, que lo *queer* constituye un "horizonte de posibilidades"[256].

Partiendo de lo anterior, se observa que, en el filme, la mirada funciona como una bisagra en la que confluyen las relaciones entre los realizadores y la función enunciadora de

---

[255] Juan David Nasio, *La mirada en psicoanálisis* (Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2001), 23.

[256] Halperin, *San Foucault*..., 85.

la imagen, entre el espectador y la imagen, y entre los significantes de la imagen misma. En otras palabras, la mirada funciona como una *sutura*[257] que logra coser, en un campo discursivo politizado, a los sujetos de enunciación, a la representación y a los espectadores.

Gráfico 12. Conceptos principales extraídos en el trabajo de connotación, a partir del relato.

[257] Sobre el concepto de la teoría psicoanalítica de la *sutura*, según Robert Stam et al., originalmente, en la tradición lacaniana de Jacques-Alain Miller, se entendió a la sutura como la relación del sujeto con la cadena de su propio discurso. Posteriormente, Jean Pierre Oudart, lo reformuló para su aplicación al cine y pasó a "designar un tipo particular de relación entre la mirada del sujeto-espectador y la cadena del discurso". De manera más específica, en la medida en que el sujeto es un significante más que se desliza en las cadenas que construyen el lenguaje, la sutura constituye, de acuerdo con Stephen Heath, "el proceso mediante el cual el sujeto es *cosido* a la cadena del discurso, la cual al tiempo define y es definida por el trabajo del inconsciente". Stam et al., *Nuevos conceptos*…, 195.

Enter Achilles traduce la mirada de sus realizadores, Lloyd Newson y la directora Clara Van Gool. Estos creadores, adeptos a una sensibilidad posmoderna y antiesencialista traducen al campo al cinematográfico sus intenciones políticas de subvertir representaciones dominantes de la masculinidad hegemónica. Por lo tanto, crean una enunciación cinematográfica que esta suturada al campo de resistencia *queer* y que pone de manifiesto la visión crítica de Joan Copjec, quien ha formulado que la mirada no solo reconoce la imagen para construir una identificación sino la "alteridad", "el no reconocimiento, desencuentro y ansiedad"[258].

En este contexto, la mirada politizada de los realizadores y la enunciación cinematográfica se debe encontrar con un espectador emancipado, el cual acoja proposiciones; ya que, en palabras de Rancière, el "espectador también actúa [...]. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto [...]"[259]. Este espectador, por tanto, entiende que su experiencia estética es un acto de conciencia. Principalmente, comprende que el arte es una vía posible para nuevos saberes y formas de existir. Siguiendo a Jean-Luc Nancy, el arte constituye un instrumento para repensar y darse a la tarea de rehacer el mundo.

[258] Ibíd., 199.

[259] Capasso y Bugnone, «Arte y política...», 131.

CONCLUSIONES

Cuando Barthes habla del código hermenéutico en *S/Z*, se refiere "al conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento"[260]. En atención a esto, se persigue el enigma por todo el texto, articulando preguntas de diversos modos para intentar acceder a una voz de la verdad. Verdad que desde un principio es velada, en la medida en que el texto mismo convoca a *escribir la lectura* y puede llevar a la trampa, a la equivocación y o la respuesta parcial.

A pesar de ese peligro existente en la interpretación de los signos –por su naturaleza tramposa–, esta investigación se planteó perseguir los enigmas del texto fílmico *Enter Achilles.* Se articularon operaciones analíticas alrededor de sus personajes y sus acciones, de escenas que se consideraron relevantes, para acceder a/o imaginar ciertas certezas sobre cómo se representan las masculinidades en esa película, cuál de ellas parecía ser el modelo principal y cómo éste podría verse afectado por la ígnea fuerza de la sexualidad. También, como parte de los enigmas se buscó entender cómo el relato del filme, ideado por una inteligencia disruptiva, se vincularía a una estética de la transgresión.

---

[260] Barthes, *S/Z*, 25.

I

A partir de la focalización en las escenas, la proairesis, la connotación suscitada, las referencias simbólicas y las correspondencias o alusiones a códigos culturales, se empezó a rastrear el enigma y se le preguntó al texto fílmico: ¿quiénes son esos hombres? ¿Cómo está constituida su identidad de género y sexual? ¿Cómo se observan a sí mismos en relación a la mirada cultural que los determina como sujetos masculinos?

