

**MIS HÉROES YA NO SON LO QUE ERAN:  
UNA LECTURA *QUEER* DE BATMAN Y XENA, LA PRINCESA GUERRERA**

Asunción ARAGÓN  
Alfonso CEBALLOS MUÑOZ

*Universidad de Cádiz*

Durante los últimos veinte años estamos siendo testigos de la formación de nuevas corrientes críticas de pensamiento que se aproximan al estudio de la cultura popular de manera poco heterodoxa, en cuanto a que se alejan de cualquier posicionamiento categórico o esencialista. En este sentido la deconstrucción de los patrones y valores culturales, hasta ahora asumidos como universales y absolutos, se nos presenta como una herramienta de trabajo fundamental al emprender cualquier análisis o acercamiento crítico a los iconos populares presentes en nuestra sociedad. Así los héroes de la cultura popular no escapan de este proceso deconstructivo. Uno de los principios sobre los que descansa la cultura popular es que ésta debe reflejar el conjunto de mitos, iconos, creencias y valores de los sujetos que se encuentran inmersos en ella. Desde este enfoque, la cultura popular engloba aquellos significantes construidos por un grupo de sujetos, que se constituyen como elementos aglutinantes de dicho grupo y que son convencionalmente aceptados, fortaleciendo así su sentimiento de comunidad e identidad. Es mediante los discursos creados por esta sociedad por los que esos significantes construyen categorías identitarias monolíticas de sexo, género, clase, raza, educación, ... en las que se privilegia siempre al primer término de los binomios establecidos dentro de esa categorización.

Centrándonos en la categorías de sexo y género, el binomio cultural y socialmente construido dentro de ellas ha favorecido siempre al significante “hombre” sobre “mujer” o “heterosexual” sobre “homosexual”. La *Queer Theory*, a partir de los postulados de Michel Foucault, el Feminismo y los Estudios de Gays y Lesbianas, se presenta como una corriente crítica que mantiene dentro de sus principios fundamentales el concepto derrideano de la

deconstrucción. Surgida a comienzos de la década de los noventa, esta teoría ha intentado desestabilizar el componente fijo de las categorías de sexo y género entre otras. Asimismo trata de ofrecer una lectura de los textos<sup>1</sup> mediante significantes no autorizados por la norma establecida, en este caso por la hegemonía heteropatriarcal.

La norteamericana Judith Butler, una de las principales teóricas de la *Queer Theory*, realiza una lectura derrideana del concepto de performatividad del lingüista Austin, y llega a la conclusión de que el género es performativo. Es decir, así como los actos performativos de Austin crean la realidad que nombran mediante el poder que le confieren los discursos, el género es también performativamente creado, “*an ‘act’ which is both intentional and performative, where ‘performative’ suggests a dramatic and contingent construction of meaning*”<sup>2</sup>. De esta forma, los actos y gestos, los deseos articulados y representados crean la ilusión de un género central interior y fijo, una ilusión mantenida discursivamente para los propósitos regulativos de la sexualidad dentro del marco normativo heteropatriarcal.

¿Pero en qué sentido es el género identitario un acto? Esta acción del género precisa una “representación” que se repita; dicha repetición estilizada de actos es una re-experimentación pública del conjunto de significados ya establecidos socialmente. El ejemplo que Butler utiliza para explicar la performatividad del género es el *drag*: “*in imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself—as well as its contingency*”<sup>3</sup>, imitación que conlleva una parodia de la misma noción de original. En otras palabras, es una re-producción que adopta una postura como imitación, siendo el desplazamiento constante que provoca el que pone de manifiesto la fluidez de las identidades, dando paso así a la resignificación y a la recontextualización; la parodia del género impide que la cultura hegemónica reclame la naturalidad y esencialidad de las identidades de género.

---

<sup>1</sup> Por texto entenderemos aquí cualquier producto cultural, desde literatura hasta las artes menores (fotografía y cómics) pasando por las artes plásticas, el cine y la televisión.

<sup>2</sup> BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999. p.177.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 175.

El discurso *camp* se convierte en uno de los elementos deconstructivos más afines a la *Queer Theory* ya que según Moe Meyer, *camp* es “*the total body of performative practices and strategies used to enact a queer identity, with enactment defined as the production of social visibility*”<sup>4</sup>. *Camp* y *queer* comparten pues semejanza en cuanto que lo *camp* es *queer* como un modo de ser, como postura adoptada corporalmente, como modalidad de distribución dentro de los espacios sociales y dentro de la economía del contrato social, y como forma de comunicación indirecta, oblicua, secundaria, inestable e improvisada según su específica relación con otras.

