

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN**



El bromance y la representación de la amistad masculina en la narrativa de la serie de anime

Owari no Seraph

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Comunicación

Audiovisual que presenta:

Aaron Abel Asmat Aranda

Asesor:

Oscar Alfredo Aybar Cabezudo

Lima, 2024


Informe de Similitud

Yo, **Oscar Alfredo Aybar Cabezudo**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada

El bromance y la representación de la amistad masculina en la narrativa de la serie de anime *Owari no Seraph* del autor **Aaron Abel Asmat Aranda**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 13%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el [18/05/2024](#).
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 18 de mayo de 2024

Apellidos y nombres del asesor: Aybar Cabezudo, Oscar Alfredo	
DNI: 40242236	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0248-9957	

Dedicatoria

A mi mamá, por hacer todo esto posible.

*A mi abuelo, Armando, porque sin saberlo éramos un reflejo uno del otro, solo que en
tiempos distintos.*

A Ariel, porque te lo prometí.



Agradecimientos

A mi mamá, por su soporte y amor incondicional, por desear que esto sea realidad y permitirme conectar con todo tipo de historias, sobre todo las místicas.

A Martín, por disfrutar de esta historia, quizá más que yo mismo.

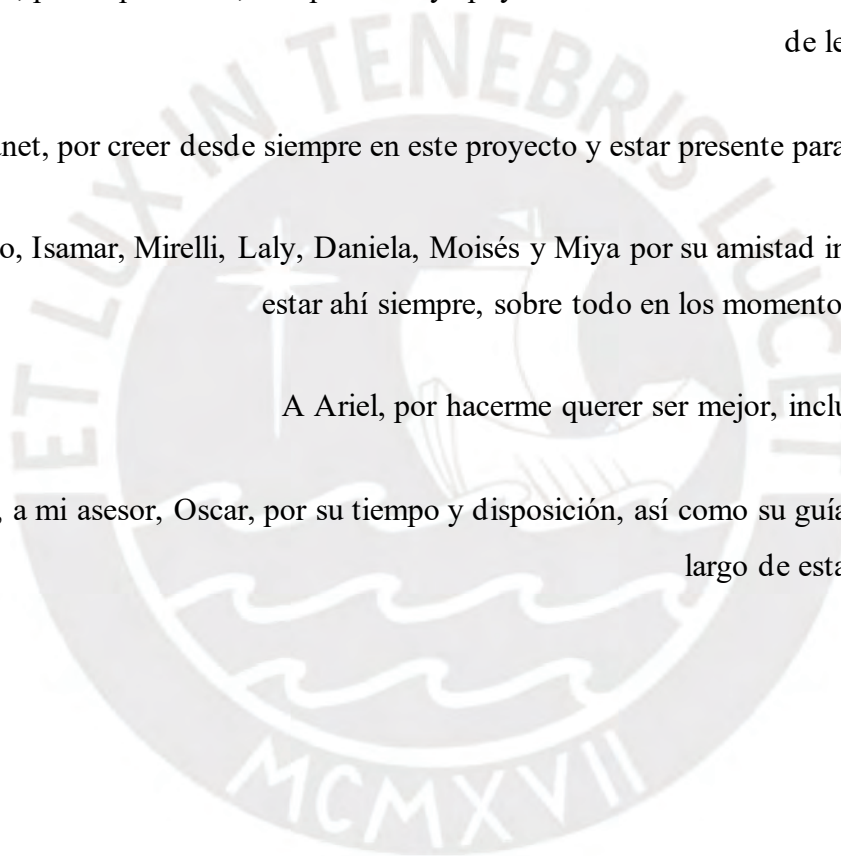
A Humberto, por su paciencia, comprensión y apoyo constante durante todo este viaje lleno de letras y fantasía.

A Janet, por creer desde siempre en este proyecto y estar presente para recordármelo.

A Alberto, Isamar, Mirelli, Laly, Daniela, Moisés y Miya por su amistad inagotable y por estar ahí siempre, sobre todo en los momentos más difíciles.

A Ariel, por hacerme querer ser mejor, incluso sin saberlo.

Finalmente, a mi asesor, Oscar, por su tiempo y disposición, así como su guía constante a lo largo de esta investigación.



Resumen

Esta investigación se centra en analizar una perspectiva única de la amistad masculina en la ficción audiovisual: el bromance en el guion de *Owari no Seraph*. El bromance se define como una amistad profunda e íntima entre hombres, libre de connotaciones sexuales, desafiando así las normas impuestas por el machismo y la masculinidad hegemónica. Dada la importancia y necesidad de normalizar las diversas masculinidades, es crucial destacar cómo las narrativas en las que el bromance es central pueden influir en la percepción de la masculinidad, la dinámica de la amistad masculina y, sobre todo, su representación. Esta investigación adopta un enfoque descriptivo e interpretativo, respaldado por un método inductivo y un enfoque cualitativo. Se busca analizar la representación de las masculinidades a través del bromance, con un enfoque particular en los conflictos, el diseño de personajes y la estructura narrativa en *Owari no Seraph*. En los resultados obtenidos, se identifica que el bromance es un elemento esencial en la trama de la serie, y que la presencia de características tanto masculinas como femeninas en el protagonista y deuteragonista sirve para complejizar y enriquecer la narrativa y perfiles de los personajes. Este trabajo está dirigido a la comunidad académica y a aquellos interesados en la construcción de narrativas y personajes diversos. La conclusión principal destaca que, a diferencia de otros shonen, *Owari no Seraph* otorga al bromance una intensidad y trascendencia excepcionales, convirtiéndolo en la piedra angular para el desarrollo de la historia y la representación única de la amistad masculina en la serie. Además, se propone que investigaciones futuras puedan explorar cómo otros productos audiovisuales abordan el bromance y la representación de la amistad masculina, así como reflexionar sobre las posibles implicaciones prácticas de estos hallazgos en la producción de contenido audiovisual futuro.

Palabras clave: Bromance, Amistad, Género, Representación, Ocularcentrismo, Regímenes Escópicos, Masculinidad, Anime, Ficción, Animación, Heteronormatividad

Abstract

This research focuses on analyzing a unique perspective of male friendship in audiovisual fiction: the bromance in the screenplay of *Owari no Seraph*. Bromance is defined as a deep and intimate friendship between men, free of sexual connotations, thus challenging the norms imposed by machismo and hegemonic masculinity. Given the importance and need to normalize diverse masculinities, it is crucial to highlight how narratives in which bromance is central can influence the perception of masculinity, the dynamics of male friendship, and, above all, its representation. This research adopts a descriptive and interpretive approach, supported by an inductive method and a qualitative approach. It seeks to analyze the representation of masculinities through bromance, with a particular focus on the conflicts, character design and narrative structure in *Owari no Seraph*. In the results obtained, it is identified that bromance is an essential element in the plot of the series, and that the presence of both masculine and feminine characteristics in the protagonist and deuteragonist serves to make the narrative and profiles of the characters more complex and richer. This work is aimed at the academic community and those interested in the construction of diverse narratives and characters. The main conclusion highlights that, unlike other shonen, *Owari no Seraph* gives the bromance exceptional intensity and transcendence, making it the cornerstone for the development of the story and the unique representation of male friendship in the series. Furthermore, it is proposed that future research can explore how other audiovisual products address bromance and the representation of male friendship, as well as reflect on the possible practical implications of these findings in the production of future audiovisual content.

Keywords: Bromance, Friendship, Gender, Representation, Ocularcentrism, Scopic Regimes, Masculinity, Anime, Fiction, Animation, Heteronormativity

Índice

Introducción	1
Capítulo I	3
1 Protocolo de investigación	3
1.1 Descripción de la problemática	3
1.2 Pregunta de investigación	7
1.3 Hipótesis	8
1.4 Fundamentación	8
1.5 Objetivos de la investigación	10
Capítulo II.....	11
2 Antecedentes	11
2.1 Estado del arte	11
Capítulo III	26
3 Marco teórico.....	26
3.1 La representación	26
3.1.1 Representación social	26
3.1.2 Representación audiovisual	31
3.1.3 El género en la representación audiovisual	37
3.1.4 Ocularcentrismo	40
3.1.5 Falocentrismo audiovisual.....	45
3.1.6 Regímenes escópicos	52
3.2 Narrativa audiovisual	58
3.2.1 Concepto.....	58
3.2.2 El conflicto.....	59
3.2.3 Estructura.....	60
3.2.3.1 El guion literario	62
3.2.3.2 Los personajes.....	63
3.2.3.3 Los diálogos	67
3.2.4 Animación	69
3.2.4.1 Concepto	69
3.2.4.2 La animación japonesa o Anime	70
3.2.4.3 El shonen.....	74
3.3 El género y sus roles en la sociedad	77
3.3.1 Concepto.....	77
3.3.2 Lo femenino.....	81
3.3.3 Lo masculino	82
3.3.4 El machismo	90

3.3.5	La heteronormatividad	91
3.3.6	Estereotipos.....	93
3.3.7	El bromance	94
Capítulo IV		100
4	Diseño metodológico	100
4.1	Método de investigación	100
4.1.1	Fichas de los capítulos a analizar.....	102
Capítulo V		106
5	Análisis y resultados	106
5.1	La serie de anime <i>Owari no Seraph</i>	106
5.1.1	El perfil de los personajes en <i>Owari no Seraph</i>	107
5.1.2	La narrativa en <i>Owari no Seraph</i>	112
5.1.2.1	EPISODIO 01: El mundo del legado de sangre.....	112
5.1.2.2	EPISODIO 06: Nueva familia	150
5.1.2.3	EPISODIO 10: Resultados de las selecciones	159
5.1.2.4	EPISODIO 11: Reencuentro de los amigos de la infancia	163
5.1.2.5	EPISODIO 12: Todos son pecadores.....	188
5.1.2.6	EPISODIO 14: Conexiones complicadas	197
5.1.2.7	EPISODIO 22: Yu y Mika.....	204
5.1.3	La narrativa musical en <i>Owari no Seraph</i>	226
5.1.3.1	Opening 1.....	227
5.1.3.2	Ending 1.....	230
5.1.3.3	Opening 2.....	233
5.1.3.4	Ending 2.....	236
Conclusiones		239
Recomendaciones		243
Bibliografía		244
Anexos.....		257

Introducción

En la actualidad, la representación de lo diverso, así como su visibilidad, ha cobrado mayor importancia en las distintas esferas de la sociedad. El arte y la ficción no es ajeno a esto. Los estudios de género, así como las discusiones alrededor de los considerado masculino y femenino han cobrado mayor interés e importancia hoy en día. Y esto también se ha visto reflejado en la manera en que se presenta la masculinidad en la ficción, no solo en la expresión de género a nivel personal, sino también interpersonal. En este caso, nos enfocamos principalmente en la visión de nuevas masculinidades y la forma en que se visibilizan las amistades masculinas íntimas, específicamente al concepto del bromance.

Bromance es un neologismo producto de la combinación de las palabras "brother" (hermano) y "romance". Este concepto ha emergido como un fenómeno cada vez más prominente en la ficción audiovisual. Se trata de una relación íntima y platónica entre dos personajes masculinos, la cual va más allá de la amistad tradicional y se caracteriza por la profundidad emocional y una conexión más allá de lo normalmente visto. A lo largo de los años, el bromance ha ganado popularidad en diversas formas de entretenimiento, desde películas y series de televisión hasta videojuegos y novelas gráficas. Esta dinámica especial entre dos hombres desafía estereotipos de masculinidad y explora nuevas dimensiones en la representación de la masculinidad y las amistades masculinas. En este contexto, el bromance ha servido como una poderosa expresión de afecto y apoyo entre dos amigos cercanos, lo que genera una narrativa mucho más rica, compleja y emocionalmente resonante en la ficción audiovisual actual.

Para el desarrollo de la investigación se definieron tres variables: *Owari no Seraph*, como serie de anime y producto audiovisual; el guion, como la base narrativa; y el bromance, como elemento diferencial y transgresor.

Owari no Seraph es una serie cuyo eje temático gira en torno a la profunda amistad entre el protagonista y su mejor amigo. La dinámica y forma de interacción entre ambos personajes es sumamente íntima, a la vez que platónica, por lo que el guion de la serie en mención se desarrolla en función al bromance de los dos personajes en cuestión.

A continuación, una pequeña definición de las variables:

- Bromance: neologismo creado a partir de las palabras *Brother* y *Romance*, en referencia a una amistad masculina muy íntima y explícitamente amorosa, pero sin connotación sexual.
- Guion: base y construcción narrativa para la ficción dramática y audiovisual.
- *Owari no Seraph*: Serie de anime, adaptado del manga del mismo nombre, de corte juvenil y de género fantástico.

Las conclusiones han sido divididas en cuatro subtítulos, los cuales están ordenados en función al objetivo general y los tres objetivos secundarios.

1. Las representaciones de las masculinidades a través del bromance en la narrativa de la serie de anime *Owari no Seraph*.
2. Las representaciones de las masculinidades a partir de los conflictos de la serie de anime *Owari no Seraph*.
3. Las representaciones de las masculinidades a través del diseño de los personajes de Yuichiro Hyakuya y Mikaela Hyakuya.
4. Las representaciones de las masculinidades a partir de la estructura narrativa de la serie de anime *Owari no Seraph*.

Capítulo I

1 Protocolo de investigación

1.1 Descripción de la problemática

En las últimas dos décadas, en la cultura mediática millennial, uno de los principales temas de conversación sobre la masculinidad se ha enfocado en las dinámicas masculinas pertenecientes a las relaciones homosociales entre amigos varones (Hamad, 2020). Así pues, la cultura popular de Estados Unidos se ha visto atraída por las relaciones entre hombres heterosexuales, tanto reales como ficticias (Ciasullo & Magill, 2015). Entre las amistades masculinas que han estado en el ojo público se encuentran George Clooney con Brad Pitt, Leonardo DiCaprio con Johnny Depp, y Seth Rogen con James Franco, entre otros. Ahora bien, en el caso de ejemplos ficcionales plenamente identificables se tiene a Sam y Frodo, de *El Señor de los Anillos* (Jackson 2001, 2002, 2003); Sherlock y Watson en la serie de BBC *Sherlock* (2010-2017), Dr. Gregory House y Dr. James Wilson de la serie *House* (2004-2012); Thor y Loki, del Universo Cinematográfico de Marvel; Bob Esponja y Patricio Estrella, de Nickelodeon (Ciasullo & Magill, 2015), por mencionar algunos ejemplos. También en palabras de Ciasullo y Magill (2015), este tipo de relaciones adquirieron una designación *inteligente y concisa: bromance*. Este término se habría convertido ya en parte de la vida cotidiana de la sociedad de Estados Unidos, al punto de existir en YouTube una canción acerca del tema, con millones de visitas; guías en wikiHow sobre cómo comenzar un *bromance* y, sobre todo, haber desarrollado todo un género de filmes: tales como *Superbad* (Apatow, 2007), *I love you, man* (Hamburg, 2009) y *La entrevista* (Goldberg y Rogen, 2014); todos ellos centrados en celebrar la cercana, íntima y no sexual relación entre dos hombres heterosexuales.

De acuerdo con Hannah Hamad (2020), toda esta exposición y discusión acerca del tema también estuvo asociada a lo rápido en que el término *bromance* se convirtió en un concepto

ubicuo y normalizado. Esta normalización del tema tuvo lugar tanto a través de la adopción de este “epíteto” llamado *bromance*, como con el surgimiento de este tipo de relaciones, masculinas e íntimas; lo cual Hamad describió como un *tropo prominente* en la representación y en los discursos acerca de la masculinidad en la cultura mediática anglófona de principios de siglo XXI. Si bien la palabra *bromance* es un neologismo y su historia es relativamente corta, teórica y conceptualmente, sí posee una prehistoria más larga de lo que se sugiere y se conoce a simple vista. Esto es demostrado por el estudioso del *bromance* Michael DeAngelis (2014), quien ha profundizado en la historia de la literatura estadounidense, señala algunas parejas de personajes masculinos en obras que considera exploran de distinta forma la naturaleza de la amistad masculina y serían ejemplos teleológicos de la “prehistoria del *bromance*”: Natty Bumppo y Chongachgook en *Leatherstocking Tales*, de James Fenimore Cooper; Ishmael y Queequeg en *Moby Dick*, de Herman Melville; y Huck Finn con Tom Sawyer en *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain. Asimismo, DeAngelis señala que las tradiciones en la historia del cine estadounidense, como la *male comedy double act*, en las que toma de ejemplo a Laurel y Hardy, Abbott y Costello, Will Ferrel y John C. Reilly; y también la *Buddy Movie*, que podría traducirse como “Películas de amigo”, en las que el autor destaca ejemplos como *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), y *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969).

Hannah Hamad (2020) explica que los orígenes del *bromance*, como discurso de la masculinidad, desde la perspectiva académica, provendrían de la teorización fundamental y ahora canónica de Eve Kosofsky Sedgwick (1985) sobre la “homosocialidad” y lo que ella denomina “deseo homosocial masculino”. Kosofsky (1985) concibe lo que describe como un *continuum entre homosocial y homosexual*, y sería en este punto en donde se encuentra el sustento teórico de lo que luego se normalizó en la cultura y el discurso popular como *bromance* con una perspectiva mucho más clara. A partir del estudio de Sedgwick, DeAngelis (2014)

postuló que este *continuum* desestabiliza la normatividad de los rituales de vinculación masculina heterosexual, volviéndolos ambiguos. Aquí destaca tanto las potencialidades *queer* como las limitaciones del *bromance*, y también cómo es que se juega con estas mismas ambigüedades a través de estrategias narrativas y de marketing que coquetean con la noción de tal *continuum*, incluso cuando dentro de la ficción se niega tales coqueteos desestabilizadores como un recurso conveniente para evitar la incomodidad del público más intolerante” (p. 22).

Siguiendo con la forma en que se ha tendido a narrar el *bromance*, Davis intenta definir el fenómeno tal como se manifiesta a través de ficciones mediáticas, argumentando que las narrativas *brománticas* son aquellas “en las que el vínculo íntimo entre dos hombres, aunque ostensiblemente platónico, conlleva una mayor carga narrativa y emocional”, quizás incluso un peso romántico o erótico, como el de las relaciones que cualquiera de los hombres disfruta con esposas, novias u otros personajes” (2014, p. 109). De acuerdo con Diana Sargent, en su tesis *Masculinidad americana y comportamiento homosocial en la era bromance* (2013), los medios, además de reflejar cambios y transiciones en la masculinidad a lo largo del tiempo, poseen el poder de transgredir las normas. No obstante, también señala que este poder se vuelve menos viable en el cine y la televisión más comerciales y populares, las producciones comercializadas en masa están producidas para idealmente atraer a la audiencia más grande. Por lo que no resulta práctico incorporar temas potencialmente disruptivos que podrían no ser aceptados en el entorno hegemónico, ya que eso llevaría a un fracaso económico del programa o filme. Ante esto, Sargent también afirma que el formato cómico sirve como un amortiguador, puesto que permite que se traspasen los límites y alivia cualquier controversia que pueda manifestarse al ocultarlo como algo humorístico. De acuerdo con Diana Sargent (2013), la comedia se convierte en un sitio importante para la investigación del *bromance* debido a la ironía inherente al género y al potencial del humor para transgredir las normas sociales.

Como se puede evidenciar líneas arriba, existen numerosas amistades masculinas, reales y ficticias, con la intimidad suficiente para ser consideradas como *bromance* en la ficción audiovisual, siendo la mayoría personajes vinculados a la comedia, si bien no todos: como Sam y Frodo. Ante la potente afirmación de Diana Sargent, en la que evidencia que la comedia es básicamente el género y formato más seguro para el *bromance*, debido a su carácter no serio, considero que es también importante, y personalmente interesante, ahondar en el *bromance* desde la mirada del drama, lejos de la comedia y lo que le pueda quitar seriedad para evitar incomodidades.

Es por ello, por lo que considero como un potente objeto de estudio acerca del *bromance* la serie de anime *Owari no Seraph* (en español: *El Serafín del Final*. En inglés: *Seraph of the End*). Como principal motivación para desarrollar una investigación referida al *bromance* y a la serie de anime mencionada está el hecho de que, como profesional, deseo lograr un desarrollo y una especialización tanto en guion como dirección audiovisual, así pues, considero importante y necesario, desde una perspectiva tanto audiovisual como humana, que exista una suerte *de-sexualización* en las relaciones entre personajes masculinos y en el amor expresado en la ficción como tal. Todo esto debido a que, como bien indica Diana Sargent, los medios tienen el poder de reflejar los cambios y transiciones, pero también de transgredir: por lo que, si bien toda historia ficticia se nutre de la realidad, también las historias que se proyecten serán capaces de perpetuar y normalizar conductas o generar reconocimiento de su existencia en el mundo real.

Como indica Vergara (2008), las representaciones sociales, al ser puntos de referencia para comprender la realidad, sirven como piedra angular en investigaciones y estrategias de metodologías, esto con miras a resolución de problemas en la sociedad. Por tanto, creo fehacientemente que estudiar la representación de la amistad masculina en el guion, y cómo el

elemento del *bromance* permite transgredir estereotipos machistas y sexistas, puede generar un impacto, sea pequeño o grande, en la comprensión y concientización del poder que tienen los medios y productos audiovisuales para mejorar, corregir y perpetuar ideas y representaciones libres de sesgos y estereotipos.

Al haber llegado a una serie como *Owari no Seraph*, pude notar elementos e interacciones atípicas a lo generalmente visto y establecido como “correcto” o “normal”. Considero que el hecho de que esta serie de anime logre desarrollar su detonante, giro y trama a partir de la misma existencia y valoración del *bromance* la hace un objeto de estudio valioso al momento de evaluar si es capaz de quebrar imaginarios y parámetros establecidos por el machismo y los prejuicios sociales de manera orgánica, creíble y, sobre todo, valiosa para la sociedad y la producción audiovisual en general.

1.2 Pregunta de investigación

Pregunta principal:

¿Cómo se representan las masculinidades a través del *bromance* en la narrativa de la serie de anime *Owari no Seraph*?

Preguntas secundarias:

¿Cómo se representan las masculinidades a partir de los conflictos en la serie de anime *Owari no Seraph*?

¿Cómo se representan las masculinidades a partir del diseño de los personajes Yuichiro Hyakuya y Mikaela Hyakuya?

¿Cómo se representan las masculinidades a partir de la estructura narrativa de la serie de anime *Owari no Seraph*?

1.3 Hipótesis

Principal: El elemento del *bromance*, a partir de la narrativa de la serie de anime *Owari no Seraph*, representa las masculinidades de una manera capaz de transgredir estereotipos y prejuicios machistas, así como heteronormativos, debido a que diversifica, profundiza y complejiza la construcción de los personajes masculinos Yuichiro Hyakuya y Mikaela Hyakuya, y su mutua relación de amistad íntima.

Secundarias:

- A partir de los conflictos, en la serie las masculinidades se representan plenamente sensibles y conscientes de los sucesos que los afectan directa e indirectamente. Asimismo, los conflictos de la trama sirven para potenciar la visibilización de las diversas masculinidades en la serie, debido a sus acciones y reacciones.
- A partir del diseño de personajes, las masculinidades en *Owari no Seraph* se representan de manera diversa, en su mayoría sumamente emocionales y sin temor por demostrar sus sentimientos hacia otros personajes masculinos.
- A partir de la estructura narrativa, las masculinidades en la serie se representan en constante desarrollo, coherentes con avance narrativo y, sobre todo, transgresoras de lo comúnmente aceptado.

1.4 Fundamentación

Tanto a nivel audiovisual como social es necesario quebrar estereotipos que no solo están desfasados en el tiempo, sino que pueden llegar a ser bastante negativos para la sociedad y para cada persona como ser individual, ya que la normalización de la censura a ciertas formas de amistad masculina lo único que genera es más machismo, prejuicio y sexualización de cada persona y de la sociedad en sí.

Por ello, como profesional en Comunicación Audiovisual considero que es importante valorar los productos de ficción que logren llegar a gran público por la calidad y/o emoción en la trama, pero también que ayude a quebrar y cuestionar esquemas establecidos que solo crean represión a nivel interno y que no permite que las personas puedan expresar lo que sienten sin temer que sea mal visto o mal interpretado o censurado por los demás. Por ello, es importante valorar cómo un producto masivo y, sobre todo, dirigido a los jóvenes visibiliza y normaliza una amistad masculina que puede llegar a ser vista como “rara” o “anormal”, pero que realmente solo es una manera distinta o más intensa de demostrar el amor en una de sus tantas formas, lo cual puede aportar a una reflexión y apertura de la mentalidad en los jóvenes varones y también las mujeres que vean el anime *Owari no Seraph*.

De esta forma, al existir una diversidad de construcciones de personajes y de sus relaciones se puede lograr una mayor gama de historias y acercarse a crear y construir películas, series, etc. de mayor calidad, con narrativas más complejas, personajes más ricos y profundos. Productos audiovisuales que no solo posean calidad, sino que también tenga el valor añadido de servir para un bien para la sociedad en el reconocimiento del bromance como transgresor de estereotipos machista en el guion ayudaría a quebrar esquemas prejuiciosos que no deberían existir a la hora de la creación de ficción, por lo que tanto realizadores, como guionistas y espectadores en sí podrían tener la posibilidad de acceder a nuevas y mejores historias, desprovistas de cargas sesgadas sin ningún argumento más que el prejuicio.