El acercamiento a los personajes seleccionados posibilitó determinar que dos de ellos, el *enamorado de la muñeca* (EM) y *el hombre de blanco* (HB) son representaciones de sujetos que intentan asirse al modelo o proyecto de la masculinidad hegemónica heterosexual, sin llegar a encarnarlo realmente (dado que la literatura consultada establece que la representación de la masculinidad hegemónica no corresponde al hombre común y corriente sino al héroe y a toda figura masculina que funcione como un arquetipo o ideal); y también que el *personaje cómico* (PC), el *hombre de rojo* (HR), el *hombre de rosado* (HRS), el *hombre de celeste* (HC), el *hombre de marrón* (HM) y *el personaje desestabilizador* (PD), representan modelos de masculinidad subordinados, aunque difieren entre ellos. La diferencia radica en el hecho de que PC, HR, HRS, HC y HM cumplen, en diferentes niveles, roles de complicidad en relación a los personajes que intentan emular a la masculinidad hegemónica, mientras que PD es evidentemente, una representación de una masculinidad subordinada marginada, como resultado de que constituye una representación de la homosexualidad.

En *Enter Achilles* la masculinidad hegemónica está presente como una *idea* para ser evaluada. Si bien la película no pertenece al circuito de circulación tradicional del cine; la obra es un filme para televisión que tuvo circulación masiva en Gran Bretaña. Por lo tanto, las

representaciones alcanzaron y confrontaron al público amplio de la BBC. Esto implica que muchos sujetos reales se vieron interpelados por la narrativa y las acciones de los personajes. El filme permite vislumbrar que culturalmente, sus personajes están sujetos a una estructura de discursos que los define como cierto tipo de hombres y que les confiere ciertas herramientas para lidiar con su mundo. Desde los personajes, el filme presenta, al público, imágenes de subjetividades masculinas con cuerpos dóciles, forjados por acción de un poder disciplinario que controla, valida lo que se apega a lo normativo y excluye a lo diferente mediante acciones punitivas. Este poder, encarnado en una mirada cultural patriarcal y panóptica, instaura jerarquías en el orden social que imponen la necesidad de buscar una hegemonía y de establecer maneras para sostenerla. La masculinidad hegemónica que se representa en la película, permite visualizar cómo el texto artístico la trabaja como una noción que está en un marco de disputa y evaluación. En ese sentido, la película hace colisionar su ficción artística con la del orden social, haciendo evidente el carácter artificial de lo aprendido culturalmente sobre la identidad masculina.

Ese marco de disputa y evaluación, en el universo de la película, se manifiesta en la centralidad discursiva de la homosexualidad y la ambigüedad de la homosocialidad para resaltar el carácter ficcional de la heterosexualidad. De modo que, a nivel intelectivo, el texto fílmico evidencia sus rupturas en la reinscripción transgresiva del deseo homosexual. Esto se ve, de manera general, en los personajes, los cuales, siguiendo los postulados clásicos de R.W. Connell, pretenden encarnar la masculinidad hegemónica y la masculinidad cómplice. Sin embargo, paulatinamente se alejan de identificación imaginaria. De manera más precisa, el filme los des-identifica de la mirada cultural.

Además, la película instrumenta, en sus representaciones, una inversión simbólica muy importante: la homosexualidad es la que mira a la heterosexualidad; generando con esto una disrupción en el campo de los sentidos. Cabe recordar que David Halperin ha explicado ampliamente cómo "la heterosexualidad se define a sí misma sin problematizarse, se eleva como un término no marcado y privilegiado, denigrando y problematizando la homosexualidad"[261]. Siguiendo con las ideas de este autor, el filme sustancialmente le quita a la heterosexualidad su "status por incomparecencia"[262], ya que la obliga comparecer y la presenta como objeto de estudio, en el cual se pueden observar sus contradicciones, fallos y, sobre todo, su potencial disolución ante la acción de la sexualidad. Desde el filme, la representación de la heterosexualidad recuerda, citando a Judith Butler, que "los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se les impone su materialización"[263].

II

En la consideración sobre el código hermenéutico en el capítulo II, se concluyó que éste no se manifestaba como una interrogante, sino como la afirmación de que, en la película, el *personaje desestabilizador* tiene plena conciencia de su función desarticuladora y de la propensión de los demás personajes a la desobediencia sexual. Él sabe que la violencia y el

[261] Halperin, *San Foucault*..., 68.