En 1954 cuando Batman y Robin fueron “sacados” del armario por el psiquiatra neoyorquino Fredric Wertham, en su libro *Seduction of the Innocent*, afirmaba que el cómic de la DC describía una relación gay o, con sus propias palabras, representaba “*a wish-dream of two homosexuals living together*”<sup>5</sup>. Wertham aseguraba que sólo los que ignoran los fundamentos de la psicopatología del sexo fallarían ante la sutil atmósfera de homoerotismo que impregna las aventuras de un maduro “Batman” y su joven amigo “Robin”. Para ello, Wertham contaba con dos elementos cruciales: por un lado, la traumática sustitución de la familia nuclear heterosexual de Bruce Wayne por una serie de relaciones familiares todas masculinas, y por otro la relación homóloga entre su identidad secreta como detective enmascarado y homosexual en el armario.

El afán de Bruce/Batman por su lucha contra el crimen está motivado no sólo por el odio y miedo infantil provocado tras la separación violenta de sus padres, sino también por la nostalgia de las versiones convencionales de género y sexualidad que se supone instala la familia heterosexual, y por la versión convencional de masculinidad heterosexual a la que Bruce pudo haber tenido acceso sin problema en otras condiciones. En una cultura que ve la familia nuclear como la vía apropiada para la adquisición de una identidad sexual, la

---

<sup>4</sup> MEYER, Moe. *The Politics and Poetics of Camp*. New York: Routledge, 1994. p.5.

<sup>5</sup> WERTHAM, Fredric. *Seduction of the Innocent*. London: Museum Press, 1955. p. 190.

insistencia de las representaciones de Batman en esta configuración alternativa de la familia levanta toda una cuestión sobre la posible masculinidad heterosexual de sus personajes. En este juego constante de identidades secretas, la narrativa de Batman ejemplifica la estructura que Eve K. Sedgwick identifica como “*the distinctively indicative relation of homosexuality to wider mappings of secrecy and disclosure*”<sup>6</sup>.

Dado que tanto Bruce como Batman codifican un estereotipo cultural del homosexual masculino (Bruce es un dandi exquisito y Batman un personaje hipermasculino que merodea de noche por las calles de la ciudad), la díada Bruce/Batman es en sí misma una figura de la pareja gay, en la que la imposibilidad ontológica de estar siempre en el mismo lugar y al mismo tiempo resume de forma extrema la lógica del armario. Mark Cotta Vaz opinaba que Batman ha inhibido con frecuencia “*the flowering of love*” en los *affairs* románticos de Bruce<sup>7</sup>; Batman representa tal inhibición porque es el hombre con quien Bruce Wayne tiene una conexión secreta y porque dicha conexión estructura totalmente las vidas públicas y privadas de Bruce. Wertham, haciendo salir de su armario a Batman, provocó tal pánico en la industria DC de cómics que llegó al extremo de eliminar en 1960 a Alfred, el viejo mayordomo, y añadir a Batwoman y Batgirl como intereses más heterosexualmente apropiados para Batman y Robin.

En enero de 1966, la cadena de televisión ABC estrenó la serie *Batman*; las apropiaciones conscientes que hizo del *Pop* y del *Camp*, sólo provocaron un contratiempo más en el proyecto de redimir a Batman de una supuesta homosexualidad. Andy Medhurst afirma que la serie, producida durante lo que él llama “*the decade in which camp swished out of the ghetto and up to into a scarcely prepared mainstream*”<sup>8</sup>, era un ejemplo de lo que

---

<sup>6</sup> SEDGWICK, Eve K. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990. p.71.

<sup>7</sup> VAZ, Mark Cotta. *Tales of the Dark Knight*. New York: Ballantine Books, 1989. p. 125

<sup>8</sup> MEDHURST, Andy. “Batman, Deviance and Camp”, en PEARSON, R. Y URICCHIO, W. (eds.) *The Many Lives of Batman*. New York: Routledge, 1991. p.155

Susan Sontag hubiera llamado “*deliberate camp*”<sup>9</sup>: según Medhurst, la serie empleaba los códigos del camp de una forma fuertemente señalada e inusualmente pública<sup>10</sup>, es decir el “*gay camp*”.

Pero ¿por qué los productores de *Batman* se arriesgaron entonces conscientemente a mostrar códigos e iconos del *gay camp* en un momento en que las aseveraciones de Wertham estaban tan recientes? Como opina Sasha Torres “*the answer lies in all those other, straight responses to the show,... which have in mind definitions of the term different from Medhurst’s*”<sup>11</sup>. Durante los sesenta, tuvo lugar la explosión del Arte Pop cuyos principales exponentes fueron Andy Warhol y Roy Lichtenstein; su obra se vio profundamente influida tanto por los estilos y sensibilidades de la práctica del *camp* como por la agudeza con que leía la cultura del consumo. Así la cultura popular y en ella los cómics tampoco escaparon de su paleta.