Por tanto, estudiar cómo es que el bromance y su interacción en la relación de amistad de los protagonistas de *Owari no Seraph* puede quebrar estereotipos del machismo serviría para ampliar la diversidad de creaciones en la narrativa audiovisual y perder los miedos que muchos creadores de ficción puedan tener, ya que ciertos elementos pueden ser vistos como “raros” o

“incorrectos”. Así, la producción audiovisual y de narrativa de ficción, tanto en el Perú como en otras partes del mundo, podría volver más diversa, incluyente, profunda y responsable.

1.5 Objetivos de la investigación

Objetivo general:

- Analizar las representaciones de las masculinidades a través del *bromance* en la narrativa de la serie de anime *Owari no Seraph*.

Objetivos secundarios:

- Identificar cómo se representan las masculinidades a partir de los conflictos en la serie de anime *Owari no Seraph*
- Identificar cómo se representan las masculinidades a partir del diseño de los personajes Yuichiro Hyakuya y Mikaela Hyakuya.
- identificar cómo se representan las masculinidades a partir de la estructura narrativa de la serie de anime *Owari no Seraph*.

Capítulo II

2 Antecedentes

2.1 Estado del arte

Según DeAngelis (2014), la esencia del *bromance* ha existido ya desde hace muchas décadas, tanto en la historia de la literatura como el cine. No obstante, fue en los 90s que se acuñó el término para hacer referencia a las amistades masculinas íntimas. Y desde ellos, se han ido volviendo más populares y comunes en los 2000 las comedias de parejas de amigos. De acuerdo con Colin Tait (2016), en la película *Step Brothers* se perpetúan protagonistas masculinos cuyas principales cualidades son la dulzura, permaneciendo fieles a sus rasgos de personalidad básicos y amor en lugar de reforzar el matrimonio heterosexual, el patriarcado y el capitalismo. En este filme se combina la comedia *bromance* y *screwball* (cuya traducción más cercana sería *Comedia alocada*); la película enseña que puede existir un equilibrio entre los rasgos masculinos y femeninos en una sola persona, así como el amor entre los hombres sin las consecuencias del juicio de la sociedad.

Siguiendo con esta línea, los autores Ann Ciasullo y David Magill (2015) afirman que, tradicionalmente, lo *queer* en las películas de *bromance* tiende a ser representado como un problema a ser resuelto. Como tal, la rareza del *bromance* es de interés entre los críticos, que ven la tensión entre el homosocial y el homosexual como un sitio de ambivalencia. De acuerdo con la pareja de autores, existe un consenso crítico en torno al *bromance* y su relación con la homosexualidad, en el que el género (*bromance films*) niega los deseos homosexuales a fin de mantener una identidad heterosexual tradicional a la vez que promueve la renovación masculina.

Diana Sargent (2013), por su parte, sostiene que la cultura estadounidense es en esencia inconsistente y que las contradicciones en el humor sirven como una mayor representación de las contradicciones del *bromance* y esta era de construcción masculina. Existe una lucha constante de binarios, hombres y mujeres, heterosexuales y homosexuales, feministas o sexistas, una negociación de poder e impotencia, como si estas fueran las únicas opciones sin espacio para la interpretación en el medio. Sin embargo, la presencia e importancia de estas contradicciones también genera mayor conciencia sobre el tema y, por tanto, hay más oportunidades para la expresión de la fluidez y las construcciones variadas de la masculinidad. El paradigma *bromance* es una forma de pensar sobre las relaciones masculinas en la cultura actual, produce ideales sociales y nuevas suposiciones sobre lo que significa ser un hombre, y los ejemplos contenidos en la tesis muestran que existe una relación entre tales representaciones en la cultura popular y la hegemonía masculina. La relación puede no estar correlacionada directamente, una como causa y otra como efecto, pero sí existe una interacción inextricable de palabras, significados y marcos que dan forma a nuestro pensamiento sobre la masculinidad y la feminidad por igual.

La Comunicación Audiovisual, como expresión artística y medio narrativo, constantemente se adapta a los avances tecnológicos, las dinámicas sociales y, claramente, a las complejidades de las relaciones humanas. Dentro de este marco, la presente investigación se embarca en un análisis enfocado en la narrativa audiovisual a partir de un elemento distintivo: el *bromance*, el cual juega un papel clave en el desarrollo del guion de la serie de anime "*Owari no Seraph*". Este capítulo propone una exploración por la literatura e investigaciones existentes con respecto a la representación de la amistad masculina y el *bromance* en la ficción audiovisual; desde los fundamentos teóricos que sustentan los comportamientos de los personajes y sus relaciones interpersonales, hasta las manifestaciones específicas del *bromance* en los productos audiovisuales y ficcionales existentes. Este análisis crítico pretende situar la investigación

actual en un marco contextual sólido para entender la dinámica de las relaciones entre personajes masculinos en el medio audiovisual. Además, se destacarán las contribuciones previas al estudio de esta temática y se esbozarán las lagunas que la presente investigación busca abordar, específicamente en el contexto de "*Owari no Seraph*".

Michael DeAngelis (2014) sostiene que el término "Bromance" consiste en un lazo intenso entre dos hombres heterosexuales, aunque no necesariamente, lo cuales demuestran una intimidad abierta sin connotaciones sexuales. Asimismo, afirma que el bromance es un fenómeno con ciertas paradojas y contradicciones inherentes, ya que implica algo que debe suceder: la demostración de intimidad y afecto, pero con la condición de que otras cosas no sucedan: expresiones sexuales. Asimismo, al exhibirse ante el público, el bromance se fundamenta en una interacción sofisticada y complicada con lo que la cultura mediática popular ha establecido de manera constante como la consecuencia esperada y anhelada del fortalecimiento de la intimidad interpersonal en las relaciones heterosexuales. Los medios popularizaron el término "bromance" con la intención de destacar la naturaleza no sexual de la relación entre Lance Armstrong y Matthew McConaughey. Su amistad se volvió especialmente mediática debido a la soltería de ambos y a los rumores de un posible romance gay. A pesar de esto, el término "bromance" proporcionó a las celebridades y a los medios una herramienta para separar la intimidad sexual y, al mismo tiempo, resaltar la inocencia de la conexión afectiva entre hombres. De esta manera, lo que habría llamado más la atención del público respecto al término "bromance" fue el hecho de representar una variante audaz y arriesgada de la intimidad social hombres. DeAngelis afirma que la popularidad de este fenómeno se expandió rápidamente más allá de los límites mediáticos y, para el año 2006, ya se empleaba para describir las relaciones entre personajes en diversos dúos dinámicos tanto en la televisión por cable como en las cadenas de televisión convencionales. Algunos ejemplos de estos programas fueron *House*, *Boston Legal*, *Nip/Tuck* y más.

Joseph Aisenberg (2009), por su parte, sostiene que en las producciones audiovisuales contemporáneas se ha observado un creciente interés en la representación de relaciones cercanas entre hombres heterosexuales, conocidas como bromance. Sobre todo a medida que la sociedad estadounidense empezó a enfrentar de manera más intensa la diversidad sexual, la noción de bromance busca normalizar estas amistades sin connotaciones románticas. Sin embargo, al examinar las producciones audiovisuales, especialmente en el género de la comedia de bromance o “bromántica”, Aisenberg considera que se revela una tendencia a caer en clichés y estereotipos. Pone de ejemplo paradigmático a la película "Role Models" (2008), la cual, a pesar de su apariencia superficial y tono suave, reflejaría la falta de profundidad en la trama y la insensibilidad al abordar las circunstancias de los personajes. En su análisis del estado actual de la comedia estadounidense en relación con el bromance destaca la necesidad de una representación auténtica y profunda en las producciones audiovisuales, apuntando hacia una evolución en la exploración de estas dinámicas en futuros trabajos cinematográficos y televisivos.

En el caso de Chloe Benson (2017), destaca que el bromance, al enfocarse en las relaciones homoeróticas entre hombres, parece ofrecer oportunidades de subversión de género y heterodoxia. Situando el bromance en un cambio cultural más amplio que refleja una mayor aceptación de expresiones no heteronormativas. Sin embargo, también advierte que esta aceptación no es una solución incondicional a la homofobia persistente. Esto debido a que a pesar de capitalizar la atención en la masculinidad, la explotación del bromance puede ir en contra de la idea de la normalización de lo homosexual en la sociedad, lo que frustraría representaciones progresistas y pondría a prueba los límites de la aceptación de la diferencia sexual. Así también, pone en evidencia la presencia de mujeres y el espacio doméstico como herramientas para reafirmar la heteromasculinidad de los personajes masculinos que conforman el bromance dentro de cada historia. Chloe Benson afirma que la franquicia

Hangover ejemplifica esto mediante bodas que regulan la vulgaridad y el homoerotismo. También menciona la ambigüedad del bromance al fomentar una comprensión queer de la sexualidad y el género. Considerándolo queer, al igual que DeAngelis, debido a que vuelve extraña la heteronormatividad. Lo queer adquiriría su significado en su oposición a la norma, por lo que este tipo de relaciones entre hombres cuestionan la heteronormatividad a través de la comedia e ironía. En adición, la perspectiva bisexual destacaría la posibilidad de reinterpretar el bromance, desafiando la noción binaria de hetero y homosexualidad. Siguiendo con Benson, explica que los bromances de gran éxito, además de explorar la posibilidad de subversión y heteromasculinidad queer, deben manejar cuidadosamente la transgresión para evitar alienar a los espectadores conservadores. Complementando esta idea, Heather Brook (2015), al analizar *The Hangover*, señala que las violaciones de las normas de género en la primera película resultan en situaciones cómicas caóticas pero que no representan una amenaza genuina al orden social heteronormativo. Brook sugiere que cualquier potencial transgresor se gestiona y desactiva a través del humor, permaneciendo en una zona de confort en la que la masculinidad convencional no se ve amenazada por la masculinidad atípica. Por ellos, aunque la comedia permitiría representaciones no convencionales de masculinidad, también confirma la desviación y anormalidad de los personajes, lo que vuelve problemáticas algunas transgresiones debido a la representación cómica de la masculinidad hegemónica y la heterosexualidad. Ante todo ello, Brook considera que aunque el tratamiento cómico no elimina por completo el potencial queer, reconocer su función es esencial para comprender las facetas reaccionarias en *The Hangover* y reflexionar sobre los cambios ideológicos a lo largo de las películas.

Elizabeth J. Chen (2012) postula que la cultura popular celebra el fenómeno conocido como "bromance", la cual consiste en una expresión de amistad íntima masculina que se dirige hacia límites bien definidos. El análisis de la cultura popular permitiría discernir valores compartidos

y cómo estos influyen en la distribución de poder en la sociedad, lo que revela su manifestación en la ley y los límites de esta. Chen considera que los bromances permiten estudiar y observar las normas que limitan al género masculino y femenino, así como su sexualidad y la idea de exclusividad en la sociedad estadounidense contemporánea, tanto en términos legales como más allá. Según esta autora, el fenómeno del bromance refleja dinámicas de privilegio y subordinación que impactan no solo a los involucrados directamente sino también a otros aspectos sociales. También menciona que aunque la amistad masculina no es nueva, los bromances, destacados en la cultura popular desde Aristóteles hasta ejemplos mediáticos modernos como Matt Damon y Ben Affleck, proporcionan un enfoque único. Tanto Chen como DeAngelis mencionan que el término ha ganado tal prevalencia que llegó a inspirar un reality show y ha generado anuncios en busca de bromances en sitios como Craigslist. Para Elizabeth J. Chen, los bromances ofrecen una lente a través de la cual se pueden examinar las relaciones de subordinación y privilegio.

De acuerdo con Ann M. Ciasullo y David Magill (2015), desde hace dos décadas o poco más, la cultura popular de Estados Unidos ha expresado un profundo interés en las relaciones entre hombres heterosexuales, utilizando el género cinematográfico denominado "bromance". Este fenómeno sería un reflejo del cambio actual en las percepciones de las masculinidades del siglo XXI, que incluyen una conexión fraternal distinta a la clásica y una apertura emocional más evidente. Ciasullo y Magill concentran su análisis en las películas más recientes de *Jump Street*, interpretándolas como un tributo a las películas "brománticas" anteriores y como respuestas a las restricciones narrativas establecidas por el género. Afirman que las películas 21 y 22 *Jump Street* desafían estos límites a través de diversas estrategias, como la estructura narrativa, la combinación de géneros y la narrativa intertextual, particularmente resaltando el "poder estelar" de los protagonistas, especialmente Channing Tatum. El análisis detallado de estas estrategias revela cómo las películas de *Jump Street* definen y desafían las convenciones del

bromance, lo que contribuiría a una nueva percepción de la intimidad masculina en la cultura predominante de Estados Unidos.

Añadiendo a estas ideas, Hannah Hamad (2020) explica que la jerarquía de discursos sobre masculinidad en la cultura mediática millennial surgió un conjunto de dinámicas relacionales masculinas que se centraban en las relaciones homosociales entre amigos varones, teniendo sus inicios en la década de 2000 y extendiéndose hasta la década de 2010. Estas dinámicas se asociaron con el término prevalente y luego se normalizó: "bromance". La normalización de este concepto se habría llevado a cabo mediante su adopción generalizada y la representación frecuente de este tipo de relaciones como una idea o temática destacada en las representaciones y discursos sobre la masculinidad en las culturas mediáticas anglofonas a principios del siglo XXI. No obstante, habría sido en la mitad de la década de los 2000 cuando el término "bromance" comenzó a ser adoptado y utilizado extensamente en los medios estadounidenses, lo que contribuyó a su normalización cultural. Asimismo, Hamad comenta que, antes de que se empleara con ironía para describir amistades masculinas sin implicación sexual, se popularizó en la discusión de discursos de masculinidad, especialmente en el ciclo de comedias cinematográficas de Hollywood de mediados a finales de la primera década de este milenio. La autora, nombre en este ciclo a películas como "The 40 Year Old Virgin" (Judd Apatow, 2005), alcanzando su punto máximo con el éxito de "The Hangover" (Todd Phillips, 2009) y "I Love You, Man" (John Hamburg, 2009), que incorporó la noción de "bromance" desde el propio título. A pesar de su corta historia como término, el "bromance" y las dinámicas relacionales masculinas a las que hace referencia habrían explorado diversas posibilidades, ambivalencias y limitaciones de las intimidades platónicas, aunque a menudo cargadas de elementos homoeróticos, en las relaciones entre hombres en el paisaje mediático del milenio y la cultura popular posfeminista.

Diana Sargent (2013) también estudia el bromance en lo audiovisual, se centra en analizar y reflexionar sobre la actual cultura del bromance que ha emergido en la sociedad estadounidense, su objetivo ha sido el conceptualizar la relación entre los textos mediáticos y la hegemonía masculina. Sargent dice los medios de comunicación dedican atención a las representaciones contemporáneas, así como las normas de conducta, la interacción homosocial y las construcciones de la masculinidad en la cultura estadounidense resulta crucial para comprender la masculinidad en la época actual. Por ello, las representaciones mediáticas ofrecerían una perspectiva irónica sobre la intimidad masculina, prescribirían pautas de comportamiento para hombres hacia mujeres y otros hombres, y generarían situaciones de la vida cotidiana en las cuales se fomentan y aplican estas expectativas mediadas. El estudio incluye análisis textual de películas como "Superbad" y "I Love You, Man", así como de la serie de televisión "How I met your mother". Además, ha llevado a cabo un estudio etnográfico con las audiencias de culto de la película "The Room" para profundizar en la comprensión de las manifestaciones de ambientes homosociales tanto en textos mediáticos como en escenarios de la vida real. Asimismo, Sargent cuenta que en un episodio de The Daily Show con Jon Stewart, transmitido originalmente el 28 de enero de 2013, Samantha Bee, presentó un segmento en el que miembros del ejército y funcionarios políticos expresaron su oposición a que las mujeres sirvieran en primera línea. Según la sátira de Bee, permitir que las mujeres sirvan junto a los hombres "arruinaría la 'gynamic' (dinámicas de chicos)" e "interferiría con el bromance" de una tradición exclusivamente masculina. Esto evocaría una sensación de homosocialidad, lo que sugiere que la presencia femenina alteraría un este grupo/club privado de chicos y su esfera de vínculo. Siguiendo con esta línea, Diana Sarget explica que The Daily Show, como otros textos, utiliza la sátira para burlarse de las inconsistencias culturales, compartiendo un tono irónico esencial para las representaciones del bromance y la proliferación de la cultura de hermanos (Bro culture). Esto sugeriría que el bromance, o su

referencia, debe incluirse en el humor para entenderse, lo cual también han afirmado autores líneas arriba y es una de las principales críticas a cómo se lleva el bromance a la cultura popular. El humor desafiaría y destacaría las contradicciones del bromance, ya sea enfocándose en la dimensión queer de relaciones íntimas masculinas o resaltando vulgaridades y misoginia. Para Sargent, estas contradicciones reflejan la inconsistencia fundamental en la cultura estadounidense. Adicionalmente, a pesar de la lucha constante entre binarios, como masculino y femenino, heterosexual y gay, las contradicciones también ofrecerían oportunidades para expresiones variadas de la masculinidad. En su análisis, Sargent destaca que la masculinidad no es fija ni constante. Las representaciones del bromance, desde el macho beta hasta el tropo de Barney Stinson en *How I met your mother*, son construcciones específicas, pero que representan nuevas identidades masculinas que han emergido en la cultura popular estadounidense en los últimos años. El bromance y la cultura de hermanos serían mucho más que términos cómicos, puesto que reflejan una hegemonía masculina actual. Los análisis de la investigación de Sargent están conectados por tres temas recurrentes: el uso del humor para transgredir y reforzar normas, la percepción del género como construcción socialmente variable y la presencia de homosocialidad. Por último, afirma que la presión para adaptarse a ciertos grupos sociales, ilustrada por la cultura de los hermanos, se ve amplificada por su naturaleza homosocial. Por tanto, el paradigma del bromance, como forma de concebir las relaciones masculinas contemporáneas, influye en ideales sociales y suposiciones sobre la masculinidad, estableciendo una relación compleja entre estas representaciones y la hegemonía masculina en la cultura popular.

Celia Lam y Jackie Raphael (2018), cómo las celebridades, especialmente las estrellas de cine, son entidades simbólicamente significativas que reflejan valores y discursos culturales. Por lo que los bromances de celebridades, como estrategia de marketing, serían cada vez más comunes. Lam y Raphael ponen como ejemplo a Michael Fassbender y James McAvoy,

vinculados a la franquicia cinematográfica X-Men. Durante la promoción de "X-Men: Días del Futuro Pasado", el bromance entre estos actores habría ocupado un lugar destacado en entrevistas y comentarios de la audiencia. Aunque no se confirmó oficialmente como estrategia promocional, el bromance de celebridades sirvió como medio para generar interés y debate. Los autores afirman que las investigaciones académicas sobre el bromance han explorado esta noción desde perspectivas genéricas, discursivas e ideológicas, destacando las complejidades del vínculo homosocial masculino a través de representaciones de masculinidad y sexualidad. Aun así, a pesar de resaltar las ambigüedades en los tropos visuales/culturales que dibujan los límites entre lo que es heterosexual y homosexualidad, con el uso de humor y personajes femeninos para reforzar contextos heteronormativos, generalmente se ha pasado por alto el papel crucial de la audiencia en la percepción y construcción de estos bromances, así como los factores que rodean los bromances de celebridades fuera de la pantalla. En su artículo, inician una investigación sobre los bromances fuera de la pantalla mediante un estudio de caso del bromance percibido entre los actores de X-Men: Primera generación (2011) y X-Men: Días del futuro pasado (2014). Cuestionan la importancia de la audiencia para validar, perpetuar y, en algunos casos, crear el bromance, así como examina su potencial como herramienta de marketing. El análisis temático de los comentarios reveló respuestas matizadas al bromance, destacando la interacción entre sugerentes matices homosexuales y la realidad de la estrecha amistad masculina en las representaciones ficticias. Sin embargo, las respuestas de la audiencia indicaron un aprecio abrumador por el comportamiento y la presencia de los actores, lo que sugeriría que la actuación fuera de la pantalla es tan significativa como la dinámica en pantalla. Lam y Raphael ofrecen una visión del discurso de la audiencia como un reflejo de su grado de inversión en los bromances de celebridades, que va desde el disfrute hasta la promoción y el deseo de interacción. Además, ponen en relevancia que el humor, tanto en pantalla como fuera de ella, no solo resalta y rechaza el homoerotismo, sino que también permite la expresión de

intimidad homosocial con subtextos románticos, y crea dinámicas lúdicas y juveniles. El bromance, además de tener implicaciones ideológicas, cumpliría una función promocional al generar contenido humorístico que se comparte viralmente en redes sociales.

R. Colin Tait (2016), en su análisis sostiene que la película *Step Brothers* (2008), en español *Hermanastros*, desafía la convencional "comedia loca" o *Screwball comedy* al subvertir el típico desenlace de un matrimonio heterosexual, optando en cambio por presentar una historia de amor entre los dos protagonistas masculinos. La película se mostraría como una reflexión sofisticada sobre las dinámicas del amor masculino en la sociedad estadounidense del siglo XXI, posicionándose como una representación contemporánea del fenómeno "bromance". Este film, según Colin Tait, aporta de manera significativa al espectador al perpetuar protagonistas masculinos cuyas características principales incluyen la dulzura y la fidelidad a sus rasgos fundamentales de personalidad, en contraposición a la reafirmación de convenciones como el matrimonio heterosexual, el patriarcado y el capitalismo. Al fusionar elementos de bromance y comedia alocada, la película logra transmitir la idea de un equilibrio posible entre características masculinas y femeninas dentro de un solo individuo, así como la viabilidad del amor entre hombres sin el peso del juicio social. Para el autor en mención, estas contribuciones serían valiosas para la sociedad, independientemente de su presentación superficial. Se argumenta que solo recientemente los hombres han empezado a ver diversas versiones de sí mismos que son identificables y diversas. Explica que a pesar de que estudios feministas recientes han ofrecido sugerencias para liberar a los hombres de las restricciones del patriarcado, se destaca la necesidad de un proyecto que examine de manera integral el material cinematográfico, incluso aquel considerado "inferior" como las comedias, para comprender qué atrae al público y por qué. *Hermanastros* y otras películas de bromance representan un paso positivo al presentar a los hombres en su faceta más ridícula y menos patriarcal. La película, al narrar el amor amor entre dos hombres mayores y no tradicionalmente atractivos,

ampliaría las posibilidades para que los hombres expresen su afecto mutuo, lo que desafía el mito de que solo existe un tipo de virilidad aspiracional. Colin Tait añade que la masculinidad en Hollywood ha tendido a favorecer predominantemente a tipos fuertes y silenciosos, por lo que presencia de la palabra “Hombre” luego de la frase "te amo" entre los protagonistas no descarta un cambio trascendental en la forma en que se representan las relaciones masculinas en estas películas; por el contrario, esto reflejaría un progreso en la aceptación abierta del amor entre hombres.

Stefan Robinson, Adam White, y Eric Anderson (2018) han escrito cómo los comportamientos inclusivos han sido extensamente identificados en programas de televisión y películas populares, siendo los bromances el foco principal de atención académica. Indican que, aunque las *Buddy Movies* o "películas de amigos" existen desde finales de los años 1980, las relaciones entre los personajes masculinos han evolucionado hacia un tono más sensible y compasivo en el cine convencional. Asimismo, mencionan el término "Lad Flick" o "Lad Movie", introducido por Gill y Hansen-Miller (2011), que describiría un nuevo género que fusiona las películas de amigos y las comedias románticas, destacando amistades íntimas entre hombres. Así pues, estos Robinson, White y Anderson mencionan éxitos como "21 Jump Street" (2012), "Due Date" (2010) y "The 40-Year Old Virgin" (2005), los cuales han resaltado la capacidad de los hombres para formar relaciones complejas y dinámicas basadas en cercanía, confianza y homosocialidad. También afirman que investigaciones recientes indican que los hombres jóvenes utilizan estas películas como referencia al definir y entender el bromance, puesto que las narrativas y relaciones que se desarrollan en la pantalla a menudo reflejan la comprensión de nuestras propias vidas. Así también, dejan expuesto el desacuerdo entre los académicos sobre la utilidad y definición del bromance. No obstante, la escasa investigación académica existente se enfoca exclusivamente en el cine y la cultura de las celebridades. Además, en concordancia con DeAngelis (2014), mencionan el término fue acuñado para explicar el afecto

cada vez más íntimo y emocional mostrado entre hombres heterosexuales en la pantalla grande y en la cultura de las celebridades, por lo que, en consecuencia, la atención académica sobre el bromance se centra principalmente en el análisis mediático, destacando la evolución de las amistades masculinas en el cine y la televisión.