[262] Ibíd.

[263] Judith Butler, «Los cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo», en *Estudios avanzados de performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 58.

castigo –que expresan los otros personajes como autodefinición de su masculinidad heterosexual– encubren y desvían un deseo sexual oculto e innombrable.

En ese sentido, la sexualidad viene a ser, aparte de la masculinidad hegemónica como idea, el otro personaje tácito más importante del filme. La sexualidad rompe la homogeneidad e instituye a la diferencia, la fragmentación y la interrupción; con lo cual, haciendo referencia a los postulados de Émile Durkheim, trastoca e invierte las convenciones sociales de lo normal versus patológico. Según Durkheim, "para las sociedades como para los individuos, la salud es buena y deseable; la enfermedad, por lo contrario, es mala y debe ser evitada"[264]. Está claro que, a partir de esas ideas, la sociedad ha creado un dominio, en referencia a Foucault, sobre la sexualidad y ha patologizado aquellas de sus manifestaciones que no corresponden con los ideales heteronormativos. En contraste, la película es disruptiva porque presenta como *normal* a lo *patológico social*: la posibilidad de que la sexualidad despedace al "yo" de la masculinidad hegemónica y lo reconstituya en el accionar del deseo homosexual.

Con base en lo anterior, y en referencia a los dominios sociales de lo sagrado y lo profano de Durkheim, se puede afirmar que la sexualidad cancela los saberes públicos, es decir, a ese conocimiento colectivo que la sociedad equipara, según este autor, con lo sagrado. En ese sentido, la masculinidad hegemónica como una categoría totémica, o una verdad instituida culturalmente es desacralizada. Cabe recordar que lo profano representa "el potencial de conciencia individual –ese que siempre esta amenazando con traerse abajo a lo sagrado"[265]. El relato de la película parte de sujetos enunciadores, cuyas individualidades determinan a las

---

[264] Jenks, *Transgression…,* 24.

[265] Ibíd., 29.

representaciones de la sexualidad y, por ende, a la desacralización de la masculinidad. En esta línea de pensamiento, resulta importante destacar que el tránsito de lo heterosexual a lo homosexual se entiende como la instrumentación discursiva y deliberada de la posibilidad de una transformación. Al respecto, Jenks explica, en cuanto a esta interpretación de lo sagrado y lo profano en lo social, que la "transición de un campo al otro no está totalmente excluida, no requiere movimiento sino una metamorfosis"[266].

En esa metamorfosis se materializa la contaminación peligrosa. La película trabaja desde la afectación de los dominios de la pureza y el peligro de lo impuro, a partir de la representación del riesgo latente de contaminación por la otredad sexual. Ésta que es socialmente construida como marginal, lo que está afuera, abajo u oculto, se presenta en la ficción como elemento esencial que emerge a la superficie y que, en referencia a Stallybrass y White, desencadena la "repugnancia y fascinación" implicadas en el "deseo por ese Otro"[267]. La idea del peligro de contaminación motiva a los personajes a liberar su agresividad entre ellos y, principalmente, contra la muñeca. Sin embargo, en la película, la destrucción de ese objeto –que funciona mas como símbolo de des-identificaciones que de una certeza en cuanto a la identidad sexual–, parece absorber el deseo homoerótico que existe entre los personajes masculinos que se disputan el poder. En ese sentido, el tratamiento y representación de la sexualidad constituye, siguiendo a Jenks, un pantano libidinal de una fantasía de reversión que opera en una negociación entre lo consciente y lo inconsciente[268].

---

[266] Ibíd.

[267] Stallybrass y White, *The Politics…*, 5.

[268] Jenks, *Transgression…,* 36.

III

Enter Achilles es un texto fílmico cuyo relato es transgresor, ya que, como se explicó anteriormente, enuncia una centralidad de la homosexualidad y el fallo de la heterosexualidad como consecuencia de la actividad pulsional. La revisión de las representaciones en sus escenas y de las connotaciones provenientes de símbolos transversales en el relato, ponen de manifiesto que la obra artística aplica los procedimientos conceptuales de la inversión simbólica y de reinscripción de lo transgresivo.