El Pop se apropia el discurso estético del *camp*, de su estilo densamente codificado y ambiguo que sirvió a los productores de *Batman* tanto para admitir como para rechazar la homosexualidad del personaje; aunque al mismo tiempo el lenguaje del camp era también incapaz de prescindir de sus connotaciones y asociaciones con la cultura gay. Con su chillón technicolor, un guión decididamente irónico a base de juegos de palabras, las onomatopeyas POW!, BLAM!, ZAP!,... realizadas en flashes como en las viñetas del cómic y el ridículo disfraz que lucían los actores con exagerados ademanes y posturas<sup>12</sup>, *Batman* encarnaba el camp a través de su misma premisa: seriedad (en el tono y la moralidad) sobre lo frívolo (un hombre con un estúpido traje ante un fondo en technicolor).

---

<sup>9</sup> SONTAG, Susan. “Notes on Camp”, en *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Delta Books, 1966. p. 282.

<sup>10</sup> Op. cit. p. 155

<sup>11</sup> TORRES, Sasha. “The Caped Crusader of Camp: Pop, Camp and the *Batman* Television Series”, en CLETO, Fabio (ed.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999. p.339.

<sup>12</sup> Adam West quien dio vida a *Batman* sobreactuaba de tal manera que, al cargar cada palabra con un especial tono emocional, haciendo largas pausas y apareciendo espectacularmente, “his investment in this most banal of texts, involves a juxtaposition between performance style and subject matter” (BROKER, Will. *Batman Unmasked. Analyzing a Cultural Icon*. London: Continuum, 2000).

Aunque la serie televisiva dejó de producirse en 1968, la editorial DC continuó publicando el cómic: en los 70 y 80 regresa al lado oscuro del personaje al tiempo que crea un fenómeno *fan* y refuerza el estrellato de los dibujantes. Concretamente se emplea a fondo para que la imagen del superhéroe aparezca claramente contrapuesta a la de la serie de televisión: un Batman “oscuro”, “adulto” y “serio”.

Las versiones cinematográficas de Tim Burton<sup>13</sup>, sin embargo, no se interesaron por la fidelidad al original sino que construyeron ideas contradictorias al cómic, al menos en cuanto a la definición sexual del personaje: la relación con Vicky Vale es claramente antitética con el comprometido celibato del Batman del cómic. Con todo, si su masculinidad no se ve “mancillada” en las versiones de Burton, en las versiones de Joel Schumacher<sup>14</sup> sí hay, al menos, un deliberado regreso al *camp*. La sorprendente identificación de homosexualidad a través de claves ocultas tales como un interés en combinaciones de colores vuelven a asociar la homosexualidad con el interiorismo a través de las referencias de sus dos películas “*to ‘drag’, ‘fashion tips’ and ‘swooshy’ dust*”<sup>15</sup>. El Batman de Schumacher fetichiza los cuerpos masculinos (el bat-traje de Batman o de Robin subrayan y realzan una musculatura que ni Bruce Wayne ni Dick Grayson tienen) y va unido una vez más a una vaga “homosexualidad” a través del vestuario, la mascarada, los escenarios, los ingeniosos giros lingüísticos (tales como “*a mite too large to be wearing the gym-slip*”) y los shows de pasarela. Su drag reside precisamente en la hipérbole y el exceso de los caracteres y estereotipos masculinos sobre todo en lo tocante a exhibiciones de fuerza, musculatura y violencia que remiten más a una estética del cuero y el sadomasoquismo, en una Gotham City de neón, criminales en leotardos y gárgolas hipermusculadas. Como decía Diana Fuss “*to be excessively excessive, to flaunt one’s performance as performance, is to unmask all identity as drag*”<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> *Batman* (1989) y *Batman Returns* (1992).

<sup>14</sup> *Batman Forever* (1995) y *Batman and Robin* (1997).