Sergio A. Silverio, Catherine Wilkinson y Samantha Wilkinson (2021) realizaron un estudio que se fundamenta en los personajes principales del reality show británico *Love Island* (2018): Jack Fincham, exgerente de ventas de artículos de papelería, y Alex George, médico de Accidentes y Emergencias [A&E], para investigar la construcción y desafío de normas heterosexuales. Se examinaron las relaciones románticas en pantalla que ambos personajes tenían con las concursantes y entre ellos mediante la noción de "bromance". A través de un análisis textual de las interacciones verbales y físicas en la cuarta temporada de *Love Island*, y del examen de publicaciones en redes sociales y artículos de medios populares, emplearon el concepto de performatividad de género para explorar cómo los personajes performan la masculinidad considerada hegemónica y, en este caso, "amenazada". Utilizaron la 'Mirada Masculina' como enfoque metodológico para analizar las actuaciones y las interacciones románticas de los personajes en el programa de televisión. No obstante, este análisis reveló que estas identidades masculinas homosociales se ven amenazadas si las mujeres que rodean el bromance son eliminadas de la escena, lo que evidenciaría la fragilidad de lo que Butler (1990) llam "matriz heterosexual". Los autores considera que esta investigación contribuiría al debate sobre el potencial sociológico de los reality shows de televisión y se suma a un cuerpo de estudios internacionales sobre relaciones homosociales e historias de amor masculinas en la televisión y el cine. Además, destacan la utilidad de aplicar teorías extraídas de las ciencias sociales para comprender las representaciones de género y las relaciones en estos medios visuales. Así pues, haciendo aplicación de teorías de la performatividad y un marco para la masculinidad adaptativa, junto con la teoría de la mirada de Mulvey, desafiaron las teorías y

rumores sobre la relación de ambos personajes masculinos como algo romántico, demostrando que se trataba más bien de un bromance heterosexual. Añaden que, al centrarse también en las parejas heterosexuales: Jack y Dani, y Alex y Alexandra, y no solo en Jack y Alex, contribuyeron a corregir la marginación de las mujeres en el estudio del bromance. Esto último es un tema que se repite en algunas posturas acerca del bromance.

Robyn Joffe (2020) en su tesis de maestría afirma que dentro de los géneros cinematográficos y televisivos contemporáneos, tradicionalmente orientados hacia una audiencia masculina, el bromance ha emergido como una relación que superficialmente podría sugerir una aceptación de la homosexualidad, pero que en realidad se basa en la premisa de que ambos hombres involucrados son heterosexuales. La proximidad entre estos personajes masculinos se explora para obtener risas, y la posibilidad de que la relación evolucione hacia lo romántico no se toma en serio. Este dilema se ve agravado por la creciente popularidad del "queerbaiting" entre las audiencias, tanto en las tramas reales como entre los profesionales que trabajan en la producción. A través de entrevistas, análisis textuales postestructuralistas y la práctica de una observación queer, Joffe ha examinado cómo se construyen y representan en pantalla las relaciones de bromance en los géneros de Buddy Cop, ciencia ficción, fantasía, y de superhéroes, así como los efectos de esas representaciones en la sociedad. Joffe considera que los creadores de ficción tienen la capacidad de influir en un cambio cultural, pero que esto solo ocurrirá si dejan de utilizar la idea de la homosexualidad como un recurso que apele a sorpresa.

Eka Perwitasari Fauzi y Rahmadya Putra Nugraha (2020) realizaron un estudio, titulado "Análisis de la recepción del bromance en el programa de variedades 'Run BTS!' en la plataforma de videos Vlive". En los resultados se hallaron que algunas interacciones de bromance entre los miembros de la boy band BTS no eran completamente genuinas, lo que sugería que formaban parte del guión del programa para complacer a los fanáticos. No obstante,

algunas interacciones eran auténticas muestras de cercanía entre los miembros de BTS. La autoras explican que el bromance destaca el amor, la amistad exclusiva y la intimidad basada en la colaboración, alejándose de la competencia y a menudo se describe como "amistad hombre con hombre". Este fenómeno proporciona un espacio íntimo para la amistad entre hombres. En Corea del Sur, el bromance es una parte arraigada de la cultura popular, conocido como "cheong", utilizado para expresar afecto entre individuos considerados como hermanos. Afirman que los coreanos tienden a ser más expresivos al demostrar emociones a sus amigos, ya que consideran importante establecer intimidad en las relaciones amistosas. Asimismo, explican que la elección de investigar a (BTS se debe a su gran popularidad en Corea del Sur y en todo el mundo. BTS ha ganado numerosos premios debido a sus fuertes vínculos con los fans, que se manifiestan en diversas interacciones de bromance entre los miembros. Su programa de variedades "RUN BTS!" ha ganado gran aceptación entre los fans, quienes incluso han creado cuentas dedicadas para compartir estas interacciones. La relación cercana entre los miembros ha contribuido al éxito de BTS y ha fortalecido su compromiso con los fanáticos a través de diversas plataformas como YouTube, Weverse y Naver Vlive.

Se puede evidenciar que existe una preocupación interés tanto social como académica acerca de la representación de la masculinidad y lo masculino, puesto que sido abordada desde distintos prismas. La principal problemática se encuentra en que, si bien se ha representado a las masculinidades con cierta diversidad, las propuestas que se han atrevido a reflejar las amistades íntimas han sido desde la comedia y no sobre el drama o, por lo menos, historias que realmente reafirmen esta idea y no solo bromeen. Por ello, se puede considerar que falta aún una verdadera exposición, visibilización de las amistades masculinas íntimas o bromance en la ficción, especialmente el drama, lo que ayudaría también a expresar mayor compromiso con la idea y profundizar en los personajes.

Capítulo III

3 Marco teórico

3.1 La representación

3.1.1 Representación social

De acuerdo con Vergara (2008), las representaciones sociales sirven como puntos de referencia al momento de interpretar y contemplar la realidad. A partir de esta idea, se les atribuye gran importancia en la resolución de los problemas existentes en la sociedad actual, por lo que pueden ser empleadas como piedra angular en investigaciones o como estrategia en alguna metodología. Asimismo, la autora sostiene que estas representaciones abren la posibilidad de interpretar cómo evolucionan los sucesos y las interacciones sociales; “expresan las relaciones que las personas mantienen con el mundo y con los otros, por lo que se puede comprender cuáles son los nodos centrales y los sistemas periféricos que construyen las personas alrededor de las diferentes realidades sociales” (Vergara, 2008, p. 55).

Mediante las representaciones sociales, que son creadas de manera colectiva, es posible obtener una comprensión del mundo y compartir ese entendimiento entre las personas. Estas representaciones funcionan como evidencia de la existencia social, ya que surgen de manera espontánea en las interacciones diarias y comunicaciones individuales. Vergara (2008, p. 58) afirma que las representaciones permiten y facilitan la interpretación de la realidad, además de orientar las interacciones con el mundo, llegando a formar parte integral del tejido cultura de la sociedad. Cuando estudiamos algo como las representaciones sociales, básicamente estamos mirando cómo la gente ve y entiende el mundo a su alrededor. Esto implica entender cómo interactúan las personas y cómo eso afecta a la sociedad en general. Cuando nos sumergimos en este estudio, nos enfocamos en lo básico de cómo la gente piensa y cómo eso influye en la

sociedad. Es como mirar el constante intercambio entre cómo la gente ve las cosas y cómo eso afecta a la sociedad en su conjunto. Vergara lo llama "Comunicación intersubjetiva" porque es la forma en que la gente se comunica y se entiende mutuamente en este proceso.

En su investigación, Vergara explica que intenta introducir la relación entre lo individual y lo social, ya que ella parte del hecho de que "las personas no construyen sus pensamientos en aislamiento, sino que se influyen unas a otras sobre la base de las verificaciones colectivamente compartidas, referidas a los objetos que conforman su realidad" (2008, p. 59). Las representaciones sociales son como las lentes que se usan para ver el mundo y, posteriormente, comprenderlo. Ayudan a dar sentido a lo que se cree, se piensa y se opina, como si fueran historias que se crean en la mente particular. Esto ayuda a entenderse mejor unos a otros. Según Gallardo, Gómez, Muñoz y otros (2006), estas representaciones sociales son construcciones que se forman en la sociedad en la que vivimos. Están influenciadas por cómo nos comunicamos y cómo operan las cosas en la sociedad. Es como si cada grupo social tuviera su propia versión de la realidad basada en estas representaciones sociales. Estos imaginarios visuales y modelados conceptuales ayudan a explicar los fenómenos importantes para cada grupo social.

Vergara (2008) habla sobre la cosmovisión griega, en la que existía una diferencia entre la "doxa" (el sentido común) y la filosofía (el saber verdadero). La verdad para ellos estaba vinculada a demostrar las cosas a través de la lógica, mientras que la doxa se basaba en afirmaciones gratuitas, sin necesidad de ser confirmadas por la lógica. Con el tiempo, especialmente en el siglo XIV y con figuras como Galileo, los criterios de verdad empezaron a cambiar. La doxa ya no era refutada por falta de lógica, sino porque provenía de la gente común. La verdad se asociaba más con la ciencia y la razón, y se desconfiaba de las creencias populares. Luego, en el siglo XX, con el interés cada vez mayor en culturas y costumbres

consideradas remotas por parte de disciplinas como la antropología, se empezaron a tomar en cuenta creencias que no seguían la lógica convencional o viste como formal. Esto llevó a un interés en las representaciones sociales por parte de diversas disciplinas. De Sousa (2006) añade que ninguna cultura puede considerarse como autocontenible. Existen interacciones entre el conocimiento científico y el saber popular. Cada cultura tiene sus propios límites y aperturas, y la realidad cultural es una construcción entre lo particular y lo general o colectivo, lo local y lo global, que requiere análisis histórico y social para comprenderse.

“Las representaciones sociales se enfocan en el conocimiento social, y por eso los procesos de memoria, percepción, obtención de información y de disonancia trabajan juntos para proporcionar el conocimiento real dentro de un contexto social” (Vergara, 2008, pp. 60-61). No obstante, la autora también indica que el proceso mencionado trasciende los límites expuestos y que abarca valores, historia, convenciones sociales mitología y simbología; los cuales son adquiridos con de la experiencia de forma directa, como las relaciones amicales, filiales/paternales, escolares, organizacionales, religiosas, con los propios medios de comunicación y el mundo exterior en sí (Vergara, Velez, Vidarte & otros, 2007) (Vergara, 2006). Moscovici (2001) destaca que la confianza es esencial en el saber colectivo y compartido, ya que facilita la integración de la información brindada por la ciencia en la comprensión de las culturas. En este sentido, Vergara (2008) sugiere que el estudio y comprensión de las representaciones sociales es fundamental para entender por qué algunas teorías son aceptadas mientras que otras no lo son. Explora cómo el núcleo y centro de las representaciones de los grupos sociales prevalece sobre las condiciones individuales de sus miembros, así como el proceso mediante el cual las personas construyen y refuerzan estas representaciones a partir de sus experiencias grupales. Vergara (2008) postula que las representaciones sociales son guías para accionar y parámetros de interpretación del mundo considerado real, ya que ofrecen significados que permiten entender el flujo de eventos y

acciones sociales. Además, a partir de la interacción y el acercamiento a los discursos en el ámbito público, las representaciones reflejan las relaciones que los individuos forman con el mundo y entre ellos.

Es por esto por lo que el poder comprender las representaciones sociales constituye una herramienta para acercarse a comprender la realidad social y la información alrededor de ella. “Las representaciones se manifiestan en el lenguaje y en las prácticas, debido a su función simbólica y de los marcos que proporcionan para codificar y categorizar el mundo de la vida” (Vergara, 2008, p. 62). Para Jodelet (1986) y Banach (2000), las representaciones trascienden de lo llamado “interaccionismo simbólico”, ya que se dirigen hacia una postura socioconstruccionista. En palabras de Bravo (2002), Gergen, autor relacionado a esta postura, considera que el construccionismo ve las representaciones sociales como historias que creamos y compartimos, no solo como reflejos de la realidad. El socioconstruccionismo, del cual forman parte, se enfoca en cómo intercambiamos estas historias, definidas por nuestra historia y cultura. Gergen también dice que el conocimiento viene de nuestras interacciones sociales, no solo de nuestras experiencias individuales, una idea que está siendo debatida actualmente.

Las representaciones sociales se presentan bajo formas variadas, más o menos complejas; nos permiten interpretar lo que nos sucede, y aún dar sentido a lo inesperado. Son categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y las personas con quienes tenemos algo que ver. Son teorías que permiten diseñar la actuación cotidiana. Y a menudo, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de la vida social, las representaciones sociales son todo esto junto. (Moscovici, 1986, p. 472)

Vergara (2008) expone que las representaciones sociales se basan en las propias experiencias, la información que se recibe, lo que se aprende de la tradición y la educación, y en el mundo moderno, en la comunicación social y las nuevas tecnologías, como Internet. Este conocimiento

es creado y compartido por la sociedad. Según Vergara, este tipo de saber ayuda a entender y explicar lo que sucede a nuestro alrededor y cómo influye en nuestra vida diaria, “actuar con otras personas o sobre ellas, situarnos respecto a ellas, responder a las preguntas que nos plantea el mundo, saber lo que significan los descubrimientos de la ciencia y el devenir histórico para nuestras vidas” (Vergara, 2008, p. 64).

Los autores Berger y Luckman (1991) señalan que las representaciones consistentes en un conocimiento práctico que da sentido a los acontecimientos, actualmente incesantes y abrumadores, que eventualmente se perciben como cotidianos. Este conocimiento sería el que da forma a las evidencias de la realidad consensual, ya que es participe en la edificación social de la propia realidad. Así pues, es evidente que las representaciones sociales alojan gran número y diversidad de información (Vergara, 2008): opiniones, imágenes, actitudes, rituales, técnicas, costumbres, modas, sentimientos, creencias, miedos, y más elementos que le dan un sentido al mundo conocido y por conocer.

Este contenido se relaciona con un objeto, un trabajo, un acontecimiento económico o un personaje social. Puede ser también la representación social de un sujeto (individuo, familia, grupo, clase, etc.), en relación con otro sujeto. En esta forma, la representación es tributaria de la posición que ocupan los sujetos en la sociedad, la economía y la cultura. Las características fundamentales de las representaciones sociales se pueden citar de manera esquemática, afirmando que siempre son la representación de un objeto o de una persona; tienen un carácter de imagen y la propiedad de intercambiar lo sensible y la idea, la percepción y el concepto; tienen un carácter simbólico y significante, un carácter constructivo y, finalmente, un carácter autónomo y creativo. (Vergara, 2008, pp. 64-65)

3.1.2 Representación audiovisual

Las interconexiones que existen entre los componentes de una representación pueden considerarse:

Una red de conceptos e imágenes interactuantes cuyos contenidos evolucionan continuamente a través del tiempo y el espacio. Cómo evolucione la red depende de la complejidad y velocidad de las comunicaciones como de la comunicación mediática disponible. (Moscovici, 1988, p. 220)

De acuerdo con teóricos de las representaciones sociales, como Moscovici (1979 y 1986), Jodelet (1986), Ibáñez (1988), Billig (1993) y Wagner y Hayes (2005), la objetivación y el anclaje son los procesos clave en la formación y perpetuación de una representación social. Tania Rodríguez (2009) afirma que estos procesos describen cómo la interacción social transforma el conocimiento en representaciones, y cómo estas afectan a la sociedad. La objetivación implica convertir datos abstractos en conocimiento tangible mediante la comunicación, creando significados compartidos en formas figurativas, metafóricas o simbólicas. Mientras tanto, el anclaje implica integrar eventos, conceptos o significados ajenos en aspectos y conceptos que resulten cercanos para los demás dentro de la sociedad. Este fenómeno se basa en que a otros grupos de la sociedad les llegue cierta información y sistema de creencias a través de la difusión del conocimiento (Clémence, 2001).

Rodríguez (2009) explica que la comunicación tiene un papel clave en la perpetuación, desarrollo y transformación cultural, ya que sirve como medio para reconstruir, reconfigurar y discutir significados y sentidos sociales. Sin embargo, la comunicación también está arraigada en la cultura; sin esta última, las expresiones individuales carecerían de un contexto de interpretación y comprensión. Por otro lado, agrega, la cultura se manifiesta como una

organización de significados que se refleja en creencias, diversas manifestaciones tangibles y valores en común.

La comunicación es un factor constitutivo de lo humano: estamos hechos de comunicación, como individuos y como sociedades, pero también la usamos para afectar particularmente esta constitución. (Fuentes, 2004, p. 39)

De acuerdo con Jodelet (2007), las representaciones sociales se dan luego de pasar por procesos de comunicación a nivel sociocultural, por lo que lo que se considera sentido común sería una forma de ayudarse a comprender y generar significados que contribuyan a la formación de realidades aceptadas por consenso en la sociedad. Sin embargo, para que la comunicación entre las personas sea efectiva, no basta con hablar el mismo idioma; también es necesario compartir representaciones sociales que actúen como un marco de referencia común, especialmente cuando se quieren expresar diferencias de opinión.

Gaffié (2005) señala que al estudiar las representaciones sociales, se enfocan principalmente en tres aspectos: a) Las percepciones de las personas sobre un objeto, ya sea como una imagen o idea. b) Cómo las personas construyen y usan ese objeto en su mente, es decir, los procesos de pensamiento y comunicación que dan forma a esas percepciones. c) Las razones detrás de cómo las personas consideran, piensan o expresan algo, y los conflictos que pueden surgir al crear una cosmovisión compartida. Rodríguez (2009) añade que también es importante investigar cómo los medios de comunicación, al tener poder en el ámbito público, pueden influir en la difusión de representaciones sociales sobre el colectivo.

A menudo escuchamos que el arte de la conversación está moribundo y que los responsables de ellos son los *mass media*. Esto equivale a olvidar que es precisamente la comunicación de masas la que al reflejar, crear y transformar las representaciones sociales, ordena la forma y el contenido de las conversaciones. Numerosas

representaciones son sociales porque son transmitidas por los medios de comunicación.

Esta relación ilustra todo el interés que tiene el análisis del contenido de los medios de comunicación para el estudio de las representaciones sociales. (Farr, 1986, p. 496)

Las representaciones sociales son manifestaciones del pensamiento común que logran que lo desconocido se vuelva cercano, esto a través de la integración de novedades, las cuales contribuyen a la comprensión del mundo moderno en constante cambio (Rodríguez, 2009). Siguiendo este punto, Moscovici (1986) formula que las representaciones sociales han surgido como resultado de la era moderna, favorecidas por el avance científico y los procesos de difusión mediática. Los medios de comunicación, al tomar la posición de promotores habituales del conocimiento científico, han logrado modificar la forma en que se percibe un sentido común que se ajusta constantemente, integrando las innovaciones propuestas por la ciencia para comprender el mundo físico, social y psicológico.

Tal y como explica Rodríguez (2009), los medios de comunicación tienen la facultad de insertar constantemente nuevas ideas en la sociedad, ya que debido a su naturaleza visual, sonora o audiovisual (en el caso de la TV y cine) ayudan a entender el mundo que rodea al ser humano, a través de las palabras, imágenes y sonidos. Estas influencias tienen consecuencias en la sociedad, ya que terminan siendo procesadas e interiorizadas para plasmarse como representaciones sociales actualizadas y/o nuevas para determinados sectores de la sociedad que hayan podido interpretarlo como información clave y darle un significado en particular.

En las sociedades contemporáneas, la gran cantidad y variedad de información que circula constantemente lleva a que las personas se vean obligadas a tomar postura sobre temas que pueden ser desconocidos para ellos. Moliner (1996) sugiere que esta presión para actuar y responder desde alguna posición es lo que permite la creación de representaciones sociales, un proceso que es influenciado por los intercambios discursivos que se dan a nivel mediático.

Además, la realidad socioeconómica de las personas es capaz de decidir qué cuestiones les parecerá importantes, así como lo que les parezca irrelevante con respecto a otros asuntos. Los medios de comunicación también juegan un papel importante al seleccionar qué aspectos del tema destacar, lo que contribuye a la creación y perpetuación de representaciones sociales:

Nos encontramos ante representaciones sociales cuando los individuos debaten temas de mutuo interés –por otra parte un gran número de conversaciones abordan temas metafísicos o existenciales– o cuando se hace eco de los acontecimientos seleccionados como significativos o dignos de interés por quienes controlan los medios de comunicación (Farr, 1986).

Para Ibáñez, las representaciones sociales se originan tanto por el accionar de los medios de comunicación, como por la dinámica y intercambio dentro de la sociedad. Estas representaciones son el resultado de la influencia sociocultural y constituyen estructuras de significado que reflejan las características de la sociedad (1988).

Moscovici (1979) en sus investigaciones encontró tres modalidades de comunicación por parte de la prensa: 1) la difusión, dirigida a influir en las opiniones y crear un entendimiento compartido, ajustándose según por lo que su audiencia pueda sentir atracción o interés. 2) la propagación, la cual fomenta actitudes y es promovida por quienes desean establecer una visión del mundo que incluya conocimientos de acuerdo con los tiempos actuales. 3) la propaganda, relacionada con la difusión de estereotipos, reflejaría las interacciones comunicativas que surgen en contextos sociales conflictivos y promovería procesos de clasificación binaria.

Las nuevas tecnologías han transformado los circuitos de difusión de la cultura y, en consecuencia, la circulación, permanencia o cambio de las representaciones sociales. El acceso a los medios de comunicación masiva era una posibilidad exclusiva de gobiernos, empresas y organizaciones, mientras que, en la actualidad, con la

emergencia de las tecnologías digitales, la proliferación de computadoras personales y servicios de Internet se facilita cada vez más la difusión masiva de ideas a los ciudadanos. (Rodríguez, 2009, p. 27)

Asimismo, la autora explica que los expertos y profesionales de los medios de comunicación y estrategias de mercadeo político desempeñan un papel crucial en la perpetuación o cambio de las representaciones sociales, al difundir información artística, científica y cultural, y al asumir el rol de “modernos equivalentes de los hacedores de mitos de las sociedades antiguas” (Moscovici, 2003, p. 85). En complemento con esta información, Rodríguez (2009) indica que resultados de una investigación hecha por Ghiglione y Trognon en 1993 demuestran que un emisor especializado en un campo específico elabora discursos distintos dependiendo de si se dirige a colegas, estudiantes o al público en general. Así pues, la comunicación establecida por el emisor está influenciada por su percepción y conocimiento acerca del destinatario. Siguiendo con Rodríguez (2009), sugiere que las personas dentro de los medios de comunicación, generan contenido no solo bajo decisiones lógicas y planeadas, sino que también reflejan los hábitos y valores de la cultura en la que están inmersos. Estos incluyen ideas comunes y significados que se aprenden a lo largo del tiempo en la sociedad y en diferentes grupos sociales, por lo que no solo influyen los conocimientos profesionales, sino también el sistema de creencias, el espectro político y la propia ideología.

Los productos mediáticos tienden a reconstruir las representaciones de las audiencias a las que se dirigen, de manera que los públicos se sientan identificados con dichos productos y los consuman, aunque también, probablemente, introducen nuevos elementos (resultado de la interacción entre conocimientos de sentido común y saberes especializados) que pueden contribuir a su transformación. Los medios de comunicación son, así, tanto una fuente de reproducción como de innovación cultural

que bien pueden influenciar, si bien no de un modo determinante, las prácticas identitarias y las representaciones sociales de los grupos sociales. (Rodríguez, 2009, p. 28)

Con todo lo mencionado, se puede entender cómo los medios de comunicación, haciendo uso de distintas estrategias y modos, son capaces de dar forma a las representaciones sociales que difunden, las cuales son moldeadas a través de la selección de eventos, la promoción de ideas atractivas, simplificadas y generalmente dramatizadas a partir de narrativas que suelen carecer de matices y contexto precisos. Rodríguez (2009) sostiene que los medios de comunicación, como espacios públicos en posición de poder y privilegio, son las plataformas en las que las representaciones sociales se manifiestan, pero estas funcionan a un nivel por encima de la subjetividad y a la interacción social local: fluyen a una escala transubjetiva. La autora en mención afirma que, cuando se estudian las presentaciones sociales a través de los medios de comunicación y su cultura, se está analizando:

[...] cómo una entidad del espacio público proyecta una visión de un objeto social (su papel como generadora de imágenes culturales), cómo se objetivan saberes especializados divulgados o aplicados (sean mercadotécnicos, científicos, religiosos, políticos) en sus productos (focalización selectiva, asignación de sentido, etc.) y cómo se anclan con saberes preexistentes generados en otras instancias de socialización y que forman parte del sentido común de determinadas categorías sociales; cómo la modalidad de comunicación mediática en que circulan determinados mensajes afecta el contenido y la forma de la representación social sobre un objeto dado, y finalmente, cuáles son los grupos sociales que contienden fomentando, reforzando o creando representaciones en el espacio de los medios de comunicación. (2009, p. 29)

3.1.3 El género en la representación audiovisual

De acuerdo con Lamas (2000, p. 2) el género, concepto que se desarrolla más adelante en la presente investigación, puede considerarse como un fenómeno cultural el cual es intervenido por “la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas”. Así también De Lauretis (1996) toca el tema de lo que Louis Althusser denominó “aparatos ideológicos del Estado”. De Lauretis habla de las “tecnologías de género”, Dentro de los cuales menciona a las instituciones educativas, clubes deportivos, familia, medios de comunicación y más. Estos se configurarían como espacios en los que se replica el tema de género. De esta manera, la televisión, cine, radio, internet y más, así como su respectivas producciones, pueden ser analizados bajo la categoría a la que De Lauretis llamó “tecnologías de género”.