En atención a lo estudiado, a partir de Stallybrass y White, en *Las políticas y poéticas de la transgresión*, la película, en su narrativa, aprovecha la reversibilidad para volcar signos que representan a la masculinidad hegemónica. El filme es disruptivo porque los personajes con sus acciones invierten, contradicen y presentan alternativas a los códigos e ideales dominantes de lo masculino. También, en referencia a los postulados de Jonathan Dollimore en *Sexual Dissidence*, el relato despliega, sin reservas, un modo de trabajo en el que coloca los sentidos de lo que ha sido reprimido psíquicamente y negado o excluido socialmente, como lo próximo y propio de la naturaleza masculina heterosexual.

Como resultado, el relato acoge una estética de la transgresión en cuanto al entendimiento de lo sexual, de la construcción de las identidades masculinas y de las relaciones de poder en el ámbito del género. La película propone el traspaso o derrumbamiento de las fronteras, la alteración del sistema clasificatorio de la cultura y el privilegio de lo incierto. En definitiva, el texto artístico parece apropiarse del manifiesto de Pedro Lemebel y de la posición

crítica de este artista –de hablar por su diferencia–, para interpelar al corazón de la masculinidad hegemónica, preguntándole si: "¿Tiene miedo de que se homosexualice la vida?"[269]

Esta perturbadora pregunta no solo encarna la transgresión de/en la obra artística, sino que, junto al texto fílmico, conecta a los creadores Lloyd Newson y Clara Van Gool al campo discursivo de lo político-crítico, en cuanto a las reflexiones sobre el poder y la opresión, las identidades y disidencias sexuales. Los sujetos de enunciación y sus enunciados traspasan los límites. Ejercen una práctica conceptual y estética que, siguiendo las ideas de Jacques Rancière, "transmuta el orden social, modificando la división de lo sensible"; y que, conectando con Nelly Richard, "potencia una mirada que interpela e invita a las formas estéticas a destramar su complejidad de motivos e intenciones, veladuras y dilucidaciones del sentido (…) para descentrar lugares comunes consensuados"[270]. Por tanto, se puede afirmar que los realizadores junto con la obra se instalan, crítica y políticamente, en un ámbito *queer* que procura un cuidado de sí, prácticas de libertad, un equilibro de las formas de ser y de existir en el mundo. Así que cabe citar, con ilusión, a David Halperin, quien considera que:

> Desde la posición excéntrica del sujeto queer, se puede imaginar una diversidad de posibilidades para reordenar las relaciones entre conductas sexuales, identidades eróticas, construcciones de género, formas de conocimiento, regímenes de enunciación, lógicas de representación, modos

[269] Pedro Lemebel, «Manifiesto...», 219.

[270] Capasso y Bugnone, «Arte y política...», 143.

de constitución de sí y prácticas de comunidad –es decir, para reestructurar las relaciones entre el poder, la verdad y el deseo[271].

IV

La idea de una posición excéntrica; es decir, de estar fuera del centro es muy importante. Pero es más relevante el hecho de que el término excéntrico se construye del prefijo *ex* que significa "hacia afuera", también de *kentron*, que significa "punzón, aguijón y luego centro de un círculo formado tirando alrededor una cuerda atada al aguijón", y sufijo *ikos* que se entiende como "relativo a"[272]; por lo tanto, pareciera que el sentido popular de lo "extraño" y "extravagante", está conectado al peligro implícito del aguijón y de la posibilidad de ser punzado. Así que la relación con el sujeto *queer* y con sus producciones de sentido es muy coherente, en tanto que ambos son punzantes e invocan la amenaza de la penetración para la inteligibilidad heteronormativa.

Enter Achilles es una película coherente con la inteligibilidad de la masculinidad y de las disidencias sexuales de su tiempo. Responde a un momento de efervescencia epistémica en torno a los estudios sobre las identidades masculinas. Por ejemplo, es contemporánea a los postulados sobre la hegemonía, subordinación, complicidad y marginación; por lo que se podría especular que la representación fílmica es una reformulación en imágenes o, incluso, una écfrasis del discurso sociológico de R.W. Connell. También, los años noventa vieron un desarrollo muy

[271] Halperin, *San Foucault*..., 86.