<sup>15</sup> BROOKER. Op cit. p. 296

<sup>16</sup> FUSS, Diana. *Identification Papers*. London: Routledge, 1995. p.81

Este exceso identitario es uno de los elementos con los que la *queer theory* trata de poner en evidencia lo artificial de la noción de natural, al mismo tiempo que cuestionar el dominio y articulación de lo que podríamos catalogar como “normal”. Tal y como comenta Kathy Rudy “*Being queer is not a matter of being gay, then, but rather of being committed to challenging that which is perceived as normal*”<sup>17</sup>. En este sentido *Xena: Princesa Guerrera* es una serie de televisión que claramente nos atrevemos a definir como *queer* al trasgredir los parámetros de lo ‘normal’ mediante el exceso, la parodia, la ironía y la ambigua sexualidad de la que participan sus protagonistas femeninas y que tanto abundan en el guión.

*Xena: Princesa Guerrera* es una de las series televisivas más populares de los últimos años. Steve Rosenberg, presidente de la compañía a la que pertenece la serie, ha comentado que ésta “... *has been an outstanding performer for us since its September 1995 debut, finishing No.1 among all first-run syndicated dramas for the past four consecutive seasons.*”<sup>18</sup> El programa se ha transmitido en más de 200 cadenas norteamericanas y en 115 países desde Japón hasta España. En la actualidad hay más de 1000 páginas en internet dedicadas a Xena y en la red se pueden leer más de 600 historias sobre Xena escritas por fans de todo el mundo. En este sentido *Xena: Princesa Guerrera* se ha convertido en una serie de culto a nivel internacional conquistando a un público bastante amplio del que podríamos destacar cuatro grupos. Así de entre los seguidores del programa distinguiríamos a un público infantil-juvenil atraído por la aventura y acción. *Xena* también es popular entre un sector adulto masculino tanto por su contenido humorístico como por el sexual, gracias al imponente físico de la protagonista que permite un alto grado de escopofilia – o placer sexual de mirar – <sup>19</sup>. El tercer grupo de fans sería el de mujeres adultas ya que Xena representa un modelo de mujer inteligente, poderosa e independiente capaz de solucionar cualquier problema o situación

---

<sup>17</sup> RUDY, Kathy. “Queer Theory and Feminism”, *Women’s Studies*, Mar 2000, 29 (2), pp. 195-216.

<sup>18</sup> ROSENBERG, Steve. <http://www.studiousa.com/xena>

<sup>19</sup> Cfr. MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, Autumn 1975, 16 (3), pp. 6-18. Asimismo es interesante destacar cómo el atuendo de Xena, las botas, minifalda de cuero y top de bronce además de su látigo pueden ser fácilmente identificables con el mundo sado-masoquista.

difícil igual o posiblemente mejor que un hombre. Finalmente *Xena: Princesa Guerrera* es muy popular entre las lesbianas porque el guión de la serie permite realizar una lectura lésbica de la relación entre la heroína y su acompañante femenina. Es precisamente la ambigüedad que define a estos personajes femeninos, así como el eclecticismo formal postmoderno<sup>20</sup> que caracteriza el programa lo que permite a este amplísimo grupo de espectadores confeccionar su propia lectura de *Xena* y que alcance niveles de audiencia tan espectaculares.

Una de las cualidades que más destacan en *Xena* es su contenido *camp*. En este sentido el episodio que más notoriamente se asocia al *camp* es *Aquí Llega Miss Amphipolis* en el que se parodia los concursos de belleza. En este contexto tendríamos que destacar tres aspectos: mascarada, exceso y artificialidad puesto que si entendemos por una parte que el género es un constructo social y que, por otra, como sostiene Butler, el “hacer” cosas de mujeres u hombres es una actuación, una “*performace*”, que a base de ser repetida es tomada como innata o natural, entonces podremos considerar esta actuación como una mascarada, un disfraz identitario<sup>21</sup>. Así en *Aquí llega Miss Amphipolis* observamos dos niveles distintos de mascarada con respecto a la idea de feminidad: uno el real puesto que la protagonista literalmente se disfraza y otro el representado mediante la exageración de determinados comportamientos estereotipados<sup>22</sup> que, una vez desconstruidos, nos demuestran la artificialidad de lo que viene a catalogarse como femenino. La idea pues de que no hay nada de natural detrás del término “mujer” impregna todo este episodio que finaliza con una apología de lo *queer* al proclamar como reina del Mundo Conocido y por lo tanto ganadora del concurso a Miss Artyphys, una drag-queen. Como afirma Rob Cover: “*Queer theory is beneficial for understanding the construction of notions of sexuality that go beyond ideas of “the natural”*”

---

<sup>20</sup> La serie también puede clasificarse como *pastiche* ya que se mezclan culturas, mitos, religiones o personajes históricos. Sarah Gwenllian Jones describe *Xena* como “[an] eclectic and irreverent mix of popular culture, Greek mythology, ancient history, Hong Kong-style fight sequences, tragic heroism, ironic humour, and heavily signalled queerness”. Sara Gwenllian Jones, “Starring Lucy Lawless?”, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, April 2000, 14 (1), pp. 9-22.