(...) el enfoque audiovisual brinda la posibilidad de representar, construir, reforzar y transgredir concepciones de género que pueden tener diferente incidencia, si bien no definitiva, en los miembros de una sociedad. Por lo tanto, los productos audiovisuales son tantos aparatos ideológicos como tecnologías de género debido a su capacidad de representación. (Bertocchi, 2021, p. 38)

Asimismo, las representaciones sociales audiovisuales no solamente existen dentro de la producto en sí, sino que poseen también efecto en la mentalidad e imaginario del espectador, ya que “es asimilada subjetivamente por cada individuo al que esa tecnología se dirige” (De Lauretis, 1996, p.20). Esto configura un vínculo entre el espectador y los productos audiovisuales que consume, lo que crea una sinergia en la cual uno impacta en la existencia y formación del otro. Ahora, para comprender mejor cómo es que ha sido el tratamiento sobre lo masculino y lo femenino en los medios, Chaudhuri comenta que:

Para Beauvoir, la fuente de esta jerarquía de género e inequidad sexual es la cultura patriarcal, como entregado por la religión, tradiciones, lenguaje, historias, canciones, películas, y todo lo que ayude a componer la manera en la que las personas entienden y aprecian el mundo (2006 p. 275).

Chaudhuri (2006) alega que esta difusión de mitos, concebidos y desarrollados desde la perspectiva masculina, a menudo se han percibido como portadores de verdad absoluta, y que, a lo largo de los años, los pensadores masculinos no se han detenido a cuestionar aquellas nociones. Así pues, a estos discursos tratados por Beauvoir y mencionados por Chaudhuri, han sido definidos como “Tecnologías de género” por De Lauretis. En el caso de lo audiovisual y cinematográfico:

La representación de género por poderosas tecnologías sociales como el cine mainstream sin dudas afecta la manera en la que el género es internalizado y construido por individuos – pero nuestras representaciones individuales de género también impactan la más amplia construcción social de género. (Chaudhuri, 2006, p. 66).

A partir de las citas mencionadas, se puede evidenciar cómo la construcción de las representaciones sociales y de género están profundamente vinculadas a las producciones audiovisuales, ya que estas se sirven de las representaciones que existen en la mentalidad colectiva y, a la vez, las refuerzan, modifican o transforman para luego ser proyectadas hacia la sociedad. Lo que deja en evidencia que la percepción acerca de hombres, mujeres, lo masculino, lo femenino y demás aristas alrededor del género están en constante retroalimentación entre medios y sociedad: “basado en investigaciones previas en el campo de estudios de género en la media, se discute que los hombres y mujeres son vistos de maneras distintas, y estas visiones persisten en cómo se continúan representando, caracterizando y enmarcado en las distintas formas de media” (Ottoson & Cheng, 2012, p. 4).

Así también, Diana Damean (2006) desarrolla ideas y conceptos acerca de la representación de género en los medios masivos, especialmente con la idea de *identidad* postmoderna:

La identidad postmoderna consiste en construir una imagen y asumir un rol social. (...) tiende a estar construida alrededor de imágenes de entretenimiento y consumismo, por lo tanto, es inestable y siempre puede ser sujeta a cambio (...) Por ejemplo, la publicidad, moda o televisión constantemente reconstruyen la identidad, produciendo una fluida y cambiante (...) La representación de la media de la feminidad tiene un fuerte impacto en las mujeres y en la formación de sus identidades. Las mujeres deberían tener una variedad de modelos de los cuales escoger al construir su imagen y asumir sus roles, pero la verdad es que sus opciones son limitadas e inducidas por el discurso de la media. Después de internalizar los estándares de la feminidad, sus decisiones sobre su imagen y roles de género son bastante predecibles (2006, pp. 89-93)

La autora hace hincapié en el impacto que la representación de género tiene el periodo de formación y moldeamiento de las identidades, sobre todo porque lo “Femenino y Masculino están definidos usando oposición binaria: subjetivo/objetivo, esencia/apariencia, cultura/naturaleza, razón/pasión, activo/pasivo, espíritu/materia. Los segundos términos son atribuidos a los “femenino” (...) estos valores son internalizados por las mujeres, y ellas construyen su identidad de acuerdo a ellos” (2006, p. 90). A partir de esto es importante también tener en cuenta que hombres y mujeres absorben la información sobre lo que la sociedad considera como masculino o femenino. La relación binaria y de oposición entre géneros facilita entender cómo se forman los roles de género que se plasman a nivel social y mediático. Para esto es necesario hallar y comprender las características asignadas a personajes masculinos y femeninos en diversos aspectos como lo físico, psicológico, emocional, moral, intelectual, espiritual y social. Bertocchi (2021) señala que los medios audiovisuales ofrecen

diferentes perspectivas globales, incluyendo la del género. Estos discursos serían importantes para comprender los roles tradicionales de hombres y mujeres. Asimismo, es necesario tener en cuenta que estos discursos, para bien o para mal, sirven para poder entender mejor cómo los seres humanos se suelen desenvolver “con la cultura para reconocer los roles tradicionales masculinos y femeninos subconscientemente” (McCleary, 2014, p. 7).

3.1.4 Ocularcentrismo

Con frecuencia se ha sostenido que la era moderna estuvo dominada por el sentido de la vista de una manera que la distingue de sus predecesoras premodernas y posiblemente de su sucesora posmoderna. Comenzando por el Renacimiento y la revolución científica, en general se estima que la modernidad ha estado resueltamente marcada por el ocularcentrismo. El invento de la imprenta, de acuerdo con el familiar argumento de McLuhan y Ong, fortaleció la supremacía de lo visual instigada por invenciones tales como el telescopio y el microscopio. (Martin Jay, 2003, p. 221)

Harasim (2016), el ocularcentrismo es un concepto que surge en la crítica francesa del siglo XX. A lo largo de la historia, el pensamiento ha estado fuertemente influenciado por lo visual, como se evidencia en la Antigua Grecia, donde la vista era considerada el sentido principal. El editor David Michael Levin (1993), en su libro *Modernity and the hegemony of visión*, citaba la frase célebre de Heráclito acerca del sentido en cuestión: “Los ojos son testigos más exactos que los oídos” (p. 1). Martin Jay (1994), por su parte, también tomó en cuenta a los sabios griegos para su análisis, en este caso a Platón, el cual, comenta, consideraba que la vista era el mayor don que poseía la humanidad, y hacía especial énfasis en que los universales éticos deben ser accesibles al “ojo de la mente” (Warnke, 1993, p. 287). Asimismo, Thomas Flynn (1993) indica que Aristóteles consideraba que el sentido de la vista era el más noble “porque aproxima más al intelecto en virtud de la inmaterialidad relativa de su saber” (p. 274). De esta

manera, Harasim (2006, p. 7) afirma que “esta tendencia de priorizar la vista se ha mantenido en la cultura occidental hasta los fines de siglo XIX, cuando surgió un cambio de dirección filosófica y se desarrolló *la crítica antiocularcentrista* (Martin Jay)”.

Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente. (Pallasmaa, 2006, p. 10)

Ahora bien, con el avance de científico, tecnológico y de las formas de información y entretenimiento, es importante tener en cuenta que “la vista es el único sentido lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del increíble incremento de la velocidad en el mundo tecnológico” (Pallasmaa, 2006, p. 21). En complemento con esto, Harasim (2016) desarrolla que la prevalencia del ocularcentrismo en la cultura actual ha llevado a que el ojo sea percibido como algo subjetivo, ya sea desde una perspectiva nihilista o narcisista, y que En resumen, Heidegger argumentaba que en la antigüedad la supremacía de la vista generaba una visión egocéntrica y hasta narcisista, pero en la era moderna esto evoluciona hacia una orientación nihilista que promueve la distancia y la alienación, especialmente debido a la capacidad de la vista de separarse del mundo. Esto facilita una postura nihilista, que no es posible con otros sentidos como el tacto, el cual implica cercanía e identificación. “La vista nos separa del mundo, mientras que el resto de sentidos nos une a él” (Pallasmaa, 2006, p. 25).

De acuerdo con Harasim (2016), para el psicólogo James J. Gibson, los sentidos no son simplemente receptores pasivos, sino que los considera como mecanismos que buscan activamente información. En lugar de ver los cinco sentidos como entidades separadas, Gibson

los clasifica en cinco sistemas perceptivos: el sistema visual, auditivo, gustativo/olfativo, de orientación y háptico.

El ojo quiere colaborar con el resto de sentidos. Todos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel. Definen la interacción entre la piel y el entorno; entre la interioridad opaca del cuerpo y la exterioridad del mundo. (...) La visión revela lo que el tacto ya conoce. Lo distante y lo cercano se experimentan con la misma intensidad y se funden en una experiencia coherente. (...) Las imágenes de un campo sensorial alimentan posterior imaginaria en otra modalidad. Las imágenes de presencia dan lugar a imágenes de memoria, imaginación y sueño. (Harasim, 2016, pp. 15-16)

Peter Sloterdijk (1994) sintetiza cómo ha sido el impacto del sentido de la vista en la filosofía:

Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que no sólo pueden ver sino que son capaces de verse a sí mismos viendo. Esto les otorga una prominencia entre los órganos cognitivos del cuerpo. Una buena parte del pensamiento filosófico es en realidad únicamente ojo-reflexivo, ojo-dialéctico, se ve a sí mismo viendo. (p. 21)

Steven Pack (1994) expone que, durante el Renacimiento, se creía en una jerarquía de los cinco sentidos, en el que la vista se consideraba el sentido más elevado y el tacto el más bajo. Esta concepción renacentista de los sentidos se asociaba con la imagen del cuerpo cósmico: la vista se relacionaba con el elemento del fuego y la luz, el oído con el aire, el olfato con el vapor, el gusto con el agua y el tacto con la tierra.

La invención de la representación en perspectiva hizo del ojo el punto central del mundo perceptivo, así como del concepto del yo. La propia representación en perspectiva se

convirtió en una forma simbólica que no sólo describe sino que también condiciona la percepción. El predominio de la vista sobre el resto de sentidos – y la consecuente parcialidad de cognición – ha sido observado por muchos filósofos. (Harasim, 2016, p. 23)

La recopilación de ensayos filosóficos *Modernity and hegemony of vision*, editada por David Michael Levin, enuncia que “comenzando por los antiguos griegos, la cultura occidental ha estado dominada por el paradigma ocularcentrista, una interpretación del conocimiento, la verdad y la realidad que se ha generado y centrado en la vista” (1993, p. 2). Levin promueve la crítica filosófica hacia la primacía de la visión expresando lo siguiente:

Creo que es conveniente desafiar la hegemonía de la vista, el ocularcentrismo de nuestra cultura. Y creo que necesitamos examinar de una manera muy crítica el carácter de la vista que actualmente domina nuestro mundo. Necesitamos urgentemente un diagnóstico de la patología psicológica de la visión cotidiana, y un entendimiento crítico de nosotros mismos como seres visionarios”. (1993, p. 205)

Así también, Levin describe la independencia y la naturaleza dominante de la vista, junto con la presencia persistente de lo que llama "los fantasmas de la regla patriarcal" en nuestra actual cultura ocularcentrista:

La voluntad de poder en la visión es muy fuerte. Existe una tendencia muy sólida de la vista a captar y a fijar, a cosificar y a totalizar: una tendencia a dominar, asegurar y controlar que, con el tiempo, dado que se ha promovido ampliamente, ha asumido cierta hegemonía indiscutible sobre nuestra cultura y su discurso filosófico, estableciendo una metafísica ocularcentrista de la presencia al mantener la racionalidad instrumental de nuestra cultura y el carácter tecnológico de nuestra sociedad. (1993, p. 212)

En resumen, según Judovitz (1993), Descartes consideraba la visión como el sentido más importante y objetivo, pero también equiparaba la visión con el tacto, valorándolo por su precisión. Por otro lado, Nietzsche, explica Harasim (2016) desafiaba la supremacía de la visión en el pensamiento, criticando la idea de un "ojo fuera del tiempo y la historia" sostenido por algunos filósofos, acusándolos de una "hostilidad traicionera y ciega hacia los sentidos". En el caso de Martin Jay, el autor presenta una crítica vehemente contra el *ocularcentrismo* de la percepción y el pensamiento de Occidente, la cual surgió de la tradición francesa en el siglo pasado, en su obra *Downcast eyes – The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Jay explora de manera minuciosa cómo la cultura moderna le ha dado prioridad a la visión mediante una variedad de ámbitos, que incluyen desde la invención de la imprenta, el desarrollo de la iluminación artificial, la aparición de la fotografía, hasta la poesía visual y la transformación de la experiencia temporal (Harasim, 2016).

Jean-Paul Sartre resultó también mostrarse hostil de manera explícita contra el sentido de la vista:

(...) se estima que su obra contiene siete mil referencias a “la mirada”. Le preocupaba “la mirada objetivadora del otro, y la ‘mirada de la medusa’ [que] ‘petrifica’ todo lo que toca”. En su opinión, el espacio se ha apoderado del tiempo en la conciencia humana a causa del *ocularcentrismo*. Esta inversión de la importancia relativa otorgada a las nociones de espacio y de tiempo tiene unas repercusiones importantes en nuestra comprensión de los procesos físicos e históricos. (Harasim, 2016, p. 25)

Sobre Martin Heidegger, Michael Foucault y Jacques Derrida:

Han expuesto que el pensamiento y la cultura de la modernidad no sólo han continuado con el privilegio histórico de la vista, sino que han fomentado sus tendencias negativas. Cada uno a su manera ha considerado el dominio de la vista en la era moderna como

claramente diferente al de épocas anteriores. La hegemonía de la vista se ha visto reforzada en nuestro tiempo por innumerables invenciones tecnológicas y una infinita multiplicación y producción de imágenes; “una infinita lluvia de imágenes”. (Harasim, 2016, p. 25)

Así pues, en la época actual, gracias al avance tecnológico, el ojo ha sido mejorado y potenciado, lo que le permite explorar profundamente la materia y el espacio, posibilitando así que las personas puedan observar múltiples lugares del mundo al mismo tiempo. La vista es el único sentido capaz de adaptarse al ritmo acelerado del progreso tecnológico. No obstante, esta predominante cultura visual nos inmersa cada vez más en un presente constante, caracterizado por la rapidez y la simultaneidad de experiencias (Harasim, 2016).

Para David Harvey (1992), la carga e información visual no son más que objetos de intercambio monetario actualmente, ya que el uso de la imagen ha pasado a ser masivo, insignificante y fugaz, un mero recorrido visual a través de la TV para un uso meramente comercial, trivial e intrascendental.

3.1.5 Falocentrismo audiovisual

El cine refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. (...) La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en que, para dar orden y sentido a su mundo, depende de la imagen de la mujer castrada. Una cierta idea de mujer se yergue como pieza clave del sistema: es su carencia lo que produce el falo como una presencia simbólica, es su deseo de triunfar sobre la carencia lo que el falo significa. (...) La importancia de la representación de la forma femenina en el seno de un orden simbólico en el que, en última instancia, no representa más que la castración. (Mulvey, 1975, p. 365)

De acuerdo con Mulvey (1975), el cine hace cuestionarse cómo la propia forma de ver está influenciada por lo que la sociedad enseña. Los avances tecnológicos han cambiado cómo se hacen las películas, permitiendo que tanto las grandes producciones como las más pequeñas sean posibles. Aunque Hollywood intenta ser ingenioso y consciente de sí mismo, aún sigue siguiendo ciertas reglas establecidas por la sociedad. Por eso, el cine independiente ofrece una alternativa diferente, desafiando las normas establecidas tanto políticamente como en términos de belleza, yendo más allá de lo que normalmente vemos en las películas comerciales. La autora mencionada (1975) no sugiere rechazar moralmente la perspectiva del cine comercial, sino resaltar cómo sus preocupaciones reflejan las obsesiones de la sociedad. El cine alternativo surge como respuesta a estas preocupaciones. Aunque es posible un cine políticamente avanzado y estéticamente innovador, solo puede existir como una alternativa por ahora.

La magia del estilo de Hollywood en su punto álgido (y de todo el cine que cae dentro de su zona de influencia) surge, no exclusivamente pero sí en un importante aspecto, de su hábil manipulación del placer visual en orden a producir satisfacción. La tendencia cinematográfica imperante codifica lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante. Sólo en el cine más evolucionado de Hollywood y únicamente por medio de estos códigos, el sujeto alienado, desgarrado en su memoria imaginaria por una sensación de pérdida, por el terror de la carencia potencial en su fantasía, ha estado cerca de vislumbrar un destello de satisfacción: a través de su belleza formal y del empleo de sus propias obsesiones formativas. (...) este placer erótico se intercala en el cine, de su sentido y, en particular, del lugar central que ocupa la imagen de la mujer. (Mulvey, 1975, pp. 366-367)

Dyer (1982) ofrece una perspectiva diferente a la de Mulvey al examinar cómo las imágenes de hombres dirigidas a mujeres (ya sean retratos de estrellas, pin-ups o dibujos y pinturas de

hombres) generan una dinámica interesante en el contacto visual. Se observa una cierta inestabilidad al contemplar estas imágenes, ya que los hombres están allí para ser objeto de la mirada, lo cual desafía los patrones habituales de quién mira a quién. Se nota un intento instintivo por contrarrestar esta dinámica, especialmente en cómo el modelo o la estrella masculina se presenta visualmente en relación con quien lo observa, ya sea en público o en una revista para fans o mujeres.

No se trata de si el modelo mira o no a su(s) espectador(es), sino de cómo lo hace o no. En el caso de no mirar, donde la modelo femenina normalmente desvía la mirada, expresando modestia, paciencia y falta de interés en cualquier otra cosa, el modelo masculino mira hacia arriba o hacia afuera. En el caso de la primera, su mirada sugiere un interés en algo más que el espectador no puede ver; ciertamente no sugiere ningún interés en el espectador. De hecho, apenas reconoce al espectador, mientras que los ojos desviados de la mujer hacen precisamente eso: están desviados del espectador. En los casos en que el modelo mira hacia arriba, esto siempre sugiere una espiritualidad: puede que esté ahí para que se mire su rostro y su cuerpo, pero su mente está en cosas más elevadas, y es este esfuerzo hacia arriba lo que se supone que más agrada. . Esta postura resume el tipo de dualismo que Paul Hoch analiza en su estudio sobre la masculinidad, *Héroe blanco, Bestia negra*: más arriba es mejor que más abajo, la cabeza arriba es mejor que los genitales abajo. Al mismo tiempo, la sensación de esforzarse y esforzarse hacia arriba también sugiere analogías con la definición de la sexualidad misma supuestamente relegada a un lugar inferior: esforzarse y esforzarse son los términos más utilizados para describir la sexualidad masculina en esta sociedad. (Dyer, 1982, p. 63)

A primera vista, afirma Mulvey (1975), aunque el cine muestra su contenido a todos, las convenciones cinematográficas crean una sensación de separación con los espectadores, lo que deviene en un origen y/o reforzamiento de pensamientos voyeristas. La oscuridad del cine y la luz en la pantalla crean la ilusión de observación distante, como si estuviéramos viendo un mundo íntimo. Los espectadores, al estar en la sala oscura, proyectan sus deseos reprimidos en los actores. En el cine la curiosidad y el deseo se mezclan con la inquietud por lo que se considera semejante y lo que es reconocible, especialmente en relación con la anatomía humana y lo que lo rodea, lo que aviva el voyerismo narcisista.

A lo largo de su historia, el cine parece haber desplegado una ilusión particular de realidad, en la que esta contradicción entre libido y ego ha encontrado un mundo fantástico bellamente complementario. En realidad el mundo fantástico de la pantalla está sujeto a la ley que lo produce. Los instintos sexuales y los procesos de identificación tienen un significado en el seno del orden simbólico que articula el deseo. El deseo, nacido con el lenguaje, hace posible trascender lo instintivo y lo imaginario, pero su punto de referencia siempre regresa al momento traumático de su nacimiento; el complejo de castración. De ahí que la mirada, placentera en su forma, pueda ser amenazante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/imagen, la que hace que esta paradoja asuma una forma definida. (Mulvey, 1975, p. 370)

Según Dyer (1982), cuando una imagen o retrato de una mujer devuelve la mirada al espectador, suele hacerlo con una sonrisa seductora. En contraste, el retrato masculino, incluso en su forma más suave, sigue mirando fijamente al espectador. La mirada del modelo femenino se detiene en el límite marcado por la cámara en el momento de la toma, mientras que la del modelo masculino parece traspasar ese límite, como si quisiera ir más allá y establecerse.

En el cine y lo audiovisual, hay un desequilibrio de género donde el espectador activo, generalmente masculino, observa al objeto pasivo, típicamente femenino (Mulvey, 1975). La visión masculina proyecta sus imaginaciones fantasiosas sobre la figura femenina, dándole forma según sus deseos. Las mujeres son proyectadas como objetos sexuales para satisfacer el deseo masculino, soportando su mirada y actuando para él. En las películas convencionales, la presencia visual de la mujer interrumpe la trama al detener el desarrollo por momentos meramente gráficos y sugerentes. No obstante, su presencia es fundamental y debe integrarse con la historia. Mulvey (1975) también explica que, recientemente, el cine narrativo ha evitado el problema al centrarse en las *buddy movies*, donde la figura masculina central con erotismo homosexual dirige la trama sin distracciones. Históricamente, las mujeres en pantalla han servido como objetos eróticos para los personajes y el público, generando tensión entre las miradas dentro y fuera de la pantalla.

La estructura narrativa en el cine refleja una división heterosexual del trabajo activo/pasivo. Según esta división, escribe Mulvey (1975), los hombres suelen ser activos en la trama, mientras que las mujeres son más pasivas y objeto de la mirada. Esto se debe a la idea de que los hombres no pueden ser vistos como objetos sexuales, por lo que prefieren no mirar a otros hombres en situaciones sugerentes. En las películas, los hombres son los que controlan la acción y llevan adelante la trama, representando el poder en la pantalla y también la mirada del espectador. Cuando nos identificamos con el protagonista masculino, proyectamos nuestra mirada a través de él, sintiéndonos poderosos y omnipotentes. La atracción por las estrellas masculinas no se basa en su atractivo sexual, sino en su representación idealizada del ego, similar a cómo nos vemos en un espejo. Ante esto, Mulvey (1975) afirma que el personaje masculino en la historia tiene más control sobre los acontecimientos que nosotros como espectadores, lo que refleja el control que teníamos sobre nuestra imagen en el espejo cuando éramos jóvenes. El hombre activo en la pantalla representa nuestra propia imagen idealizada y

hace sentir poderosos a quienes se identifican con él, a diferencia del ícono que representa la imagen de la mujer.

La función del cine consiste en reproducir, tan cuidadosamente como sea posible, las denominadas condiciones naturales de la percepción humana. Las técnicas (como la de la profundidad de campo) y los movimientos de la cámara (determinados por la acción del protagonista), combinados con la invisibilidad del montaje (exigida por el realismo), tienden a desdibujar los límites del espacio de la pantalla. El protagonista masculino es libre para gobernar la escena, una escena de ilusión espacial en la que es él quien articula la mirada y crea la acción. (Mulvey, 1975, p. 372)

A propósito de la asimetría sobre la sexualización de los hombres frente a las mujeres, Dyer (1982) señala una asimetría en la sexualización de hombres y mujeres en imágenes. Menciona el trabajo de Eadweard Muybridge, quien fotografió secuencias de hombres y mujeres desnudos. Se observó que las imágenes masculinas muestran acción, como cargar una piedra o jugar béisbol, mientras que las femeninas están más pasivas, simplemente siendo miradas. Esta diferencia se refleja en la historia de las *pin-up*, donde los hombres están asociados con actividades mientras que las mujeres son mostradas de manera pasiva, coincidiendo con lo que explica Mulvey sobre el tratamiento visual de las mujeres.

Incluso cuando no se la capta en un acto, la imagen masculina todavía promete actividad por la forma en que se posa el cuerpo. Incluso en una postura supina aparentemente relajada, el modelo tensa y tensa su cuerpo para enfatizar los músculos, llamando así la atención sobre el potencial de acción del cuerpo. Lo más frecuente es que el *pin-up* masculino no esté en posición supina, sino de pie, tenso y listo para la acción. (...) Como tantas otras cosas sobre la masculinidad, las imágenes de los hombres, basadas en inestabilidades tan múltiples, son una gran tensión. Mirado pero fingiendo no serlo,

aun afirmando movimiento, fálico pero delgado: rara vez hay algo fácil en tales imágenes. Y la verdadera trampa en el corazón de estas inestabilidades es que es precisamente el esfuerzo lo que se considera el gran bien, lo que hace que un hombre sea un hombre. Ya sea con la cabeza en alto buscando una trascendencia imposible o con los penes sacudiéndose en una afirmación desesperada de dominio fálico, tanto a hombres como a mujeres se les pide que valoren las mismas cosas que hacen de la masculinidad una definición tan insatisfactoria del ser humano. (Dyer, 1982, pp. 67, 72)

Desde el punto de vista psicoanalítico, según Mulvey (1975), la presencia de la mujer representa la falta de pene, es decir: la castración. Lo cual puede despertar una suerte de ansiedad inconsciente y colectiva en los hombres; la mujer simboliza “dejar de tener lo que lo hace hombre”. Esta idea es fundamental porque es lo que define la diferencia sexual y sirve como base para lo que Mulvey llama “complejo de castración”, dando lugar a una suerte de orden y jerarquía simbólica bajo reglas patriarcales: la Ley del Padre. Mulvey (1975) explica que para enfrentar la ansiedad, los hombres adoptan dos enfoques: controlar a la mujer o negar la castración con objetos fetiches. Estos enfoques están relacionados con el sadismo y la escopofilia fetichista, siendo relevantes en la narración de historias y el placer erótico.