[272] *Diccionario Etimológico Castellano En Línea*, acceso el 31 de octubre de 2021, http://etimologias.dechile.net/?exce.ntrico.

importante, en cuanto a los estudios del género y de las disidencias sexuales, que ayudó a constituir ese campo amplio y diverso que se denomina teoría *queer*, así como el surgimiento de activismos como el de *Queer Nation*[273].

En ese sentido, la película es un "aguijón"; una entre tantas respuestas, de ese tiempo, a la *scientia sexualis* y a la imbricación de poder, saber y producción o materialización discursiva que ésta supone; y también a las manifestaciones de discriminación y violencia contra las disidencias sexuales. En la época de la película, los años noventa, como explica Tamsin Spargo, en "la cultura popular, 'queer' significaba más sensual, más transgresor, una muestra deliberada de una diferencia que no quería ser ni asimilada ni tolerada. En suma, se trataba de una diferencia destinada a perturbar el statu quo [sic], a preguntar por qué damos por sentado que Bart Simpson es heterosexual"[274].

Desde esa perspectiva, *Enter Achilles*, en tanto obra artística que responde a la voluntad de sus creadores excéntricos, es un penetrante aguijón *queer*, alineado con las intelecciones sobre el disenso de Rancière, con la desnaturalización del sentido de Richard y con la posibilidad de reordenar y/o restructurar "las relaciones entre el poder, la verdad y el deseo"[275] de la que habla Halperin. En esa línea de pensamientos, la película, así como el arte, en general, están para revelar sus sentidos a la comunidad. Jean-Luc Nancy recuerda que "La comunidad nos es dada –o somos dados y abandonados conforme a la comunidad: es un don para renovar, para

---

[273] *Queer Nation* fue una organización civil enfocada en responder a la homofobia y la visibilización del colectivo LGTB. Se fundó en Nueva York, en marzo de 1990.

[274] Spargo, *Foucault y la teoría queer*, 50.

[275] Halperin, *San Foucault...*, 86.

comunicar, no es una obra que hacer. Pero es una tarea, cosa diferente"[276]. Se interpreta que la tarea es mover los sentidos, desplazarlos, hacerlos circular una y otra vez. Si bien no se puede garantizar una transformación de la comunidad, del mundo, de sus contradicciones y opresiones, es un hecho que el arte sí permite declarar el imperativo de pensarlo, repensarlo, comunicarlo, escribirlo y llevarlo a lo visual. Es el espacio de las utopías.

V

Enter Achilles es una escritura visual, un relato sobre una masculinidad hegemónica opresora y, a la vez, oprimida, de la que siempre habrá mucho por reflexionar. Aquí queda solo la reversión de pasar del *logos* al *mythos*. Imaginar la ficción social de la masculinidad hegemónica que presenta el texto artístico, como al mítico Aquiles. Se pensó invulnerable y murió por la flecha de Paris. La aquileica masculinidad, en la película, nunca se da cuenta que la flecha mortal del deseo no fue impulsada por una fuerza externa; sino que fue atraída por una potencia interna desde la abertura de su talón. Penetrada y en su desventura, quizá a la masculinidad solo le queda imaginar –como al Aquiles de *La Odisea*, cuando conversa con Ulises *ad ínferos* –que, de volver a la vida, tendría una existencia diferente.

---

[276] Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*. Tr. por Juan Manuel Garrido (Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000), 47, https://monoskop.org/images/9/92/Nancy_Jean-Luc_La_comunidad_inoperante.pdf.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Material audiovisual

Van Gool, Clara. *Enter Achilles*. Reino Unido: Producción DV8 Films, RM Arts y BBC, 1996, DVD.

Material musical

Nance, Jack y Conway Twitty. *It's Only Make Believe.* MGM Records, K12677, 1958, Vinilo, 7",45 RPM, Sencillo.

Libros y artículos

Allouch, Jean. «Spichanalize». *Me cayó el veinte*, n.º 13 (2006): 11-36.

Barthes, Roland. «Introducción al análisis estructural de los relatos» En *Análisis estructural del relato,* por Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Bremond, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov y Gérard Genette, 9-43. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

----------. *Lo obvio y lo obtuso.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

----------. *S/Z.* Argentina: Siglo Veintiuno editores, 2009.

Bersani, Leo. *Homos.* Argentina: Ediciones Manantial, 1998.

----------. *Is the rectum a Grave? and other Essays.* Chicago: University of Chicago Press, 2010.