<sup>21</sup> Cfr. BUTLER, Judith. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>22</sup> En este caso además de disfrazarse con una peluca rubia, Xena adopta una voz de mujer boba e inocente y unos gestos hiper-femeninos (pestañeos, risitas...)



[...] and for understanding and actively opposing notions of sexuality and sexual labeling that are simplistically and discursively reduced so as to ignore the role in sexuality-based description and identity construction that are played by notions of time, space, need, material condition, and class demarcations—in other words, desire not grounded in gender-object-of-choice”<sup>23</sup>.

El aspecto más radical de *Xena: Princesa Guerrera* es como apuntábamos anteriormente la ambigua sexualidad de las dos protagonistas: Xena y Gabrielle. El lesbianismo latente en la serie ha ocasionado bastante polémica<sup>24</sup>. La relación homoerótica entre estas dos mujeres es uno de los aspectos centrales de cada episodio, especialmente al final, cuando ambas expresan su amor y devoción mutua verbal y físicamente aunque, como es de suponer, dentro de lo “aceptable”, si exceptuamos un par de escenas en las que las dos se besan. No obstante *Xena: Princesa Guerrera* según aparece en *The Sunday Times* se ha convertido en el mayor icono lésbico de este siglo<sup>25</sup>. Al mismo tiempo los productores y protagonistas ni afirman ni niegan este punto, tal y como se desprende de las declaraciones realizadas al respecto. En esta línea Steve Sears, productor, declara sobre la relación Xena/Gabrielle que “*They have love for each other. It's up to the audience to determine what that love is*”<sup>26</sup>. Así pues en *Xena* los límites de la sexualidad se difuminan creando un espacio en el que coexisten perfectamente la hetero/homo/bi sexualidad como un elemento más en la constitución de una identidad alejada de categorías monolíticas/cerradas y por lo tanto en constante proceso de re/construcción. En este sentido coincidimos totalmente con Jeanne E. Hamming cuando sostiene que “*what such a character [Xena] offers its audience is a model*

---

<sup>23</sup> COVER, Rob. “First Contact: Queer Theory, Sexual Identity, and ‘Mainstream’ Film”, *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, 2000, 5 (1), pp. 71-89

<sup>24</sup> Hay muchísimas páginas en internet dedicada al “subtexto” o “insinuación lésbica”. Cfr. [www.whoosh.org](http://www.whoosh.org) para una buena introducción sobre el tema.

<sup>25</sup> A. A. Gill, 'A Teeny Pain in the Neck', *The Sunday Times: Culture*, 24 January 1999, p.30.

<sup>26</sup> Cit. en Flaherty, Mike, “Xenophilia”, *Entertainment Weekly*, March 7, 1997.

*of identity which allows for mutation and contradiction, which resists social overcodings of sexual orientation insistent upon rigid categories of heterosexual and homosexual”.*<sup>27</sup>

Vivimos en los primeros años de un siglo en el que el concepto de una identidad central y fija está siendo desmantelado desde las nuevas teorías filosóficas que abordan la subjetividad. Considerando la multiplicidad de significantes que convergen en los productos de la cultura popular, la *queer theory* fija su atención en aquellos significantes que parecen jugar con las categorías de sexo y género, de tal manera que nos proporciona una visión mucho más enriquecida de la identidad sexual que hasta ahora había sido sancionada por la cultura heteropatriarcal.

Por otra parte, dada la ausencia de una censura explícita sobre este tipo de lecturas alternativas con respecto al homoerotismo en *Batman* y *Xena*, consideramos que, sea cual sea la interpretación que de ambos superhéroes se ofrezca, hay una clara intención por parte de los productores de ampliar la venta de este producto cultural a un mercado cada vez mayor que, en el caso de los gays y lesbianas, disfruta de un alto poder adquisitivo. Así a modo de conclusión nos gustaría resaltar que a través de esta lectura *queer* se confirma cómo el sistema heteropatriarcal acaba absorbiendo todas las disidencias que se producen dentro del propio sistema como método de supervivencia, pues como afirma Alan Sinfield siguiendo las teorías de Louis Althusser: “... *even the attempts to challenge the system help to maintain it*”<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> HAMMING, Jeanne, “Whatever Turns you on”, *Genders*, 2001, 34: 29.

<sup>28</sup> SINFILED, Alan. *Cultural Politics. Queer Readings*. London: Routledge, 1994. p. 24.