De esta manera, Mulvey (1975) identifica tres modalidades de observación en el cine: la perspectiva de la cámara durante la filmación, la del público al visualizar la película finalizada y la de los personajes en la narrativa visual. En el cine se da prioridad a la visión de los personajes para involucrar al espectador en la trama, procurando disimular la presencia de la cámara y evitar que el público perciba una sensación de distancia y extrañeza. No obstante, Mulvey sostiene que la presencia de la figura femenina perturba la cohesión narrativa al convertirse en un elemento fetichizado, sometido a los deseos del hombre dominante y su ego. La cámara se ajusta para crear un universo verosímil, mientras que la atención del público se

centra en la representación erótica en pantalla, definiendo así la dinámica de las miradas en el cine.

3.1.6 Regímenes escópicos

Nuestra percepción de las cosas no está restringida únicamente por nuestras capacidades físicas; también está moldeada por nuestra historia y nuestro bagaje de conocimientos:

Aunque la visión sugiere la vista como una operación física y la visualidad la vista como un hecho social, ambas no se oponen como naturaleza a cultura: la visión también es social e histórica, y la visualidad implica el cuerpo y la psique. Sin embargo, tampoco son idénticos. (Foster, 1988, p. ix)

Los regímenes escópicos tienden a ayudar a identificar qué visualidad es exactamente correcta o dominante y cómo podemos identificarla. De acuerdo con WitteMann (2020), en la obra *La división entre el ojo y la mirada*, de Jacques Lacan, este dirige su atención al ámbito escópico delineado por Maurice Merleau-Ponty. Este ámbito conceptual identifica al ojo como el conductor principal en el análisis de las ideas en el ámbito estético, pero también señala un desafío fundamental para comprender dicho ámbito: mientras que veo solo desde un punto, en mi existencia soy observado desde todas las direcciones. Para Tunis (2007), el ámbito escópico va más allá de la percepción visual del individuo, abarcando todos los ángulos visuales, lo cual resulta difícil de evitar cuando el medio de experimentar dicho ámbito está restringido al ojo. Por consiguiente, cada persona individual solo puede tener una perspectiva.

Martin Jay (1994) discute cómo la cultura y la tecnología han influido en nuestra forma de ver el mundo. Señala cambios significativos, como el paso de la oralidad a la escritura y luego a una cultura visual más arraigada. Los avances tecnológicos, como el telescopio, el microscopio, la cámara y el cine, también han alterado nuestra percepción y visualización del mundo de manera dramática. WitteMann (2020) afirma que la tecnología cambia lo que vemos y cómo

lo vemos. En fotografía, el ángulo de la cámara determina nuestra perspectiva. Por ejemplo, en retratos, el modelo mira directamente a la cámara, creando conexión con el espectador. En cine, a veces se rompe la "cuarta pared", permitiendo a los actores hablar directamente al público a través de la cámara. En arte visual, el artista comunica emociones al espectador. En resumen, las tecnologías alteran el gusto, la percepción y pensamiento.

Martin Jay (2003) destaca que lo visual ha sido fundamental en la cultura occidental moderna. Desde la idea de la filosofía como "el espejo de la naturaleza" hasta la prevalencia de la vigilancia y la sociedad del espectáculo, la vista ha sido el sentido principal en la era moderna. Sin embargo, cuestiona si existe un único régimen visual moderno o si hay múltiples en conflicto. Propone que ver el régimen visual moderno como un campo de batalla, compuesto por diversas subculturas visuales, nos ayuda a comprender mejor las implicaciones actuales de la visión. Jay identifica tres subculturas visuales en su libro "Regímenes escópicos de la modernidad" (2003): el Perspectivismo cartesiano, predominante en el Renacimiento y el racionalismo subjetivo. Este modelo implicó que el pintor se distanciara emocionalmente del objeto representado en el espacio geométrico. Descartes, según Jay, logró la supremacía al expresar mejor la experiencia visual valorada por la cosmovisión científica.

Surgida como consecuencia de la fascinación medieval tardía por las implicaciones metafísicas de la luz -la luz como *lumen* divino antes de como *lux* percibida-, la perspectiva lineal llegó a simbolizar una armonía entre las regularidades matemáticas de la óptica y la voluntad de Dios. Aun después de que se hubieron erosionado los fundamentos religiosos de esta ecuación, las connotaciones favorables que rodeaban el orden óptico supuestamente objetivo conservaron su vigor. Estas asociaciones positivas se habían desplazado de los objetos, a menudo de contenido religioso, representados en las pinturas anteriores, hacia las relaciones espaciales de los lienzos en perspectiva mismos. El nuevo concepto de espacio era geoméricamente isótropo, rectilíneo,

abstracto y uniforme. El *velo* de hilos empleado por Alberti creó una convención para representar ese espacio de un modo que anticipó las cuadrículas tan características del arte del siglo XX, aunque, como nos ha recordado recientemente Rosalind Krauss, se suponía que el velo de Alberto correspondía a la realidad externa de una manera que no fue la de su sucesor moderno. (Martin Jay, 2003, p. 225)

Se considera que la pérdida del "deseo ocular" y la permanencia de una visión desencarnada está vinculada a la disminución en la participación activa en estilos visuales más inmersivos. Esto ha resultado en una menor narratividad y textualidad en el arte, ya que los artistas priorizan la atmósfera sobre la representación de sujetos específicos. El enfoque visual perspectivista se vinculó con los valores de la clase burguesa al distanciar al creador y al espectador, convirtiendo así la representación visual en un objeto comercializable adecuado para el mercado capitalista. Por otro lado, la perspectiva tecnológica del mundo transformó la naturaleza en un recurso perpetuo para la observación y control arbitrario del hombre. Jay (2003) añade que el perspectivismo cartesiano ha sido objeto de críticas filosóficas debido a su enfoque en un observador distante, desconectado del mundo que contempla. Se critica la idea de lo que llaman "subjetividad trascendental", la cual pasa por alto la relación con el mundo físico, vinculada al pensamiento abstracto típico de este enfoque visual. Esto ha llevado a numerosos estudios a condenar este enfoque como inexacto y perjudicial. La cuestión central es la posición del observador en el perspectivismo cartesiano es si se trata de una mirada universal para todos los observadores, o si depende de las experiencias individuales de cada uno. El perspectivismo empezó a proyectar connotaciones relativistas cuando la primera mirada se convirtió de manera explícita en la segunda.

Bryson (1983), por su parte, consideraba que con el perspectivismo cartesiano “se quiebra el vínculo con la dimensión física del observador, y el sujeto que ve, se propone y se supone ahora como un punto abstracto, una Mirada no empírica” (p. 112).

El segundo régimen escópico explicado por Jay (2003) es el descriptivo, que se desarrolló a partir del arte en los Países Bajos en el siglo XVII. Este enfoque prescinde de la narrativa y la textualidad, centrándose en la descripción y la representación visual. Al rechazar la importancia del sujeto que observa, enfatiza la existencia previa de un mundo de objetos plasmados en el lienzo. Según Alpers (1983), el arte holandés se caracteriza por su enfoque en la descripción:

(...) presta atención a muchas cosas pequeñas, en vez de a unas pocas grandes, la luz se refleja en los objetos, en lugar de que los objetos aparezcan modelados por la luz y la sombra; la superficie de los objetos, sus colores y texturas se tratan y no se colocan meramente en un espacio legible; una imagen no enmarcada contra una que lo está netamente; una imagen sin ningún observador claramente situado a diferencia de una imagen que sugiere ese tipo de espectador. La distinción sigue un modelo jerárquico que distingue entre fenómenos a los que habitualmente se conoce como primarios y secundarios: los objetos y el espacio contra las superficies, las formas contra las texturas del mundo. (1983, p. 44)

El arte holandés se enfoca en representar de manera detallada la superficie compleja del mundo, prefiriendo describir en lugar de explicar. Este tipo de arte anticipó estilos visuales futuros, a pesar de haber sido menospreciado en comparación con el enfoque de la perspectiva cartesiana en su época. Además, contribuyó a preparar el terreno para el desarrollo de la fotografía en el siglo XIX. Ambos comparten varias características destacadas: “la fragmentariedad, el enmarcado arbitrario, la inmediatez que los primeros practicantes expresan afirmando que el fotógrafo le daba a la naturaleza el poder de reproducirse directamente sin la ayuda del hombre”

(Alpers, 1983, p. 43). Martin Jay (2003) sugiere que el énfasis en las superficies materiales en el arte holandés se asemeja al fetichismo de las mercancías en una economía de mercado. Esto muestra que tanto los regímenes visuales como las filosofías cartesiana y baconiana ofrecen distintas perspectivas sobre un mismo fenómeno complejo.

El tercer régimen escópico es **el barroco**, dominante, al mismo tiempo que a veces reprimido, durante la era moderna. Este régimen surgió durante la era moderna, se caracterizó por ser una alternativa radical al modelo predominante de la época, el Renacimiento. Mientras que el Renacimiento valoraba la claridad y la linealidad, el barroco se destacaba por su vitalidad, complejidad y apertura. Esta forma de ver el mundo ofrecía una experiencia visual poderosa, que desafiaba al perspectivismo cartesiano. La visión barroca tenía una cualidad táctil y tangible distintiva, que la diferenciaba del enfoque más centrado en la vista del perspectivismo. A diferencia de la búsqueda de una expresión intelectual clara y sin ambigüedades, el barroco reconocía la conexión entre la retórica y la percepción visual, donde las imágenes se convertían en símbolos y los conceptos tenían siempre una dimensión visual. Este intento de representar lo inexplicable generaba una sensación de melancolía, según describió Walter Benjamin al hablar sobre la sensibilidad barroca.

Como tal, aquella visión se aproximaba más a la prolongada tradición de la estética de lo sublime, en oposición a lo bello, a causa de su anhelo por una presencia que nunca podía satisfacerse. En realidad, el deseo, tanto en su forma erótica como en su forma metafísica, recorre todo el régimen escópico barroco. El cuerpo retorna para destronar a la mirada desinteresada del espectador cartesiano descorporizado. Pero, a diferencia del retorno del cuerpo celebrado en las filosofías del siglo XX, aquí solo genera alegorías de oscuridad y opacidad. Así es como verdaderamente produce uno de

aquellos “momentos de malestar” que según Jacqueline Rose se oponen a la petrificación del orden visual dominante. (Jay, 2003, p. 237)

Aunque el perspectivismo cartesiano no ha sido completamente reemplazado, ha sido desafiado y resistido en diferentes áreas, tanto en la filosofía como en el arte (Jay, 2003). El surgimiento de la hermenéutica, el resurgimiento del pragmatismo y la aparición de enfoques estructuralistas y postestructuralistas centrados en el lenguaje han puesto en tela de juicio la tradición epistemológica derivada en gran medida de Descartes. La observación baconiana también ha sido criticada, especialmente por su afinidad con el positivismo, aunque algunos argumentan que se ha adaptado, especialmente con el reconocimiento creciente de la fotografía como una forma de arte sin perspectiva. Si se tuviera que señalar un único régimen visual que ha perdurado, sería "la locura de la visión", como lo describe Buci-Glucksmann en relación con el barroco (Jay, 2003).

Martin Jay (2003) cierra su análisis sobre *Regímenes escópicos de la modernidad*, señalando que el rechazo del perspectivismo cartesiano podría haber ido demasiado lejos. Advierte que al desacreditarlo tan fervientemente, existe el riesgo de olvidar que otros regímenes visuales no son inherentemente más naturales ni representan una visión más "verdadera" que el perspectivismo.

El vistazo no es, por así decirlo, constitutivamente superior a la mirada; una visión rehén del deseo no necesariamente es mejor que el ojo que se fija fríamente, la vista que parte del contexto de un cuerpo situado en el mundo no siempre puede ver ciertas cosas que son visibles desde un punto de vista de “ojo de Dios” o de “elevada altitud”. (Jay, 2023, p. 238)

De acuerdo con Jay (2003), es importante reconocer que la tradición científica de Occidente se vio influenciada por el perspectivismo cartesiano y el enfoque de la descripción de Bacon. El

autor sugiere que la ausencia de estos enfoques visuales en las culturas orientales, especialmente el perspectivismo, podría estar relacionada a que no hubo considerables revoluciones a nivel científico en las zonas en cuestión. Respecto a la visión barroca, plantea preguntas sobre cómo algunos la celebran como una experiencia extática mientras que otros la encuentran confusa. En lugar de establecer nuevas jerarquías, sugiere que es más útil reconocer la diversidad de enfoques visuales disponibles en la actualidad.

3.2 Narrativa audiovisual

3.2.1 Concepto

El narrar, por sí mismo, consiste en relatar, contar una historia. Siendo posible, según la Real Academia Española (2018), que la historia sea ficticia o real. La narrativa, pues, se remonta a las propias tradiciones orales transmitidas de generación en generación en distintas culturas ancestrales alrededor del mundo, haciendo uso, básicamente, de una idea principal, personajes y acciones. Para Jesús García Jiménez, la Narrativa Audiovisual es la habilidad que poseen las imágenes visuales y auditivas para narrar historias, es decir que implica su capacidad de conectarse con otras imágenes y elementos cargados de significado, formando así discursos completos que transmiten relatos. Estos discursos visuales y auditivos se estructuran como textos que comunican narrativas específicas (2003).

Se podría decir que la narración desde sus inicios en muchas ocasiones ha sido audiovisual al representar los distintos relatos e imaginarios a través de imágenes y sonidos en simultáneo. Estas narraciones fueron muchas veces acompañadas por representaciones simbólicas, como en la época de las cavernas con las pinturas rupestres, las formas manipuladas con las sombras de las fogatas, con tótems, figuras de barro, dibujos en la tierra o, avanzando en el tiempo, con puestas en escena en el teatro de la Grecia clásica, el cual basaba sus obras en una rica mitología plagada de dioses y criaturas celestiales a la vez que otras monstruosas. Y es de manera formal,

la narrativa, al menos desde lo occidental, se remontaría a la literatura en sí: siendo sus pilares las epopeyas heroicas *La Ilíada* y *La Odisea*, ambos poemas de corte fantástico que empezaron a ser transmitidos desde la tradición oral y llegaron a la inmortalidad escrita gracias a la figura de Homero, quien, dicho sea de paso, no es seguro que haya existido. Complementando esta idea: “la Narrativa audiovisual sirve como término empleado analógicamente para hacer referencia a uno de los tres elementos de la *Tríada de universales*: Lírica, narrativa y dramática. Que tiene sus orígenes en la antigüedad” (Jiménez, 1996, p. 14).

En su sentido más específico, y también técnico, la narrativa audiovisual está relacionada e inherentemente enlazada al cine, la televisión, la radio e incluso a internet, puesto que, a través de estos cuatro medios, es posible el exponer hechos e historias mediante las imágenes y el sonido simultáneos (o no); a excepción de la radio que es meramente auditiva, lo cual es explicitado por García (1996) cuando se menciona que la narrativa audiovisual es un término genérico, el cual contempla sus variantes en narrativa filmica, radiofónica, televisiva, videográfica, infográfica, etc.

3.2.2 El conflicto

Para Fernández y Martínez en *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, se han debido decidir cuatro aspectos previos a la redacción del guion siguientes serían los cuatro elementos que se deben decidir antes de empezar con el guion: Lo que será contado, los personajes y quiénes serán, de qué manera el filme será contado, y en qué época se desarrollará la historia.

De ellos, el primero hace referencia a las ideas que se desean plasmar en el filme. La idea sería la que guía y da punto de partida a la estructura del producto audiovisual, asegurando que tenga una base coherente y desarrollada como es debido. (Fernández y Martínez, 1999). Esta idea es categorizada por ellos en dos tipos, la idea dramática, que nace de la experiencia del autor

generando algo concreto, y la idea temática, también llamada central o núcleo, que señala al **campo connotativo del mensaje**. Ambas deben apoyarse en sí mismas y entre ellas sin interferirse generando así una unidad. Sin embargo, dentro de estas ideas es necesario identificar al conflicto, cuyo componente esencial es la intriga básica. Según Bordwell y Thompson, el conflicto va a generar a relaciones, como causa-efecto, entre los personajes según como se van presentando los hechos. Según Comparato, hay seis momentos clave en la elaboración del guion dentro de la cual se encuentra al conflicto, que es lo que concreta la idea del autor. En coherencia con los autores previos, el conflicto plasmaría el tema dentro del relato, lo cual responde a la pregunta de **¿CUÁL?**, dentro de las cuestiones esenciales para entender la construcción del relato.

3.2.3 Estructura

El guion es más que solo la historia escrita con acciones y diálogos. El guion es la columna vertebral de toda obra audiovisual, puesto que plantea la historia por sí misma, así como los personajes, sus acciones, complicaciones y demás elementos dentro de la ficción. Es a partir de la idea principal y del guion que las demás áreas empiezan a trabajar. Existe el guion literario y el guion técnico, este último depende del primero, pero no quita su importancia. Sin embargo, se hará especial énfasis en el concepto de guion literario -o simplemente guion- ya que es del que se desprende toda la historia como tal y la interacción de los personajes.

El guion es, a la vez, un punto de partida y de llegada. Para el director o realizador que recibe el encargo de adaptar un guion o darle una solución audiovisual, el guion literario es el origen y el guion técnico su destino. Para el guionista, la construcción de un guion literario es el resultado de un esfuerzo creativo que, con frecuencia, deja en manos del director o realizador para que estos materialicen su proyecto y lo transformen en otro

proyecto nuevo y a veces difícilmente reconocible. Para los técnicos, el guion técnico es la referencia obligada de trabajo, significa aquello que deben conseguir.

(Fernández y Martínez, 1999, p. 216)

“La estructura es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de la vida de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo”. (McKee, 2002, p. 31) Por tanto, los acontecimientos narrativos son vitales para los personajes generando en ellos un valor narrativo mediante el conflicto. Para Field, los guiones siguen una estructura lineal básica conocida como paradigma, el cual incluye tres actos (Planteamiento, confrontación y resolución) unidos mediante dos nudos, los cuales son eventos dentro del relato que generan un giro de dirección. Dentro del primer acto, considera que debe mostrarse al espectador los personajes principales, la idea temática y el conflicto, o la situación según Field, debiendo ser lo más breve posible ya que tiene que aparecer dentro de las diez primeras páginas del guion. Este acto termina con el primer nudo de la trama o *plot point*, donde se entrelazan las escenas y situaciones creadas y llevadas por los personajes desarrollando así la información de la historia.

Dentro de la estructura del relato, debe existir un incidente incitador, según McKee, que sea la causa principal de toda la historia y que produzca la actividad del resto de elementos (los obstáculos constantes y crecientes, la crisis, el clímax y la resolución). Siguiendo su planteamiento, este acontecimiento trae consecuencias que desestabilizan el estado inicial del protagonista detonando una serie de conflictos, también llamado por McKee como complicaciones progresivas, que se presentarán a lo largo de todo el relato. El segundo acto es donde todos estos acontecimientos suceden, también es conocida como confrontación, debido a la presencia de estos conflictos mencionados que dificultan al personaje conseguir su objetivo. La crisis, también conocida como el segundo nudo o segundo punto crucial según

Field, es el momento en el que el protagonista se encuentra confrontado por fuerzas opuestas, lo que lo impulsa a tomar una decisión o acción importante que lleva la historia hacia su punto culminante. Por último, la resolución tendría cabida, dentro del esquema planteado por Field, como el tercer acto, guiándonos hacia el desenlace de la historia, que es el hecho que concluye la trama en palabras de García.

Dentro de esta estructura, podemos identificar la trama que vendría a ser la idea principal para desarrollar a lo largo del relato, pero debemos tener en cuenta que también existe otras ideas secundarias desarrolladas (subtramas) que contribuyen a avanzar la trama principal. Además las subtramas permiten explorar de manera más amplia los personajes permitiendo su transformación mediante la agudización del conflicto del personaje principal y mostrando su vinculación con el resto de personajes. (García, 2003)

3.2.3.1 El guion literario

El guion literario, como lo explican Fernández y Martínez (1999), es una narración ordenada que describe la historia que se desarrollará en una película, serie u otro producto audiovisual. No sigue necesariamente un orden lineal y comprende descripciones de diálogos, escenarios y acciones dramáticas en los personajes. Se presenta en forma escrita, representando las imágenes potenciales y la totalidad de la idea, junto con detalles específicos de situaciones y personajes. Aunque su nombre sugiere una relación con la literatura, el lenguaje utilizado debe ser visual y cinematográfico, no literario, ya que no sirve expresar pensamientos o sentimientos de los personajes que el espectador no pueda percibir directamente.

Por ellos, el guionista, como señala Rosa Vergés en "El punto G del Guion Cinematográfico" (2009), desempeña un papel crucial en la creación de cualquier producción audiovisual, ya sea para cine o televisión. Manipula los elementos a su disposición con habilidad técnica y conocimiento artístico desde las etapas iniciales de preproducción. Además, como destaca

Machalksi (2009) en otro libro, el proceso creativo del guionista está impulsado por la duda, ya que esta genera nuevas ideas y conocimiento. Es importante que el guionista cuestione todas las certezas y verdades establecidas, ya que solo así puede explorar lo nuevo y lo diferente. La duda lleva al escritor a sumergirse en la historia que está creando y a buscar constantemente nuevas perspectivas. Para escribir un guion original, el guionista debe desafiar todo lo que sabe y cultivar su capacidad de cuestionamiento.

3.2.3.2 Los personajes

Los personajes, como se señala líneas arriba, responden a la pregunta de **¿QUIÉNES?** Desde los principales, también llamados protagonistas, hasta los más insignificantes. Los personajes son las personas (o no) que poseen determinado rol y función en la historia y hacia los demás personajes.

Todos los relatos versan siempre sobre la historia de alguien o de algo. La narración siempre tiene uno o varios protagonistas. Existe una necesidad narrativa del protagonista: la narración surge de la sucesión de los episodios y de las situaciones. Todo episodio es, siempre una acción y toda acción exige la existencia de alguien que la realice, que sea sujeto de la acción: un personaje, un protagonista, que no significa necesariamente “persona”. (Fernández y Martínez, 1999, p. 231)

Los personajes suelen ser seres humanos, pero también pueden serlo animales, criaturas fantásticas, deidades, objetos inanimados o conceptos en sí mismos. Y así como cualquiera de los mencionados (y los que se hayan omitido) pueden ser personajes, cualquiera de estos puede ser protagonista, personaje principal o secundario. Los **personajes protagonistas**, como señalan Fernández y Martínez (1999), son aquellos sobre los que recae la acción principal de la historia. Pueden también desempeñar roles antagonistas. Los **personajes principales**, por

otro lado, tienen un papel importante en la trama pero su presencia no es esencial; podrían ser reemplazados por otros personajes. Por último, los **personajes secundarios** cumplen roles de relevancia variable y están subordinados a los protagonistas y principales, siendo complementarios a la acción de la historia.

Adicionalmente a estas tres categorías, podemos encontrar el concepto de **deuteragonista**, concepto que se remonta a los orígenes del teatro quienes lo definían como el segundo protagonista, para ser denominado deuteragonista debe tener su propio arco que no esté relacionado directamente con la trama principal según Kumar (Kumar, 2023). Esta distribución conceptual es una forma básica y estructural de categorizar a los personajes y su relevancia en la historia; sin embargo, el *Manual básico de Lenguaje y Narrativa audiovisual* (1999) también aporta denominaciones adicionales que sirven de complemento para identificar ciertos roles de personajes que puedan acompañar al protagonista:

- **Personaje principal de interés romántico:** en la mayoría de las historias, aparece un personaje principal adicional que genera una trama romántica secundaria, aparte del protagonista. Esta subtrama amorosa, vinculada a la trama principal, a menudo adquiere un protagonismo significativo y puede incluso eclipsar la línea principal de la historia.
- **Personaje confidente:** aquel al que el protagonista confía sus pensamientos, revelando aspectos de su personalidad a través de su relación. Las escenas con el confidente proporcionan un espacio para expresar los pensamientos y sentimientos del protagonista de manera dramática, evitando que queden sin revelar o se presenten de manera poco natural en monólogos o en narraciones en voz en off.
- **Personaje catalizador:** aquel que desencadena eventos que impulsan la acción y motivan al protagonista a actuar. Por lo general, son responsables de los puntos de inflexión en la estructura de la trama.

- Personaje de masa o peso: aquellos que crean la ambientación y contextualización de la historia, tanto de manera cronológica, familiar, cultural, etc. Permiten conocer más al protagonista y su mundo interno y externo, lo perfilan y dan relieve.

Así también, introducen ciertas características debe cumplir el personaje protagónico:

- El protagonista es quien condicionar parcial y totalmente la historia, de manera que cualquier detalle de la narrativa dependa de él directa o indirectamente.
- El protagonista evoluciona narrativa y psicológicamente.
- El protagonista provoca que los demás personajes dependan directa o indirectamente de él. La razón de ser de estos es por la existencia del protagonista.

La esencia misma de la narrativa se desvanece sin la presencia del protagonista, quien actúa como el núcleo vital que da vida a la trama. La conexión entre el protagonista y la historia es tan profunda que resulta imposible separar uno del otro; juntos, conforman una entidad narrativa completa y significativa.

3.2.3.2.1 Diseño de personajes

Antes de elaborar a los personajes, se debe tener en claro qué es lo que se espera de ellos según la idea central (trama), con base en ello, se deben optar por arquetipos que permitan mostrar el desarrollo de la historia en su plenitud. La diferencia entre arquetipo y estereotipo es que los primeros son universales y pueden ser entendidos en cualquier época, mientras que los segundos representan una cultura limitada en tiempo y espacio que es generalizada usualmente sin éxito de lograr atrapar al receptor, lo que diferencia de la unicidad de lo construido arquetípicamente que cautiva basada en sus detalles según McKee.