----------. «Theory and Violence». En *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art,* 7-27. New York: Columbia Press University, 1986.

Boynes, Laura. «Cinematography and choreography: "It takes two to tango"». Tesis de bachillerato, Edith Cowan University, 2007. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1150.

Brandt, Stefan. Reseña de «The Male Body and Masculinity: Representations of Men in British Visual Culture of the 1990s by Monika Pietrzak-Franger (2007)». *Visual Culture and Gender* 4 (2009): 71-75, http://vcg.emitto.net/index.php/vcg/article/view/44.

Butler, Judith. «Los cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo». En *Estudios avanzados de performance*, 53-89. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

----------. *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2010.

Carabí Ribera, Ángels et al. «Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980-2003)». Proyecto de investigación. Universitat de Barcelona, 2006. http://www.ub.edu/filoan/memmasc.pdf.

Capasso, Verónica y Ana Bugnone. «Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano». *Hallazgos* 13, n.º26 (2016): 117-148. doi.org/10.15332/s1794-3841.2016.0026.05.

Casetti, Francesco. *Teorías del cine 1945-1990.* Madrid: Cátedra, 2005.

Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1991.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos.* España: Herder, 2007.

Clara van Gool Director. «Enter Achilles». Acceso el 24 de agosto de 2014. https://www.claravangool.nl/Enter-Achilles.

Connell, R.W. «La organización social de la masculinidad». En *Masculinidad/es. Poder y crisis*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, 31-48. Chile: ISIS-FLACSO EDICIONES DE LAS MUJERES N° 24, 1997.

Connell, R.W. y James W. Messerschmidt. «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept». *Gender & Society* 19, n.°6 (2005): 829-859. Acceso el 24 de agosto de 2021.https://www.etnologia.uw.edu.pl/sites/default/files/hegemonic_masculinity_connell_and_messerschmidt.pdf.

Cooper, Emmanuel. *The sexual perspective: homosexuality and art in the last 100 years in the West*. New York: Routledge, 1994.

De la Mora, Sergio. *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: The University of Texas Press, 2006.

Deleyto, Celestino. *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. España: Editorial Paidós, 2003.

Desueza Delgado, Almitra. «Los códigos que establecen el orden significante de lo femenino y lo masculino en Caribe y "El Solitario"». Tesis de maestría académica en Comunicación. Universidad de Costa Rica, Sistema de Estudios de Posgrado, 2012.

Diccionario Etimológico Castellano En Línea. Accesos el 10 y el 31 de octubre de 2021. http://etimologias.dechile.net/.

Dixon, Wheeler Winston. *Straight: construction of heterosexuality in the cinema*. New York: State University of New York Press, 2003.

Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence*. New York: Oxford University Press, 1991.

Domínguez, Víctor. «La transgresión como condición de existencia del discurso de la bioética». UNESCO: II Congreso Internacional de la Red Bioética, Noviembre 2008. Acceso el 10 de octubre de 2021, https://www.yumpu.com/es/document/read /14446352/la-transgresion-como-condicion-de-existencia-del-discurso-unesco.

Donaldson, Mike. «What Is Hegemonic Masculinity?». *Theory and Society, Special Issue: Masculinities* 22, n.° 5 (1993): 643-657.

DV8 Physical Theather. «Enter Achilles–Film». Acceso el 24 de agosto de 2014, https://www.dv8.co.uk/projects/archive/enter-achilles--film.

Edley, Nigel y Margaret Wetherell. «Negotiating Hegemonic Masculinity: Imaginary Positions and Psycho-Discursive Practices». *Feminism Psychology* 9, n.° 3 (1999): 335-356.

Fernández Labayen, Miguel. «Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas». *Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2011*. Barcelona: Institut de la Comunicació InCom-UAB. Acceso el 10 de agosto de 2021, https://www.academia.edu/860240.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

----------. *Historia de la sexualidad II: el uso de los placeres.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

----------. *Historia de la sexualidad III: la inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

----------. *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

Fouz Hernández, Santiago. *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*. España: Ediciones Bellaterra, 2013.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura.* Madrid: Alianza Editorial, 1984.

García, Irida, Dobrila Djukich y Aminor Méndez. «Juego y poder en el discurso fílmico.». *Opción* 18, nº 38 (2002): 76-102.