Por tanto, el diseño de personajes consiste en un trabajo tridimensional, en el que cuenta tanto el lado narrativo (la historia del personaje), el psicológico (el mundo interno del personaje) y

la cuestión estética (la apariencia del personaje). De esta manera, se debe tener en claro que no es posible separar algunos de estos puntos como si fueran independientes entre sí; aunque se pueda pensar lo estético es meramente superficial, también es parte de la esencia del personaje el cómo se ve, sea en vestuario o cuestiones físicas y corporales, de esta manera la creación del personaje podrá llegar a ser creíble y armoniosa con lo que proponga su historia y la construcción emocional del mismo. El diseñador da forma a los personajes y sus atuendos, refinándolos gradualmente. Cada cuadro es una oportunidad para la creatividad. Trabajan codo a codo con los directores de fotografía y los diseñadores de producción para construir escenarios convincentes que complementen la historia en cada guion. Cada detalle se planifica minuciosamente para asegurar autenticidad, desde los colores hasta las texturas y formas en los vestuarios y decorados, todo es producto de las deliberaciones de un equipo de diseñadores. (Nadoolman, 2003). Estas ideas y conceptos también, no solo válidas y aplicables a la animación, sino que son inherentes a ella, ya que en este tipo de producciones nada es dejado al azar; cada elemento dibujado debe aportar y hacer del personaje y lo que lo rodea algo auténtico y profundo.

Si el diseñador de producción es el responsable del “dónde” de una película (¿Dónde estamos? ¿Dónde se desarrolla la acción?), el diseñador de vestuario se ocupa del “quién” (¿Quién es este personaje? ¿Qué puede esperar el público de él?). Antes de que un actor pronuncie una palabra, su vestuario ya ha hablado por él. El compromiso de los diseñadores de vestuario es solo uno: crear personajes veraces. (Nadoolman, 2003, p. 9)

De esta manera, para que la construcción narrativa o literaria de un personaje pueda estar completa y perfeccionada se necesita de un delicado y cuidadoso trabajo estético, el cual aportará

para que el personaje pueda expresar, sin decirlo en palabras, quién es y a dónde pertenece, por lo menos.

3.2.3.3 Los diálogos

Ahora que se ha detallado en qué consiste la idea de los personajes, su construcción y estética, se puede pasar a hablar acerca de uno de los elementos que, aunque invisibles, están directamente conectados a los personajes, puesto que son ellos quienes se hacen cargo de volverlos realidad dentro de la ficción. Los diálogos son lo dicho por los personajes de manera textual y explícita. Sin embargo, muchas veces el diálogo puede tener más de una capa, intención o sentido. “Es un intercambio alternante, directo, inmediato, personal y dialéctico, de ideas, opiniones o sentimientos entre dos o más personajes por medio del lenguaje” (García, 1996, p. 215).

Para la creación del personaje es trascendental su manera de hablar, qué y cómo dice las cosas, cómo las manifiesta mediante el diálogo. El diálogo audiovisual es diferente al que establecemos las personas en la vida cotidiana. El diálogo cinematográfico o televisivo va al grano, es directo y claro y expresa exclusivamente lo que interesa al desarrollo de la historia que se cuenta. (Fernández y Martínez, 1999, p. 234)

Un buen diálogo debe siempre poseer información que interese al espectador y a los personajes receptores, así como el hecho de que debe aportar y hacer avanzar la historia. Asimismo, se debe tener en cuenta no solo lo que los personajes dicen, sino lo que se muestra en pantalla; asegurarse de que lo que se oye no tropiece con lo que se ve. Un diálogo redundante con la información vista o ya oída puede restar a la obra tanto o más que un diálogo hueco o vacío en cuestión de riqueza de información. Así también, el diálogo puede poseer lo que es llamado un subtexto (o más de uno), lo cual consiste en otorgar una mayor complejidad al mensaje,

escondiendo un mensaje simbólico, personal o contextual que el otro personaje (y el espectador) pueda entender, pero que muchas veces no lo hace.

En el diálogo como forma de expresión las palabras, junto a la grandeza de comunicar alguna idea o emoción al interlocutor, comportan la limitación de no poder decirlo todo. Es más, la comunicación interpersonal está sometida a una particular entropía, debida a lo que los técnicos denominan “arco de la distorsión”. Es prácticamente imposible que el personaje emisor diga exactamente lo que piensa, crea que dice exactamente lo que dice, suponga exactamente que el receptor percibe exactamente lo que percibe y así sucesivamente. [...] Las réplicas y contrarréplicas de un diálogo comparten el ámbito inevitable de la ambigüedad, de la redundancia, de las reticencias voluntarias, de la polisemia de los signos verbales y de los gestos que los acompañan, etc. Un diálogo en el que solo se dijieran cosas esenciales, exactas, precisas, sería un lenguaje inhumano y, por consiguiente, impropio del relato, que hace de la vida real su referente obligado, inmediato o mediamente. (García, 1996, p. 217)

Las dos últimas citas hasta cierto punto pueden parecer que se contradicen, y quizá en cierta forma puede que lo hagan. Sin embargo, se debe considerar que la redundancia que uno niega y otro defiende no son la misma. La redundancia sería negativa cuando realmente no aporta nada a la historia, ni siquiera a la atmósfera de verosimilitud de la ficción, sino que está ahí por error o descuido del guionista. Mientras que el ser redundante como algo dentro de la ficción y no como una cuestión técnica sí es capaz de desarrollar de manera superior el guion. Asimismo, Fernández y Martínez sostienen que el lenguaje del diálogo debe ser preciso e ir al grano, mientras que García Jiménez afirma que un diálogo exacto, preciso y claro sería inhumano. Ninguna posición negaría a la otra, puesto que el mismo hecho de establecer

diálogos redundantes y ambiguos, pero con una intención clara y en el momento preciso es lo que debe hacer un buen guionista. La forma y el fondo son complementarios, no antagónicos.

3.2.4 Animación

3.2.4.1 Concepto

Muchas veces la animación es catalogada como un género, sin embargo, no es así; un producto audiovisual animado simplemente presenta un formato distinto a las películas o series convencionales, es decir con actores de carne y hueso. Sin embargo, la animación, como tal, puede tratar los mismos géneros que cualquier otro producto de ficción: drama, comedia, terror, etc. La revista *Memoria Gráfica* del Departamento de Arte y Diseño de la PUCP expone que la animación “es un medio de representación de ficciones, con varios públicos y temas, conocido como cine de animación. A la vez es una herramienta de creación que puede aplicarse, además del campo de la ficción, a varios campos de la información y comunicación” (2009, p. 66).

Según la definición de la Real Academia Española (2023), en su acepción cinematográfica, la animación se refiere al proceso de dar movimiento a los personajes o elementos de los dibujos animados. En esencia, este arte implica crear la ilusión de movimiento en imágenes estáticas mediante una planificación temporal meticulosa. Cada cuadro contribuye a este efecto, permitiendo que las formas cobren vida y se muevan de manera fluida. La animación tiene el poder de llevar al espectador a mundos llenos de movimiento y emoción. Se pueden emplear diversas técnicas, como dibujo, fotografía, collage, pintura o modelado, con el objetivo de llegar a crear una narrativa que emule a la del cine convencional (Memoria Gráfica, 2009). En la actualidad, tanto el cine como la televisión de animación se valen de una amplia diversidad de recursos y técnicas, desde la realización de cortometrajes hasta la producción de largometrajes. Esta industria ha incorporado fórmulas mixtas y ha logrado desarrollar discursos

y estéticas que son tanto variadas como complejas, de acuerdo con el Departamento de Arte y Diseño de la PUCP. Es importante destacar que este tipo de producción audiovisual ha adquirido un rol significativo en la cultura contemporánea. “Sus universos son mucho más numerosos y sorprendentes. Prácticamente, no hay imaginación humana que no haya encontrado en la animación un medio ideal de expresión y comunicación” (2009, p. 66).

3.2.4.2 La animación japonesa o Anime

Dentro de Japón, la palabra *Anime* es usada para denominar a toda ficción en formato animado, sin embargo, en el resto del mundo el término es referido específicamente a la animación del país nipón. Así pues, en la presente investigación el término será usado de la segunda manera. Si bien el anime actualmente es plenamente reconocido en su popularidad y también calidad en muchos casos, otrora fue ridiculizado y visto como menos en Occidente, el cine de animación japonés, y el anime en general, tuvo gran éxito en su país de origen, sin embargo, por décadas no fue visto de buena manera fuera de él (Galbraith, 2009). Sin embargo, una vez el anime conquistó la TV de Estados Unidos también fue capaz de lograr nominaciones a los premios Oscar. Este género se ha vuelto tan extendido que la cantidad de programas de televisión y películas de animación para el hogar supera significativamente la suma de todas las películas de acción japonesas, tanto en Japón como en otros países. Los cómics japoneses, conocidos como mangas, y sus personajes, que son frecuentemente utilizados por los guionistas de anime, siguen teniendo presencia en una amplia gama de medios, desde videojuegos hasta publicidad y juguetes, entre otros (Galbraith, 2009).

El anime, pues, ha incorporado y desarrollado una animación y estilo con características estéticas e incluso temáticas particulares y diferenciales con respecto a productos animados occidentales y ajenas a Japón, en general. El anime ha expuesto imágenes e historias muchas veces arriesgadas o polémicas para la cultura occidental, lo cual lo llevó a no ser aceptado en

el mercado norteamericano décadas atrás. Durante años, la crítica occidental se resistió a la animación japonesa, si es que llegaban a prestarle atención alguna. Se criticaba su relativa falta de animación fluida, una característica impuesta por las limitaciones presupuestarias (aunque más que compensada por una fascinante puesta en escena), como si el realismo del movimiento representara el objetivo artístico último de la animación (Galbraith, 2009).

Películas como *Saiyuki Requiem* y *Magic Boy, el pequeño samurái* son ejemplos de filmes con que tratan muy de cerca la cultura tanto mística como histórica de Japón, sin embargo, ninguno de ellos fue bien acogido en salas norteamericanas. En palabras de Galbraith, el fracaso de *Saiyuki Requiem* llevó a algunos a afirmar que el anime no tenía salida en América, así como en el caso de la segunda película mencionada se le calificó de una “imitación barata de tercera categoría de Disney”. En su libro *Cine Japonés*, Galbraith afirma que, aunque se adaptaban leyendas populares asiáticas con animales peludos a lo Disney como protagonistas, no tenían nada de occidental, sino que exhibían un diseño peculiar y asiático. En el caso de las producciones para TV, también hubo influencias norteamericanas, tal es el caso que Tezuka, uno de los más importantes creadores de manga empezó a trabajar en series animadas a raíz del éxito que tuvo Hanna-Barbera en Estados Unidos, esto lo llevó a producciones de gran éxito con series como *Kimba, el león blanco* (1950) y *Astroboy* (1963).

Si las series mencionadas son bastantes amigables para el público occidental, a pesar de tocar temas también potentes y difíciles de tratar muchas veces como la muerte de un hijo o la cacería y pérdida del padre, hay cintas como *La tumba de las luciérnagas* en la que dos niños pasan hambre y son víctimas inocentes de la guerra, creando una tragedia de enorme carga emocional para el público, resulta imposible imaginar a Disney realizando un drama de estas características, sin embargo no es algo inusual en el anime (Galbraith, 2009). Desde el punto de vista del contenido, el manga y el anime, tratado como *manganime* por Alba G. Torrents

(2015) en *Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el manganime*, la clasificación de obras audiovisuales como series, películas o historietas puede realizarse de varias maneras: según el público al que están dirigidas y también en base al contenido argumental y temático que presentan. Este proceso de clasificación permite a los espectadores encontrar obras que se ajusten a sus intereses y preferencias, al tiempo que proporciona una guía para comprender mejor la naturaleza y el propósito de cada producción. De esta manera, tanto la audiencia como los creadores pueden interactuar de manera más efectiva, asegurando que cada obra encuentre su lugar adecuado en el vasto panorama del entretenimiento.

Según Torrents (2015), se identifican cinco géneros demográficos fundamentales en la cultura del manga y el anime: *kodomo*, *shōnen*, *shōjo*, *seinen* y *josei*. Cada uno de estos géneros posee características narrativas distintivas que permiten una fácil identificación, ya que siguen patrones estructurales específicos:

- **Kodomo**, se traduce como "niño", se caracteriza por estar dirigido específicamente hacia el público infantil. Este tipo de anime busca entretener y educar a los niños, ofreciendo historias y personajes que sean apropiados para su edad y nivel de comprensión. Ejemplos destacados dentro de esta categoría incluyen populares series como *Doraemon*, *Heidi*, *Hamtaro*, entre otros. Estas producciones suelen abordar temas y aventuras que resuenan con los niños, proporcionando tanto entretenimiento como mensajes positivos que fomentan el crecimiento y desarrollo de su audiencia joven.
- **Shōnen**, cuya traducción es "chico" o "muchacho", está dirigido a un público adolescente o preadolescente masculino. Estas series suelen presentar como protagonista a un chico adolescente y están llenas de elementos de fantasía, ciencia ficción o combates emocionantes. Ejemplos emblemáticos de este género incluyen *Dragon Ball*, *Saint Seiya*, *Naruto*, *Bleach*, *One Piece*, *Code Geass*, entre otros. Estas producciones no solo ofrecen

emocionantes batallas y aventuras, sino que también exploran temas relevantes para la juventud, como la amistad, el coraje y el crecimiento personal, lo que las convierte en favoritas entre los jóvenes espectadores.

- **Shōjo**, que se traduce como "chica" o "muchacha", está dirigido principalmente al público adolescente femenino. Estas series suelen tener como protagonista principal a una joven y exploran temáticas centradas en las relaciones interpersonales, el romance y el crecimiento personal desde la perspectiva de la protagonista femenina. Ejemplos representativos de este género incluyen *Sailor Moon*, *Clannad*, *Guerras mágicas* y *Sakura Card Captor*. Estas obras no solo ofrecen entretenimiento, sino que también proporcionan modelos a seguir para las jóvenes espectadoras, abordando temas como la amistad, el amor y la autodescubrimiento de una manera que resuena con su audiencia.
- **Seinen**, cuya traducción es "hombre joven", está dirigido a una audiencia masculina adulta. Se caracteriza por presentar un alto nivel de violencia, a veces con escenas explícitamente sangrientas, así como elementos sexuales y/o una temática más madura, política o social en comparación con las series dirigidas a adolescentes. Ejemplos destacados de este género incluyen *Berserk*, *Death Note*, *Elfen Lied*, entre otros. Estas obras suelen abordar cuestiones complejas y profundas que resuenan con los hombres adultos, explorando temas como la moralidad, el poder y la naturaleza humana de una manera provocativa y reflexiva.
- **Josei**, se traduce como "mujer joven", está dirigido principalmente a mujeres jóvenes adultas como su público objetivo. Este género abarca una variedad de géneros, incluyendo dramas y relatos de la vida cotidiana, así como obras que exploran temas de sexualidad y madurez desde la perspectiva femenina. Ejemplos notables de este género incluyen *Nana*, *Blue* y *Paradise Kiss*, entre otros. Estas obras suelen profundizar en las complejidades de las relaciones interpersonales, los desafíos de la vida adulta y la búsqueda del

autoconocimiento y la realización personal, ofreciendo historias que resuenan con las experiencias y aspiraciones de las mujeres jóvenes adultas.

Debido a que el objeto de estudio de esta tesis, la serie de anime *Owari no Seraph*, pertenece al género Shonen, se desarrollará sobre este a continuación.

3.2.4.3 El shonen

El término "Shōnen" se refiere al manga y anime dirigido a un público masculino joven, generalmente de entre 12 y 18 años, según Kamikaze Factory Studio (2012). Este tipo de manga se distingue por tener protagonistas adolescentes masculinos y tramas que giran en torno a grandes batallas o competiciones intensas, como señala *anime*magazine* (2004). Se suele enfatizar la camaradería entre hombres, ya sea en equipos de combate, deportivos u otros ámbitos similares.

Reflexiones de Schodt (1986) y Brenner (2007) sugieren que en estas historias suelen aparecer elementos recurrentes como desafíos a las habilidades, cuestionamientos sobre la madurez, búsqueda de perfección y autodisciplina, así como sacrificio por el deber y servicio honorable a la sociedad, la familia y los amigos. A pesar de estos temas recurrentes, los mangas y animes Shōnen pueden variar significativamente en sus temáticas e historias, abordando temas como artes marciales, fantasía, robots, ciencia ficción, deportes, terror y criaturas mitológicas. Esta diversidad garantiza que haya algo para cada tipo de lector dentro de este género.

Entre sus referentes se encuentran series como *Astroboy*, *Dragon Ball Z*, *Saint Seiya*, *Naruto*, *Bleach*, *Soul Eater*, *Code Geass*, *Hunter x Hunter*, *One Piece*, *Gundam Wing* y el propio *Owari no Seraph*, entre muchos otros.

3.2.4.3.1 *Owari no Seraph*

Owari no Seraph es un manga escrito por Takaya Kagami e ilustrado por Yamato Yamamoto, cuyo inicio de publicación fue en el año 2012 y que fue adaptado a una serie de anime en el 2015 transmitida por televisión, contando con 24 capítulos para la actualidad.

La historia se inicia con un exterminio de la población humana mayor de 13 años debido a la aparición de un virus sobre la Tierra. A la par de ello, los vampiros emergieron de sus cuevas y esclavizaron a la humanidad restante. Dentro de los humanos esclavizados, encontramos a un grupo de niños de un orfanato, donde resalta Yūichirō Hyakuya, el protagonista, los cuales son utilizados como ganado por los vampiros a cambio de “protección”. Un día Yūichirō planea junto con Mikaela, quien es parte del grupo de los niños del orfanato Hyakuya, realizar un escape con los resto de grupo; sin embargo, son descubiertos por Ferid, uno de los vampiros nobles, quien asesina a todos con excepción de Yuichiro. debido a que Mikaela se sacrifica para que él pueda escapar. Luego de ello, es encontrado por miembros de *Compañía del Demonio Lunar*, a la cual más tarde, él pertenecerá como militante. Yuichiro guarda esperanzas de algún día poder asesinar a todos los vampiros, mientras esto ocurre, se revela que Mikaela sobrevivió y planea encontrar a Yuichiro.

Los personajes más resaltantes para el estudio de esta serie de anime son los siguientes:

Yuichiro Hyakuya: Protagonista principal de *Owari no Seraph*, quien posee el gen Serafín. Durante su escape de la ciudad de los vampiros, su familia de orfanato fue atacada por Ferid matándolos, siendo el único en poder escapar. Luego de ello, se vuelve parte del Ejército Imperial Demoníaco Japonés motivado por su venganza contra los vampiros.

Mikaela Hyakuya: Es el deuteragonista de *Owari no Seraph*, quien también posee el gen Serafín. Es parte de una familia de orfanato Hyakuya junto con Yuichiro desde antes del

cautiverio. Fue asesinado por Ferid durante el escape de la ciudad, pero Krul lo salva transformándolo en vampiro. Durante su formación, se enteró de los planes de los humanos, por ello, siente desagrado hacia ellos queriendo rescatar a Yuichiro.

Shinoa Hiragi: Es parte de una familia rica y prestigiosa dentro de la serie. Estuvo a cargo de la supervisión de Yuichiro durante su suspensión por encargo de Guren. Es líder del Escuadrón Shinoa, grupo parte de la Compañía del Demonio Lunar

Yoichi Saotome: Se uniría al Ejército Imperial Demoníaco Japonés para ganar poder y vengar la muerte de su hermana por los vampiros, donde es seleccionado para formar parte de la Compañía del Demonio Lunar junto con Yuichiro.

Shiho Kimizuki: Es parte del Ejército Imperial Demoníaco Japonés, donde es seleccionado junto con Yuichiro para formar parte de la Compañía del Demonio Lunar.

Mitsuba Sangu: Se unió al Ejército Imperial Demoníaco Japonés, donde formó parte de un escuadrón que cayó en batalla. Luego de un tiempo, decidió volver al combate donde es puesta dentro del Escuadrón Shinoa.

Guren Ichinose: Es quien encuentra a Yuichiro luego de su escape de la ciudad de los vampiros y lo acoge, entrenándolo y prometiéndole que se podrá vengar de los vampiros.

Krul Tepes: Es la tercera progenitora vampiro, quien es la responsable de convertir a Mikaela en vampiro. Además, es la reina de los vampiros en Japón.

Ferid Bathory: Es el séptimo vampiro progenitor quien asesina a la familia del orfanato de Yuichiro. Se le ve constantemente buscando el poder que posee Krul Tepes.

Crowley Eusford: Es el decimotercer progenitor vampiro quien posee una fuerza similar a Ferid y se encarga de detener al ejército de Guren por órdenes de Ferid.

Asuramaru: Es el demonio que provee la fuerza de la espada de Yuichiro y quien finalmente termina sobrellevando la influencia del gen Serafín sobre Yuichiro.

Akane Hyakuya: Es la parte de la familia del orfanato Hyakuya, junto con Yuichiro y Mikaela, quien muere durante el intento de escape de la ciudad de los vampiros.

3.3 El género y sus roles en la sociedad

3.3.1 Concepto

Para entender el concepto de género debemos analizar la evolución de su definición a lo largo de la historia desde la vinculación del órgano sexual con su identidad hasta los conceptos que comprenden la influencia cultural y social. (Scott, 1999). Inicialmente se estableció el género de forma binaria, con características determinadas y opuestas: lo masculino y lo femenino.

El género es una forma de ordenamiento de la práctica social. En los procesos de género, la vida cotidiana está organizada en torno al escenario reproductivo, definido por las estructuras corporales y por los procesos de reproducción humana. Este escenario incluye el despertar sexual y la relación sexual, el parto y el cuidado del niño, las diferencias y similitudes sexuales corporales. (Connell 2003, p. 36).

Según el citado autor, la construcción del género vendría de las características y roles reproductivos, generando más que una complementación una división entre una suerte de dos bandos. Sin embargo, el concepto género en la actualidad involucra más que la justificación biológica previa, sino que responde a la construcción social en sí. En palabras de Butler, “El género es el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino junto con las formas intersticiales hormonales, cromosómicas, psíquicas y performativas que el género asume” (2004, p. 70). Butler condensa la idea del género como un compendio de reglas y lineamientos sociales para determinar cómo es que el

humano se debe comportar y desarrollar su personalidad y comportamiento usando como elemento decisorio y base el órgano reproductor con el que nació cada persona, como si este tuviera la capacidad de otorgar una serie de cualidades definitivas y absolutas en el varón/masculino y la mujer/femenino. Mientras que Fuller, menciona que el género depende de la actuación y el repudio, siendo el primero la repetición de las normas culturales y el segundo el rechazo a las formas no adecuadas para el género determinado. Butler señala que al distinguir entre comportamientos auténticos y falsificados, se presupone la existencia de límites y normas predefinidas que regulan esta actuación. No obstante, el hecho de la existencia de la variabilidad en el género supondría que de por sí que no existe una verdadera estabilidad ni algo que se pueda tomar como fijo o natural, sino al contrario: el desenvolvimiento e interacción social del género pueden ser llevados de variopintas maneras, quedando en función de cada persona y las circunstancias, sociedad, culturas y contextos en los que esté viviendo (Butler, 2004).

Cuando el género se trata como un sistema de normas morales se vuelve limitante e intimidante para el ser humano, puesto que no está permitiendo que cada persona sea de la manera en que se siente más cómodo y pleno, sino que está, muchas veces, condicionado a tener que comportarse según lo que es “correcto” según el género/sexo que le ha tocado en la vida.

Los reglamentos que buscan simplemente refrenar ciertas actividades específicas performan otra actividad que permanece, en su mayor, parte, sin señalar: la producción de parámetros de persona, es decir, el hacer personas de acuerdo con normas abstractas que a la vez condiciona y exceden las vidas que hacen y rompen. (Butler, 2004, p. 88).

De esta manera, el género es visto como la manera en que se podrá regular el comportamiento de cada persona y decidir si está teniendo conductas fuera de lo moralmente correcto para cierta sociedad. Como decir que un chico es muy femenino o que cierta muchacha no debería ser tan

masculina; lo cual puede resultar contradictorio, puesto que lo tomado como masculino y femenino es dependiente de la construcción social y, por tanto, es totalmente alterable y artificial.

La cuestión de qué significa estar fuera de la norma plantea una paradoja al pensamiento, porque si la norma convierte el campo social en inteligible y normaliza este campo, entonces estar fuera de la norma, es en cierto sentido, estar definido todavía en relación con ella. (Butler, 2004, p. 69).

En las relaciones de amistad, si un hombre se comporta de manera que no se ajusta a las expectativas convencionales de masculinidad, puede enfrentar rechazo o críticas tanto de sus amigos como de personas externas. Esto ocurre porque las conductas sociales se han estandarizado según las normas de género asociadas con la reproducción, lo que influye en la percepción de la aceptabilidad de ciertos comportamientos. “El género es entendido como una construcción social que supone un set de normas, a las cuales el sujeto se adscribe” (Polo, 2011, p. 9). Autoras como Jessica Benjamin y Judith Butler critican el modelo de género tradicional por ser determinista y restrictivo. El género se percibía como un conjunto de normas que dictaban cómo ser y actuar, lo que generaba la idea de que las personas debían ajustarse a un molde preestablecido. Butler (2004) argumenta que el género es una construcción social que asigna significado a la cuestión biológica y corporal. Polo (2011) y Butler (2004) coinciden en que la cultura valora la conformidad con las normas de género establecidas, mientras que castiga a quienes se desvían de ellas. Esta dinámica influye en cómo las personas construyen y comprenden su identidad de género, ya sea adoptando los roles establecidos o resistiéndose a ellos. Butler también destaca cómo tanto los aspectos culturales como los biológicos y subjetivos interactúan para dar forma a la experiencia individual del género, lo que lleva a una comprensión más matizada de cómo se forman las identidades de género en la sociedad.