García Canclini. Néstor. «Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía». *Visualidades Inestables.* Acceso el 24 de octubre de 2021. http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini.

García Fanlo, Luis. «El discurso en imágenes: el cine y la producción de efectos de realidad». *Discurso y Argentinidad* 3, n.° 3 (2009): 1-13. Acceso el 10 de octubre de 2021. https://es.calameo.com/read/000352039606b92f51f0b.

García Jiménez, Jesús. *Narrativa Audiovisual.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

Gardea Pichardo, Jorge L. «Dos conceptos de masculinidad hegemónica». *Murmullos Filosóficos* 1, n.º 3 (2021): 117-131. Acceso el 24 de agosto de 2021. http://revistas.unam.mx/index.php/murmullos/article/view/79831.

Gaudreault, André y Francois Jost. *El relato cinematográfico.* España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1995.

Arianna Giorgi. «El vestido y la elocuencia del botón. Galas y significación en el estético discurso de la aparente distinción cultural masculina». *Congreso Internacional Imagen y Apariencia.* Editado por de la Peña Velasco, María Concepción, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres, Juan Miguel González

Martínez, 1-14. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. Acesso 20 de setiembre de 2021. http://hdl.handle.net/10201/43463.

Giunta, Andrea. «Sociología del Arte». En *Términos críticos de sociología de la cultura.* Compilado por Carlos Altamirano, 1-8. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002.

Pierre Grimal. *Diccionario de Mitología Griega y Romana.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1997.

Halperin, David. *San Foucault. Para una hagiografía gay.* Argentina: Cuadernos Litoral, 2000.

Homero. *La Ilíada*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1996.

Hříbek, Michal. «Dance for the Camera: Pohyb Jako Narativní Princip Filmu Enter Achilles». Tesis de licenciatura. Universidad Masaryk, 2015. https://is.muni.cz/th/j9vat/hribek_michal_bc_dance_for_camera.pdfel.

Jenks, Chris. *Transgression (Key ideas).* New York: Routledge, 2003.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del armario.* Barcelona: Ediciones La Tempestad, 1998.

Lang, Robert. *Masculine Interests: Homoerotics in Hollywood Films.* Estados Unidos: Columbia University Press, 2002.

Le Gaufey, Guy. «Matizando/Shattering». *Me cayó el veinte*, n.º13 (2006): 57-65.

Lehman, Peter, ed. *Masculinity: bodies, movies, culture.* New York: Routledge, 2001.

Lemebel, Pedro. «Manifiesto (Hablo por mi diferencia)». *Revista Anales*. (2011): 218-221.

Letzarza Artza, Larraitz. «Estereotipos sexistas en el cine de animación infantil». Tesis de maestría académica en Estudios de la mujer. Universidad de Costa Rica, Sistema de Estudios de Posgrado, 2015.

Lira Espinosa, Jennifer Lira Espinosa. «Representación del desnudo erótico femenino en la película mexicana Demasiado amor». Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de las Américas Puebla, 2003. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/lira_e_j.

Longman Dictionary of Contemporary English. «New Lad». Acceso el 20 de agosto de 2021. https://www.ldoceonline.com/dictionary/new-lad.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto.* Madrid: Ediciones Akal, 1994.

Matterlart, Armand y Érik Neveu. *Introducción a los estudios culturales.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

Mesch, Claudia. *Art and Politics. A Small History of Art for Social Change since 1945.* London/New York: IB.Tauris & Co. Ltd., 2017.

Minello Martini, Nelson. «Masculinidades: un concepto en construcción». *Nueva Antropología.* XVIII, 61 (2002): 11-30. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id= 15906101.

Menjívar Ochoa, Mauricio. *Cuaderno de Ciencias Sociales 154. Masculinidad a Debate*. Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO, 2010.

Mrázová, Adéla. «DV8: Mužské tělo v žánru Male bodies in the screen dance». Tesis de licenciatura, Universidad Carolina de Praga, 2013. https://dspace.cuni.cz/handle/20 .500.11956/58458.

Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Traducido por Juan Manuel Garrido (Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000). https:// monoskop.org/images/9/92/Nancy_Jean-Luc_La_comunidad_ inoperante.pdf.

Nasio, Juan David. *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2001.

Oxford Dictionary. «New Lad». Acceso el 20 de agosto de 2021. https://www.lexico.com /definition/new_lad.

Pietrzak-Franger, Monika. *The male body and masculinity: Representations of men in British visual culture of the 1990s*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007.

Poe Lang, Karen. «La interpretación de los sueños o el desvelo de la razón». *Reflexiones* 1, n.º 78 (1999): 71-77.

Posada, Alfonso R. «¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro.». *e-Spania*. Acceso el 5 de diciembre de 2021. http://journals.openedition.org/e-spania/36222

Rambert. «Enter Achilles». Acceso el 10 de abril de 2021, https://www.rambert.org.uk/whats-on/enter-achilles/.

Ramírez, Juan Antonio, ed. *Historia del Arte 4: El mundo contemporáneo.* Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Ramírez, Rafael L., y Víctor I. García Toro «Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión». *Centro Journal* XIV, n.º 1(2002): 5-25. https://www.redalyc.org/articulo. oa?id =37711290001.

Read, Herbert. *Imagen e Idea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Real Academia Española. *Diccionario esencial de la lengua española.* España: Espasa Calpe, 2006.

Richardson, Niall. *The Queer Cinema of Derek Jarman.* Estados Unidos: I.B. Tauris y Co. Ltd., 2009.

Sáenz Martínez, Begoña. «Sexo artificial, ficciones hipermodernas y otros vacíos: Los amantes de silicona de Javier Tomeo». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* XIV (2009): 239-256.

Sáenz, Javier. y Sejo Carrascosa, S. *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona: Editorial Egales, S.L., 2011.

Sanabria, Carolina. *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2011.

Saravia Vargas, José Roberto y Juan Carlos Saravia Vargas. «The Culture-bound Hierarchy of Manhood: An Overview of Hegemonic Masculinity and Subordinate Male Figures in Shall We DANSU?». *Revista de Lenguas Modernas*, n.° 12 (2010): 13-30.

Silverman, Kaja. *El umbral del mundo visible.* Madrid: Akal, 2009.

Spargo, Tamsin. *Foucault y la teoría queer.* Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 2004.

Stallybrass, Peter y Allon White. *The Politics & Poetics of Transgression.* New York: Cornell University Press, 1986.

Stam Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine.* España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1999.

Subirats, Eduardo. *Culturas Virtuales.* México: Ediciones Coyoacán. S. A., 2001.

Thomas, Calvin. *Male Matters.* Chicago: University of Illinois Press, 1996.

Van der Berg, Ane. «Minimizing limitations associated with the spoken word in theatre through physicality: A theoretical exploration of physicality and theatre semiotics in selected theatre performances». Tesis de maestría, Universidad del Estado Libre, 2019. https://scholar.ufs.ac.za/handle/11660/9826.

Wall, Mellina. «Investigating realism in the arts: Can elements of realism be identified in Enter Achilles (Lloyd Newson)?». *Research in Dance Education* 7, n.º 1 (2006): 89-100. https://doi.org/10.1080/14617 890600610802.

Ward, Jane. *Not Gay: sex between straight white men.* New York: New York University Press, 2015.

Whatmore, Jessica Sara. «Society's treatment of masculinity as evidenced in the work of Lloyd Newson». Disertación de grado, University of Wales Institute Cardiff, 2008. https://repository.cardiffmet.ac.uk/handle/10369/722.

Willis, Sharon. *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Films.* Estados Unidos: Duke University Press Books, 1997.

Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008.

Yang, Yuchen. «What's Hegemonic about Hegemonic Masculinity? Legitimation and Beyond». *Sociological Theory* 38, n° 4 (2020): 318-333. doi.org/10.1177/0735275120960792.

Zondi, Thembelani Percival. «Interrogating the creative dance methodologies of Jacques Le Coq, Steven Paxton and Lloyd Newson and how they impact on my own contemporary choreographic practices – with specific reference to Em(brace) choreographed in 2015 and re-worked in 2016 (KZN, South Africa.)». Tesis de maestría, Universidad Kwazulu-Natal, 2018. https://ukzn-dspace.ukzn.ac.za/handle/10413/16995.

Zukerfeld, Rubén y Raquel Zonis. «Psicoanálisis en el siglo XXI: el mito de Aquiles. Sobre ideales culturales y vulnerabilidad». *Docta Revista de psicoanálisis* 3, (2005): 28-46.