Polo (2011) argumenta que la formación del género, especialmente el masculino, es influenciada por la sociedad, los pares y los padres, quienes establecen normas y expectativas sobre lo que significa ser "masculino". Estas influencias moldean la concepción personal de la masculinidad de cada individuo. Los medios de comunicación y la estructura legal también juegan un papel importante en la formación de estas ideas. Por ejemplo, los baños universitarios masculinos reflejan parte de la dinámica social que rodea la masculinidad, con alusiones sarcásticas a la homosexualidad. Este proceso puede ser confuso y angustiante, ya que existe un status quo que influye en el desarrollo de la identidad masculina desde la infancia hasta la edad adulta. Además, Polo destaca la importancia de Jessica Benjamin en el desarrollo de las teorías de género. Benjamin propone entender la formación de la identidad de género como un proceso que integra múltiples identificaciones con objetos de ambos sexos, en lugar de limitarse al opuesto. Los niños tienden a adoptar roles, gestos y fantasías tanto masculinas como femeninas, y luego, al identificarse con su propio sexo, pueden sentir envidia por lo que perciben como perdido en el sexo opuesto. Esto no niega la idea de complementariedad entre lo masculino y lo femenino, sino que sugiere una tensión entre identificarse con lo similar y lo diferente, que al ser resuelta puede llevar a una identidad de género flexible e integrada. Esto plantea el género como múltiples expresiones de la masculinidad y la feminidad, en lugar de una dicotomía estricta entre lo masculino y lo femenino.

Para Callirgos (1996), el menester de adoptar una identidad masculina también proviene del deseo de obtener el poder simbólico que se ha asociado a la imagen del varón, lo que permite disminuir el temor hacia otros hombres, ya que se establece una suerte de igualdad con figuras masculinas más maduras. Esta dinámica refuerza el persistente temor hacia lo femenino, debido a que regresar a esa identificación implicaría perder la masculinidad tanto ha costado conseguir. Al parecer, esta situación coloca al hombre en una posición de vulnerabilidad que le resulta

aterradora, debido a diversos factores como la necesidad de alejarse de la madre y las expectativas sociales impuestas.

El género se reproduce y re-afirma mediante dos mecanismos fundamentales: la actuación y el repudio. La actuación implica la reiteración obligatoria de las normas culturales que definen la manera de ser, de actuar y sentir de cada sexo. El repudio consiste en el rechazo compulsivo de prácticas consideradas impropias o abyectas para un determinado sexo. De esta manera el sujeto mantiene constantemente sus fronteras. La crítica a la madre “desnaturalizada” que desdice su femineidad al abandonar a un hijo, y el rechazo a la homosexualidad masculina por parte de los varones, son expresiones del mecanismo de repudio. (Santos, 2002, p. 33)

Conforme a Connel (2003), el concepto de género ha sido utilizado como un mecanismo de regulación, ya que su existencia radica precisamente en la capacidad de lo social para trascender la determinación biológica. Por lo tanto, se argumenta que no hay una definición inherente y natural de lo masculino o femenino, sino que estos términos son construcciones culturales y sociales que se inculcan en los individuos a lo largo de generaciones. Por tanto, si el comportamiento de cada persona es dependiente de su entorno, mas no de sus órganos reproductivos, entonces se sostiene que la amistad masculina se ve limitada por prejuicios meramente artificiales y contruidos estereotipos machistas y no por una naturaleza fría o distinta propia de los hombres. Por tanto, el bromance puede ser una manera complemente correcta y normal de llevar una amistad íntima masculina.

3.3.2 Lo femenino

La feminidad o femineidad, como género, consiste en un conjunto de características que, en una cultura o sociedad en específico, alude a valores, rasgos y comportamientos tanto adquiridos. La feminidad, como concepto, también ha ido evolucionando, desarrollándose y

siendo vista como un "ideal de lo femenino"; traduciéndose en el patrón o modelo deseable de mujer, de la mujer virtuosa y de la mujer que pueda considerarse valiosa. Como Gero y Conkey (1991) explican, se entiende por feminidad un grupo de atributos asociados al rol tradicional de lo que ser mujer, es decir. Una mujer, en el sentido más tradicional, *debería* ser delicada, comprensiva, cariñosa, amorosa, afectuosa, educada y al servicio del hogar. Históricamente, el papel de la mujer ha sido predominantemente definido por su función como madre y esposa. Los roles tradicionales femeninos se centran en la maternidad y la "maternalidad", que abarcan atributos como la expresión emocional, la intuición, la moral del cuidado, así como características asociadas con la delicadeza, la fragilidad, la dependencia, la inseguridad, la incapacidad aprendida, la docilidad y la sumisión (Raguz, 1995).

De esta manera, se puede entender por qué cualquier hombre que se acerque a una característica cercana a lo delicado, expresivo, emocional o efusivo puede llegar a ser visto como un hombre femenino, y además juzgado por ello. Ya que, al existir estas conductas naturales en las mujeres de manera espontánea y natural, el hombre necesita alejarse de ellas para mantener su imagen viril y lejana de la debilidad. "Los roles del hombre han variado más a través del tiempo y de las culturas, teniendo varios definidores esenciales muy vinculados entre sí: iniciativa sexual, agresividad, confianza personal, éxito, y no ser femenino" (Vásquez y Ochoa, 1992, como se citó en Raguz, 1996).

3.3.3 Lo masculino

Estaría relacionado al hombre, al macho en sí. "En occidente: la virilidad norteamericana, reconociendo en ella características como la agresividad, la competencia y la ansiedad, que resultan ser estos factores los cuales definen la figura de un varón, tomado en la cultura occidental como el varón modelo, el varón que deben ser todos los demás". (Kimmel, 1994, pp. 2-3). Por tanto, lo masculino estaría meramente condicionado por la sociedad, sin presentar

características naturales, absolutas ni definitivas. Lo masculino en sí no es que sea malo o bueno, simplemente es una construcción que no debe servir como un sistema limitante, sino para que cada persona se sienta plena dentro de lo que considera que lo hace estar completo como persona. “A su vez, la masculinidad está regida por la ausencia y/o negación de lo femenino o lo que es visto y considerado como tal; ser viril significa no ser mujer, no ser femenino” (Kimmel, 1994 p. 4).

La masculinidad hegemónica consiste en la articulación entre las figuras del macho y caballero, según el sociólogo Gonzalo Portocarrero (2010). El macho es la fantasía de una potencia inconmensurable. El caballero es la realidad de un hombre limitado por la ley. En esta ambivalencia se revela el lado biológico-instintivo del hombre contra el lado social y cultural. Este último ámbito existiría más como una contraposición a lo femenino que por una definición propia y autónoma; el macho intenta probar su virilidad desligándose de todo lo que puede enlazarlo o confundirlo con una mujer. “La masculinidad solo existe en contraste con la feminidad. Una cultura que no trata a las mujeres y hombres como portadores de tipos de carácter polarizados, por lo menos en principio, no tiene un concepto de masculinidad en el sentido de la cultura moderna europea/americana” (Connell, 2003, p. 32).

Carrión (2017) plantea que uno de los aspectos del estereotipo de masculinidad hegemónica y arrastrada por la tradición es su definición en oposición a lo femenino, es decir, que solo se entiende al distanciarse de lo que se considera femenino. Tanto el sexismo hostil como el sexismo benevolente contribuyen a crear estereotipos femeninos que los hombres sienten la necesidad de rechazar y negar, ya que la concepción tradicional de la masculinidad implica demostrar que no poseen características consideradas femeninas (Fonseca, 2005). Así, al entenderse que la masculinidad y la feminidad son conceptos opuestos, la falta de atributos y

actitudes masculinas se percibe como una feminización, lo que se interpreta como una falta en la construcción de la identidad masculina (Dahl et al., 2015)

Debido a que la mayoría del contenido de los estereotipos de masculinidad tradicional están en vinculados con lo que un hombre no debe hacer, mientras que el sexismo ambivalente trata sobre roles, conductas y actitudes que una mujer debe manifestar; es comprensible que las mujeres no tengan la necesidad de conocer los requerimientos de la masculinidad mientras que los hombres sí deben conocer las conductas consideradas femeninas pues deben evitar realizarlas. Esto explicaría por qué las diferencias de mayor magnitud, entre hombres y mujeres, se observan en los estereotipos de masculinidad tradicional. (Carrión, 2017, p. 17)

Sin embargo, es importante destacar que la presión sobre los hombres para cumplir con los estándares de masculinidad no solo proviene de otros hombres, sino también de las propias mujeres, quienes contribuyen a perpetuar esos imaginarios. Según investigaciones de Carrión (2017), una arista particular del Estereotipo de Masculinidad tradicional que tiene que ver con las mujeres es la Expresión de dominancia y fuerza masculina. Dentro de esta dimensión se encuentran comportamientos a los que los hombres pueden recurrir cuando sienten que su masculinidad está siendo cuestionada, los cuales suelen implicar el interactuar con mujeres para mantenerse dentro de lo que se considera tradicionalmente masculino. De esta manera, las mujeres perciben que al expresar dominancia y fuerza masculina, están contribuyendo a perpetuar conductas y sistemas sociales basados en una masculinidad hegemónica estereotípica.

En complemento con lo mencionado, Fonseca (2005) presenta cómo es que la sociedad ha moldeado y exige que deba llevarse la masculinidad tradicional: “(...) el verdadero hombre carece de toda feminidad, exigiéndose que renuncie a una parte de sí mismo cuando se le

reprime la capacidad de afecto y lado humano.” (p. 139). Esto posibilita una mejor comprensión de las conexiones entre la supresión pública de las emociones, la afirmación de la heterosexualidad y la exhibición de la dominancia y la fortaleza masculina (Carrión, 2017).

Burin y Meler (2000) explican que los niños suelen estar rodeados principalmente por un entorno femenino desde una edad temprana, ya sea la combinación de bebé y madre o la presencia de la función materna, ampliamente asociada con lo femenino. A partir de esta influencia femenina, los niños comienzan su búsqueda para definir su identidad, incluyendo su género. Este proceso se considera crucial para asumir la masculinidad. Según Elizabeth Badinter (1993), ser hombre implica una presión constante por cumplir con las expectativas sociales. “Es una empresa arriesgada, que merece ser reconocida y busca constantemente el reconocimiento de las competencias del ser varón” (Polo, 2011, p. 11). Pierre Bourdieu, por su parte, afirma que “para alabar a un hombre, basta con decir de él que es un hombre” (2000, p. 21).

La adquisición de la masculinidad se valora como un logro y se siente como una obligación. Por esta razón, el término "ser hombre" se percibe más como un mandato que como una simple descripción (Badinter, 1993). Connell (2005) habla del "modelo hegemónico de masculinidad", que establece las expectativas culturales sobre la masculinidad y define cuándo alguien es considerado completamente masculino. Según Lomas y Arconada (2003), este modelo implica ser viril, estar interesado en el fútbol, los deportes y los autos, y evitar las tareas domésticas, consideradas para las mujeres. Además, se espera que un hombre sea valiente, tenga una gran fuerza de voluntad y controle sus emociones en lugar de mostrarlas.

Fuller nuevamente afirma; que aunque puedan sentirse muy alejados del modelo hegemónico, los varones tienden a tener muchas dificultades con “renunciar” a él en tanto el asumirlo, buscarlo y tratar de poseerlo, les provee prestigio y un lugar en la

sociedad. Alejarse de lo masculino hegemónico equivale a volverse un paria; a quedarse en un vacío social, en no saberse “varón con todas sus letras” y encontrarse así en el espacio marginal de lo desconocido, de lo raro, y en último término de lo femenino. Es entonces este modelo compuesto como un mandato para encontrarse ubicado en la sociedad, para detentar su lugar como varón. Si no cumples estas normas, no serás reconocido como dentro de tu género (aquí como equivalente al sexo biológico), y sufrirás las consecuencias. Es así que la masculinidad es buscada con mucho esfuerzo. (Polo, 2011, p. 12)

Norma Fuller ilustró de manera gráfica la dinámica de la masculinidad, destacando cómo esta opera más como una imposición o una prescripción que como una condición natural, ya que en la sociedad contemporánea, ser hombre implica una meta que se debe alcanzar, conquistar y merecer (2001). Por otro lado, Ruiz Bravo (2001) sostiene que socialmente, la afirmación de la masculinidad implica demostrar que no se poseen atributos considerados femeninos, infantiles o homosexuales. En otras palabras, la existencia masculina se fundamenta en la constante demostración de conformidad con la norma establecida. Ruiz Bravo también amplía esta idea al argumentar que el proceso de convertirse en hombre consiste en aprender y exhibir lo aprendido ante los demás, pero más que un proceso voluntario, se presenta como una necesidad y una obligación (2001). La siguiente cita de Badinter caracteriza esta situación:

Así como no suele oírse: “Sé una mujer”, como un llamado al orden, la exhortación al niño, al adolescente, en incluso al hombre adulto es lugar común en la mayoría de sociedades (...) la masculinidad debiera adquirirse y pagarse caro (...) se le exigen al hombre pruebas de virilidad (...) “prueba de que eres un hombre” es el reto permanente al que se enfrenta cualquier ser humano de género masculino. (1993. p.16)

Según Fuller (2001), para ser considerado verdaderamente masculino, los hombres deben seguir un camino estricto que excluye cualquier rasgo considerado femenino. Esto crea una definición "legítima" de masculinidad basada en el entorno del niño, incluyendo su cultura familiar, amigos y las instituciones que frecuenta. Los medios de comunicación, como el cine y la publicidad, también contribuyen a perpetuar estos estereotipos (Segarra, 2000; Coll, 2000). Estas normas establecen criterios estrictos sobre cómo deben ser y comportarse los hombres (Fernández, 2004). El modelo hegemónico de masculinidad destaca la importancia, la autosuficiencia, la competencia y la falta de emociones como características esenciales de lo "masculino". Se glorifican figuras históricas como guerreros, conquistadores y seductores como ejemplos de masculinidad. Hoy en día, la economía de mercado, la intervención estatal y los medios de comunicación han reforzado la expectativa de que los hombres ocupen roles específicos en la sociedad, como hijos, esposos, padres y líderes familiares (Polo, 2011).

Burin (2000) identifica cuatro imperativos del "deber ser" masculino. El primero es evitar cualquier característica considerada femenina, como la pasividad, la vulnerabilidad emocional y la ternura. El segundo es destacar la importancia personal, buscando constantemente el éxito, la supremacía sobre otros y el reconocimiento social. El tercero es mantener una imagen de "hombre duro", mostrándose calmado, imperturbable y seguro ante los desafíos de la vida. El cuarto es respetar la jerarquía y las normas sociales, obedeciendo a la autoridad y siguiendo las normas establecidas. Para Polo (2011), estos cuatro pilares de la masculinidad se construyen en gran medida mediante la negación de lo femenino en los hombres, lo que crea una asociación estrecha entre lo masculino y la oposición a lo femenino. Esta dinámica, conocida como lo "abyecto", se basa en la negación de lo femenino y la exaltación de lo masculino como base de la identidad masculina. Cualquier manifestación de femineidad es despreciada y temida.

En complemento a esto, Fernández (2004) señala una serie de apelativos sexistas y machista usuales en el Perú "Eres una nena, niñita, marica", así como "eres una madre o saco largo".

Una particularidad de estos procedimientos radica en la dependencia del concepto femenino para definir lo masculino.

Callirgos (1996) señala que las sociedades emplean diversas estrategias coercitivas para "hacer hombres", incluyendo pruebas, rituales y sistemas de premios y castigos que marcan la adquisición de la masculinidad como un logro absoluto. En el caso de los adultos jóvenes, se espera que demuestren su virilidad y actividad sexual frente a su grupo de amigos. Sin embargo, Fuller (2001) encontró que no todos los jóvenes se sienten presionados a someterse a estas pruebas, ya sea porque no son conscientes de ellas o porque no consideran necesario justificar su elección de no participar en ellas.

Polo (2011), por su parte, también señala que en las sociedades latinoamericanas, existen actividades y rituales que se perciben como fundamentales para definir la masculinidad. A menudo, estas prácticas no tienen una lógica o vinculación real con la masculinidad, pero son socialmente aceptadas como parte de lo que significa ser hombre. Por ejemplo, en México, la ingesta de alcohol se considera una actividad propia de los hombres auténticos. En Perú, aunque no existen rituales formales de transición, hay pruebas como la primera borrachera, el combate cuerpo a cuerpo y la visita al burdel, que marcan la entrada a la "cofradía masculina". Es importante reconocer que la formación de la masculinidad puede variar significativamente según factores como la educación, el entorno social, la influencia de los padres, amigos y la escuela. Además, dentro de un mismo país, las diferencias en la formación de género pueden ser notables, influenciadas por características como el origen y el nivel socioeconómico.

Desde temprana edad, se presenta un desafiante proceso para los varones: desvincularse de lo femenino para luego abrazar lo masculino, lo que significa distanciarse del mundo materno, lo que inicialmente constituía su universo. Este proceso comienza con la desvinculación del niño respecto a su madre y su transición hacia la identificación con el padre. Ahora debe mostrar amor por la madre a la vez que se identifica con los roles masculinos dentro de esa relación,

todo esto mientras lidia con la castración impuesta por el padre en el complejo de Edipo (Tyson y Tyson, 1990). El niño, al aceptar la prohibición y reprimir su deseo inicial, debe identificarse con la figura paterna y adoptar una postura pasiva frente a ella para internalizar sus valores. Sin embargo, busca distanciarse de esta pasividad asociada al género femenino a lo largo de su vida, especialmente en el ámbito sexual, donde trata de evitar ser percibido como pasivo, agregan Tyson y Tyson (1990).

Por otro lado, aparece también la idea de la masculinidad hegemónica, la cual busca ser asumida como la única y bajo el deber de ser asumida. Ser hombre implica asumir un papel definido por lo que demanda la sociedad, lo que termina por obligar a tener que renunciar a lo que se considera diferente y que no cumpla con las expectativas impuestas, a pesar de los sacrificios que esto conlleva. El autor también aborda el papel del padre, señalando que tiende a mantener una distancia con la imagen del hijo con la madre, principalmente por influencia cultural. Esta distancia es tanto física como afectiva, ya que muchos padres evitan gestos como besos, abrazos y mimos, considerados propios de lo femenino, por lo que esperan que estas conductas y acciones sean solo rol de la madre.

La dificultad para que el niño se identifique emocionalmente y se separe afectivamente de la madre puede llevarlo a buscar en otros lugares su identidad masculina (Callirgos, 1996). Esto lo expone a las imágenes perfectas y lejanas de la masculinidad que aparecen en los medios de comunicación (Callirgos, 1996). Además, Montesinos (2002) dice que los cambios en la sociedad, como el mayor rol de la mujer en el capitalismo, están cambiando cómo vemos la masculinidad y lo femenino. Estas influencias sociales afectan cómo las personas se ven a sí mismas como hombres y mujeres (Montesinos, 2002). Esto hace que ser hombre sea una búsqueda constante y competitiva, donde debes demostrar poder y enfrentarte a otros hombres, incluso en el trabajo (Person, 1989).

Una idea matriz de las investigaciones sobre masculinidad señala que la identidad masculina debe ser confirmada a través de formas socialmente prescritas de reconocimiento. La masculinidad se reafirma continuamente a través de pruebas que varían con el ciclo vital de la persona. Por ejemplo, la paternidad es un hito estructural de la masculinidad y de la biografía de un varón. En este sentido, el reconocimiento público de otros varones, y en particular, el reconocimiento del poder ejercido sobre las mujeres, constituyen dos ejes fundamentales de la masculinidad. (Santos, 2002, p.34)

Según Kogan (1992), aunque la sociedad valora mucho la masculinidad, también pone mucha presión sobre los hombres para que se ajusten a un ideal masculino. Esto puede ser difícil y opresivo, ya que los hombres tienen que ocultar sus emociones y vulnerabilidad para encajar en este ideal. Además, cualquier comportamiento que se considere femenino puede llevar a que se les etiquete como homosexuales, lo que agrava aún más la situación.

De acuerdo con Burin (2000) y Bravo (2001), esta dinámica de poder se manifiesta en el rechazo o aversión hacia la vulnerabilidad, lo cual lleva a la construcción de la masculinidad como una constante exhibición de lo opuesto: la fortaleza y la invulnerabilidad. Para los hombres, el poder, la resistencia, la productividad y la dureza son cualidades altamente valoradas. Cualquier expresión de vulnerabilidad es despreciada, criticada y suprimida por la sociedad, incluyendo familiares, padres y los medios de comunicación.

3.3.4 El machismo

El machismo se deriva de la idea de que el hombre es superior a la mujer, lo que implica que la sociedad, las costumbres y la cultura están centradas en las necesidades y puntos de vista masculinos. Esto puede llevar a abusos, injusticias y humillaciones hacia las mujeres, así como hacia los hombres que no cumplen con el estereotipo de masculinidad tradicional. Según The Merriam-Webster's Concise Encyclopedia (2017), el machismo se relaciona con la sensación

de ser muy masculino y no depender de nadie más, con un fuerte orgullo masculino exagerado. En el ámbito familiar y social, el machismo implica que se espera que el hombre sea el proveedor, protector y defensor de su familia, negando estas responsabilidades a la mujer, según Morales (1996).

El machismo se manifiesta al intentar o lograr someter a las mujeres constantemente. Como una suerte de búsqueda por reforzar la masculinidad hegemónica y mantener la diferenciación necesaria para lo que se considera masculino, según Burin (2000). Existe un temor significativo a perder este poder, lo que podría llevar a una posición pasiva y dominada ante las mujeres, recordando tiempos en los que los hombres dependían totalmente de ellas. Para los hombres, esto puede convertirse en una posición de dominación sobre lo femenino. La cultura refuerza este papel dominante del hombre, estableciendo una hegemonía masculina, como lo plantea Polo (2011).

Es importante siempre tener en cuenta que no hay forma en que el machismo pueda resultar positivo o neutral, puesto que siempre busca una jerarquización nociva e innecesaria en la sociedad, además de atacar personas nacidas o identificadas con el sexo o género masculino, respectivamente, que no cumplan con los cánones prejuiciosos de lo que es ser un hombre, un macho tanto en personalidad como interacción social: estereotipos machistas.

3.3.5 La heteronormatividad

La heteronormatividad es “un sistema hegemónico de normas, discursos y prácticas que construye la heterosexualidad como natural y superior a todas las demás expresiones de la sexualidad” (Robinson, 2016, p. 1). El término fue acuñado por Michael Warner (1991) para ilustrar y exponer el privilegio que las personas heterosexuales poseían en las relaciones sociales, el cual empujar a las minorías sexuales a una posición de vulnerabilidad y marginalidad.

La heteronormatividad legitima la homofobia y el heterosexismo (la discriminación de las minorías sexuales dentro de las relaciones y estructuras sociales). Los estándares y discursos heteronormativos que legitiman la discriminación de las minorías sexuales se pueden encontrar en la mayoría de las instituciones sociales, incluidas la religión, la familia, la educación, los medios de comunicación, la ley y el Estado. (...) Según los estándares heteronormativos dominantes, la heterosexualidad y la homosexualidad son opuestos binarios. Los roles de género de hombres masculinos y mujeres femeninas se naturalizan. (...) La heterosexualidad monógama, conyugal y procreadora se considera superior a todas las demás expresiones sexuales. (Robinson, 2016, p. 1)

La heteronormatividad implica la promoción de relaciones entre hombres y mujeres como el estándar y deseable, junto con la asignación de características específicas a cada uno de los géneros binarios. De acuerdo con Peake (2017), la heteronormatividad implica la heterosexualidad, considera que la atracción sexual exclusiva hacia personas del sexo opuesto es la regla o la forma natural y universal de la interacción humana. Así pues, se toma por creencia que los cuerpos masculinos y femeninos, así como las identidades de género y el deseo hacia el sexo opuesto se ordenan en una jerarquía de género centrada en lo masculino: la "matriz heterosexual".

El concepto de heteronormatividad se refiere a una interdependencia de género y sexualidad que define el género como una categoría binaria y naturaliza la atracción sexual dirigida al género opuesto. Lo no heterosexual, las estructuras de deseo (homo- y bisexualidad, transgender, trans-, inter-, asexualidad, etc.) son marginalizadas como desvíos de la norma heterosexual, pero también son reguladas por esta. (Hofstätter & Wöllmann, 2011, p. 1)

Debido a la heteronormatividad, aquellos grupos sociales que no se identifican como heterosexuales, se perciben como lo “otro”, aquellos que no se identifican con la etiqueta de heterosexualidad y, además de esto, genera la expectativa de que las parejas homosexuales deben encajar en las estructuras y maneras heterosexuales (Bertocchi, 2021).

3.3.6 Estereotipos

Según el Diccionario de la Real Academia Española (2018) un estereotipo “es una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. Se debe entender que los estereotipos por sí mismos no son malos ni buenos, ni falsas ni verdades. Un estereotipo existe porque, a lo largo tiempo en una cantidad abundante de personas, se ha cumplido al aplicarlo sobre otros seres humanos. Por tanto, los estereotipos existen porque funcionan, y funcionan en muchos casos. El problema reside cuando los estereotipos se convierten en generalizaciones impuestas, ideas tomadas como obligatorias por la sociedad, imponiendo conceptos y conductas hacia los que son o se sienten distintos a lo que el *statu quo* demanda.

Según Malgesini y Giménez (2000), un estereotipo se refiere a una representación simplificada y exagerada que se tiene sobre un individuo o un conjunto de personas que comparten ciertas características, cualidades o habilidades. Estas representaciones buscan justificar, imponer o racionalizar ciertos comportamientos en relación con un grupo social específico.

Existe un estereotipo, profundamente enraizado en nuestra cultura, que asocia la masculinidad al poder, dominio, autoridad, así como a la fuerza física, rudeza, agresividad, violencia. No sólo los hombres, sino también las mujeres, asumen algunos de los contenidos de este estereotipo cultural: “muchas mujeres aspiran a un hombre que sea tierno y capaz de reconocer sus debilidades, pero esperan que a la vez sea fuerte y les dé ‘seguridad’.

La otra cara del estereotipo cultural que asocia lo masculino con la fuerza y la rudeza se plasma en la expresión “los hombres no lloran”. La idea es que los hombres deben reprimir las expresiones de afecto y ternura para, de este modo, no perder el control sobre sí mismos o el dominio de la situación. No deben mostrarse vulnerables o frágiles. Esto permite explicar por qué muchos hombres evitan hablar de sus más hondos sentimientos y emociones: “Sólo hablan de sus afectos o lloran cuando están ebrios”. Muchos padres de familia limitan las manifestaciones de afecto a los varones por el temor a alentar la homosexualidad, sobre todo cuando sus hijos son niños y adolescentes. Diversas investigaciones muestran que se trata de una práctica extendida en todas las clases sociales de nuestro país. (Santos, 2002, p. 34)

Los estereotipos son usados en la realidad y en la ficción, tanto de manera positiva como negativa. Un estereotipo puede ser usado de buena forma para simplificar una idea y hacerla fácil de entender, siempre y cuando no conlleve consecuencias negativas para la persona o grupo representado. Asimismo, los estereotipos pueden ser útiles para expresar un concepto o historia en un tiempo muy limitado, sin tener riesgos de causar confusión y ambigüedad. No obstante, según Juan Herrero (2006), los estereotipos suelen fundamentarse en prejuicios que la sociedad adopta en función de sus ideales sobre cómo deberían ser las conductas, características físicas o relaciones interpersonales ideales. Estos estereotipos evolucionan con el tiempo y representan esquemas de pensamiento o lingüísticos preexistentes que son compartidos por los miembros de una comunidad social o cultural determinada.

3.3.7 El bromance

El término *Bromance* es un acrónimo de las palabras *Bro* o *Brother* (hermano en inglés) y *Romance*, de igual escritura, pero distinta pronunciación en español. Este concepto ha ganado prominencia en la literatura académica como un fenómeno social particular que desafía las

normas tradicionales de las relaciones entre varones. Se define como una relación íntima y afectuosa entre dos hombres, caracterizada por el sentido camaradería, complicidad, enorme confianza y el profundo apoyo emocional sin implicaciones románticas o sexuales. A medida que el bromance continúa siendo analizado desde distintos aspectos, diversas investigaciones y ensayos han sido propuestos para comprender este fenómeno en profundidad. De acuerdo con DeAngellis (2014), fue Dave Carnie quien habría creado el término al ser editor de la revista de Skateboard *Big Brother* en la década de los 90's, esto con la intención de referirse de manera puntual al tipo de relación que se desarrollaba entre los patinadores que compartían considerable tiempo juntos. Sin embargo, no fue hasta el 2005 que el término *Bromance* alcanzó una mayor y amplia relevancia, cuando el tema se hizo más notorio y relevante en la industria del cine (Shary, 2012). El *bromance* es una relación efusiva, íntima y cercana, mas no sexual, entre dos (o más) hombres (DeAngellis, 2014). Es una relación sentimental, afectiva, amorosa, masculina y homosocial extraordinariamente estrecha que trasciende a la amistad común y convencional, y se distingue por un nivel especialmente alto de intimidad emocional.

En palabras de Elizabeth Chen (2012), la introducción del término desde el inicio del siglo XXI indica un cambio en la percepción social y el interés en el tema, reflejando una mayor apertura de la sociedad occidental en este siglo para reexaminar las limitaciones relacionadas con género, sexualidad y exclusividad. Asimismo, uno de los enfoques teóricos fundamentales para analizar el bromance es el concepto de intimidad masculina, el cual desafía la noción de que la amistad entre hombres debe ser superficial, ruda y carente de expresiones emocionales. En *Bromance: Understanding Male Friendships*, (Robinson et al., 2018) se explora cómo el bromance permite a los hombres compartir sentimientos, preocupaciones y aspiraciones de manera abierta y sincera, lo que fortalece los lazos afectivos entre ellos.

(El bromance es una) relación cercana, íntima y no sexual entre dos hombres. [...] El ascenso del bromance corresponde precisamente a un cambio en las masculinidades del siglo XXI no solo hacia una conexión fraterna renovada sino también hacia una intimidad emocional más abierta que a menudo también es tentativa, incómoda, desconocida e incluso, como veremos más adelante, *queer*. (Ciasullo, 2015, p. 17)

En la teoría de los lazos afectivos masculinos, propuesta por Niobe Way (2001), en *Deep Secrets: Boys' Friendships and the Crisis of Connection*, argumenta que los hombres, a pesar de la presión social para distanciarse de las emociones y mantener una masculinidad hegemónica, anhelan conexiones emocionales profundas y significativas, que a menudo encuentran en relaciones de amistad cercanas. Así pues, en el bromance la muestra de emociones positivas e intensas, los sentimientos profundos e incluso los actos efusivos no están mal vistos, ni poseen connotaciones sociales o consideraciones de impureza e inmoralidad; al contrario: puede servir para generar relaciones más sanas y menos sexuales en la vida de los hombres, ayudándolos a ejercer su sensibilidad hacia ellos mismos y con amigos, sin ser dependiente de una pareja para expresar lo que sienten y no caer así en prejuicios, estereotipos o actitudes agresivas y toscas solamente para probar su virilidad. “(El bromance es una) forma de amistad que canaliza la amistad íntima masculina hacia límites estrechos y bien definidos” (Chen, 2012, p. 242).

Los bromances, en particular, brindan un espacio para la intimidad masculina, en marcado contraste con los tipos generales de amistad que la sociedad permite tener a los hombres. Reconocen la intimidad sin sexo, en contraste con las concepciones generales de intimidad. (Chen, 2012, pp. 248-249)

En un artículo publicado por el diario sueco Svenska Dagbladet en 2011, se aborda el tema de la intimidad masculina y el bromance. El artículo examina las amistades entre hombres, las

cuales históricamente han estado definidas por la homofobia y la distancia emocional, pero que actualmente están experimentando un cambio. En el diario se afirma que hoy en día se observa cómo los hombres desarrollan relaciones estrechas e íntimas con sus amigos, especialmente en la manera en que se retrata en los medios de comunicación y el cine. Se destaca el concepto de bromance, que describe amistades masculinas que se asemejan a relaciones amorosas, con hombres que pasan mucho tiempo juntos, comparten abiertamente sus pensamientos y sentimientos, y disfrutan del contacto físico, como abrazarse. Este fenómeno se describe como una forma de amor no sexual entre hombres, facilitada por el debilitamiento de las normas de género tradicionales. Estas relaciones son comparables a lo que se conoce como homosocialidad horizontal, que también ha sido identificada previamente como una dinámica común en las amistades femeninas.

Según Messner (2001), las relaciones homosociales suelen ser analizadas en términos de vínculos entre hombres, la heterosexualidad y actividades compartidas, como juegos, música, cine, deportes y socialización. Adicionalmente a esto, Chen (2012) expone que los bromances también son capaces de reforzar las jerarquías heteronormativas cuando limitan su práctica exclusivamente a hombres heterosexuales. Esta restricción específica refleja el fenómeno de lo que ella llama "pánico heterosexual", en el que los hombres experimentan preocupación sobre cómo los demás perciben su orientación sexual y, por lo tanto, sienten la necesidad de confirmar su heterosexualidad. Sin embargo, dado que los hombres involucrados en bromances suelen ser percibidos como heterosexuales en la sociedad, tienen la libertad de mantener amistades íntimas sin el riesgo de ser malinterpretados como homosexuales. Al mismo tiempo, los bromances actúan como una forma de subordinación, ya que alientan a los hombres a adherirse a las estrictas normas sexuales establecidas. Además, los bromances limitan el alcance del círculo de amigos íntimos de los hombres, excluyendo a aquellos que son homosexuales, lo que puede reforzar la cultura de la homofobia y la marginalización de la

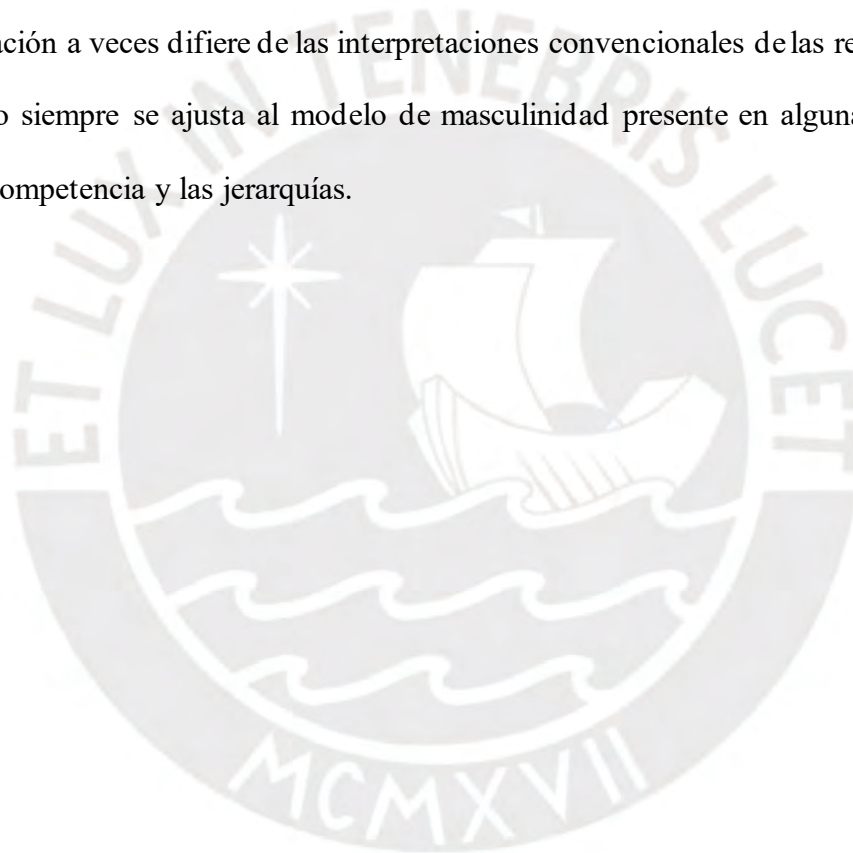
comunidad homosexual. Sin embargo, Nardi (2001) argumenta que, en el marco de la interseccionalidad, la homosocialidad no está necesariamente ligada a la heterosexualidad ni a la homosexualidad, y estas relaciones también pueden implicar un intercambio emocional. A pesar de que el concepto de homosocialidad (y bromance) se ha aplicado principalmente a relaciones entre hombres heterosexuales, las relaciones no sexuales entre hombres o mujeres, ya sean heterosexuales o homosexuales, también pueden ser consideradas como homosociales. En adición a Nardi y, por tanto, oposición a Chen, Rumens (2011) considera que ubicar los bromances en relaciones mixtas entre homosexuales y heterosexuales o en relaciones no sexuales entre homosexuales podría contribuir aún más a desmontar la homofobia y desafiar las normas heterosexistas. No obstante, a pesar de que Chen (2012) describe los bromances como si perpetuaran la normatividad heterosexual, concluye su estudio argumentando que los bromances representan un primer paso para desmontar la homofobia y suponen una redefinición de la amistad masculina heterosexual. Por lo tanto, proporcionan espacios para que los hombres exploren la intimidad más allá de las relaciones heterosexuales, lo que posiblemente conduzca a una disolución de la heterosexualidad como norma exclusiva.

De acuerdo con Hammarén y Johansson (2014):

El concepto (del bromance) apenas es discutido por los académicos, pero regresa regularmente en las representaciones de los medios en películas, televisión, revistas de chismes y blogs y sitios web más o menos oscuros. (...) varias celebridades han tenido bromances cercanos con celebridades asociadas, como Ben Affleck y Matt Damon, y George Clooney y Brad Pitt. Los bromances ficticios en la televisión también se han vuelto más comunes y programas y dramas como *Scrubs*, *Boston Legal* y *Boy Meets World* han tenido personajes principales con relaciones brománticas que incluyen amistades y amor

duraderos. Lo mismo se aplica a diferentes *boy bands* como One Direction o películas como *The King's Speech*. (p. 6)

Siguiendo con los autores citados líneas arriba, (2014), los cambios en la expresión de la masculinidad, como la promoción de una homosocialidad horizontal, caracterizada por la cercanía emocional, la intimidad y una forma de amistad que no busca beneficios económicos, no necesariamente indican un fortalecimiento del patriarcado, como a menudo se sugiere en debates sobre la masculinidad hegemónica. Lo mismo puede decirse de los bromances, cuya conceptualización a veces difiere de las interpretaciones convencionales de las relaciones entre hombres y no siempre se ajusta al modelo de masculinidad presente en algunas teorías que enfatizan la competencia y las jerarquías.



Capítulo IV

4 Diseño metodológico

4.1 Método de investigación

Esta investigación adopta **un enfoque descriptivo e interpretativo** con el propósito de identificar y describir los elementos narrativos relacionados con las representaciones de las masculinidades a través del bromance en la serie de anime *Owari no Seraph*. Para lograr este objetivo, se emplearán **técnicas de entrevista y análisis de contenido**, lo que implica un **enfoque inductivo**, debido a la necesidad de ir de lo particular a lo general. El análisis se centrará en diversos aspectos de la serie, incluyendo su trama, arco dramático, la construcción de los dos personajes principales en términos de personalidad y estética, así como la interacción entre ellos directa e indirectamente. El análisis también se apoyará **en entrevistas realizadas a diversos especialistas** en guion audiovisual, psicología temas de género y animación japonesa, con el fin de enriquecer la discusión de los resultados con evaluaciones de expertos. El **enfoque cualitativo** se empleará en este estudio, lo que implica la utilización de diversas herramientas basadas en conceptos, descripciones, testimonios, opiniones y análisis, prescindiendo del uso de datos numéricos o estadísticos. Siguiendo la perspectiva de Hernández, Fernández y Baptista (2003), se buscará recoger información del objeto de estudio a través de la observación de varios elementos que lo conforman, dentro de su contexto natural. Por ende, esta investigación empleará datos literarios, narrativos, estéticos, ficcionales, sociales e intelectuales para abordar de manera integral las representaciones de las masculinidades a través del bromance en *Owari no Seraph*.

Fuentes: Las principales fuentes de esta investigación de acuerdo con la técnica será la serie de anime *Owari no Seraph* (ver Tabla 1), específicamente los episodios 1, 6, 10, 11 y 12 de la primera temporada, así como los episodios 14 y 22, pertenecientes a la segunda temporada. (ver Tabla 1).

Tabla 1

Ficha técnica de la serie

Título de la serie	<i>Owari no Seraph</i> (El serafín del final)
Formato	Serie animada
Creador	Takaya Kagami
Ilustrador	Yamato Yamamoto
Director	Daisuke Tokudo
Género	Shonen —Acción — Fantasía oscura — Sobrenatural
Estudio	Wit Studio
Número de temporadas	2
Número de episodios	24

Primera emisión	4 de abril de 2015
Última emisión	26 de diciembre de 2015
País	Japón

Entrevistas: fueron realizadas a especialistas en el área de comunicación, guion y psicología.

Los entrevistados fueron:

- Cesar Loli: Comunicador y guionista.
- Jose De la Peña: Comunicador, escritor y guionista.
- Nathanel Peralta: Literato y especialista en temas de género.
- Bryan Gonzales: Psicólogo.
- Jesús Allemant: Comunicador y creador de contenido digital especializado en anime.

4.1.1 Fichas de los capítulos a analizar

Episodio	Sinopsis
<p>1</p> <p>El mundo del legado de sangre</p>	<p>Un día, apareció un virus misterioso que aparentemente mató a todos los humanos mayores de trece años, y de repente surgieron vampiros que se llevaron a los niños supervivientes bajo tierra.</p> <p>Unos años más tarde, Yuichiro Hyakuya y Mikaela Hyakuya viven allí y donan su sangre. Yuichiro odia a los vampiros y se mete en problemas con ellos, pero</p>

	<p>Mika le da su sangre a Ferid Bathory a cambio de buena comida y cualquier cosa que desee.</p> <p>Una noche deciden escapar juntos a sus demás hermanos adoptivos, sin embargo, durante el intento, Ferid masaca a toda su familia. Yuichiro es el único que logra escapar. Al llegar a la superficie y se encuentra con Guren Ichinose, quien le anuncia que será usado para asesinar a los vampiros.</p>
<p>6</p> <p>Nueva familia</p>	<p>Shiho, Yuichiro y Yoichi luchan contra las alucinaciones causadas por los Demonios Negros que eligieron para alcanzar su poder. Se enfrentan a sus trágicos recuerdos y luchan por el control.</p> <p>Tanto Yuichiro como Shiho tienen éxito, pero Yoichi queda poseído y se convierte en un demonio devorador de hombres. Mientras Yoichi intenta matar a sus amigos, Guren ordena a Yuichiro y Shiho que maten a Yoichi. Se pelean con sus nuevas armas, pero finalmente Guren logra liberar a Yoichi del cautiverio que lo consume.</p>

<p style="text-align: center;">10</p> <p style="text-align: center;">Resultados de las selecciones</p>	<p>Yuichiro y el escuadrón se dirigen al campo de batalla principal. Mientras tanto, los vampiros bajo el mando de Ferid, y los humanos bajo el mando de Guren luchan. Guren y Mikaela luchan agresivamente hasta que Mikaela lo derrota y lo apuñala en el pecho. Al llegar a la escena, el escuadrón de Shinoa ingiere las pastillas fortalecedores, incluyendo Yuichiro. Este ataca a Mikaela.</p> <p>Al reconocer a Yuichiro de inmediato, Mikaela no hace ningún movimiento para defenderse, mientras Yuichiro lo apuñala en el pecho con su Arma Demonio Negro.</p>
<p style="text-align: center;">11</p> <p style="text-align: center;">Reunión de los amigos de infancia</p>	<p>Yuichiro reconoce a Mikaela. Los vampiros atacan y derrotan a los humanos. Mikaela intenta escapar con Yuichiro, y le dice que los humanos lo estaban usando, pero Yuichiro se niega a irse. Mikaela le dice que los humanos no son realmente sus amigos y lo están engañando. Sin embargo, Yuichiro pierde el control al ver a sus amigos en peligro, y aflora su parte no humana.</p>

<p style="text-align: center;">12</p> <p style="text-align: center;">Todos son pecadores</p>	<p>Ferid se lleva a Mikaela del campo de batalla. Mikaela se recupera con una desintoxicación de maldiciones.</p> <p>Yuichiro se despierta después de estar en coma durante una semana y no puede recordar lo que sucedió en el campo de batalla aparte del hecho de que Mikaela está vivo. Yuichiro y Mikaela miran a la luna, prometiendo rescatarse mutuamente.</p>
<p style="text-align: center;">14</p> <p style="text-align: center;">Conexiones complicadas</p>	<p>Yuichiro comienza el siguiente paso de su entrenamiento. Yuichiro lucha mentalmente contra Asuramaru y lo derrota pidiéndole que se haga amigo de él.</p>
<p style="text-align: center;">22</p> <p style="text-align: center;">Yu y Mika</p>	<p>Mikaela lucha contra su sed de sangre, y lleva a Yuichiro a una tienda abandonada. A pesar de su desesperación, Mikaela no es capaz de morder a un niño humano, por lo que lo libera. Una vez que Yuichiro se despierta, Mikaela lo ataca, pero Yuichiro no se resiste. Después de una larga discusión, Yuichiro finalmente convence a Mikaela de beber su sangre.</p> <p>Los ojos de Mika cambian del azul al rojo.</p> <p>Luego, Yuichiro persuade a Mikaela para que lo ayude a rescatar a su escuadrón.</p>

Capítulo V

5 Análisis y resultados

5.1 La serie de anime *Owari no Seraph*



Figura A

La serie de anime *Owari no Seraph*, basada en el manga homónimo de Takaya Kagami, se distingue por su adaptación del guion a cargo de Hiroshi Seko y la dirección de Daisuke Tokudo. A pesar de ser una adaptación, la ausencia de un guion original no limita la naturaleza audiovisual de la historia y los personajes. Por el contrario, permite una flexibilidad significativa en la interpretación y presentación de la trama, dependiendo de las perspectivas, mentalidades e intenciones de los realizadores involucrados. En este sentido, la serie de anime se destaca por preservar la relación fundamental entre los dos amigos protagonistas, Yuichiro y Mikaela, como un elemento clave y piedra angular de la narrativa. Además, no titubea en retratar el bromance, una amistad masculina profunda y cercana, entre los dos personajes principales. Debido a la naturaleza ocularcentrista inherente a todo producto audiovisual y, en este caso particular, la presencia de los regímenes escópicos cartesiano y barroco, la representación narrativa y visual del bromance no solo añade profundidad social, psicológica y emocional a la historia, sino que también constituye el elemento central que da coherencia y significado a toda la trama de *Owari no Seraph*.

5.1.1 El perfil de los personajes en *Owari no Seraph*

Yuichiro Hyakuya

Es el personaje principal y protagonista de *Owari no Seraph*.

Es el mejor amigo de Mikaela.



Figura B

- **Objetivo:** exterminar a todos los vampiros para vengar la muerte de Mikaela. Sin embargo, esto cambia cuando se entera que Mikaela está vivo, por lo que su nuevo objetivo consistirá en salvarlo de los vampiros.
- **Aspecto físico:** A los 16 años presenta una contextura delgada, así como una figura delicada y esbelta. Posee el cabello azabache, ligeramente largo y de aspecto desordenado. Sus ojos son grandes y verdes, además de contar con cejas espesas. Al ser miembro del Ejército Demoníaco Imperial Japonés, utiliza el uniforme característico de la milicia: una chaqueta de color negro con detalles de color verde claro, pantalones grises oscuros y botas negras que le llegan casi hasta la rodilla. En algunas ocasiones utiliza el sombrero del Ejército Demonio Imperial Japonés.

- **Aspecto psicoemocional:**

- Protector
- Iracundo
- Belicoso
- Sensible
- Agresivo
- Reactivo
- Infantil



Mikaela Hyakuya

Es el deuteragonista de *Owari no Seraph*.

Es el mejor amigo de Yuichiro.



Figura C

- **Objetivo:** reencontrarse con Yuichiro y salvarlo de la maldad de los seres humanos.
- **Aspecto físico:** Con 16 años, posee una contextura delgada, así como una figura delicada y esbelta. Su cabello es rubio, medianamente largo y revuelto. Originalmente sus ojos son azules, pero se volvieron rojos cuando bebió sangre humana por primera vez, en el décimo capítulo de la segunda temporada. Posee también los vampiros característicos de todo vampiro. Como guardia de Sanguinem, lleva el uniforme estándar como otros soldados vampiro, con botas largas que llegan hasta sus muslos y guantes blancos a modo de complemento. Así también, Mikaela tiene una decoración de oro en el frente con gemas azules y un par de correas alrededor de sus caderas, que forman una X. A comparación de Yuichiro, posee rasgos más delicados.
- **Aspecto psicoemocional:**
 - Protector
 - Sacrificado
 - Sensible

- Calculador
- Rencoroso
- Desconfiado
- Soberbio

Acerca del diseño de ambos personajes, **Nathanael Peralta (2023)**, comentó en la entrevista realizada que existe una ambigüedad de género en las facciones de Yuichiro y Mikaela. Las cuales, aunque masculinas, sí presentaban rasgos muy femeninos también. Sería ese androginismo persistente en ambos, una cuestión planeada y pensada desde la concepción y diseño de los dos personajes constantemente está pensada. Asimismo, para Peralta, aunque en todo momento queda claro que Yuichiro y Mikaela son hombres, sí se jugaría mucho en el relato con la idea de la ambigüedad, por la manera en que están dibujados con rasgos femeninos. Adicionalmente, indica que esta apariencia cercana a lo andrógino podría responder a una necesidad de reflejar complementariedad, ya no solamente en el color, ni solo en la gesticulación, sino también en complementarlos como una “red ambigua”, en la que constantemente uno va haciéndose masculino, mientras el otro se ve feminizando, y viceversa. Para Peralta, esa ambigüedad permitiría a los consumidores de la serie, siempre estar planteando teorías de cómo estos dos personajes se complementan el uno al otro. Asimismo, señala que resulta llamativo cómo es que cambian cuando luchan, ya que es en ese momento en que lucen mucho más masculinos.

Cesar Loli (2023), por su parte, afirma que a diferencia del diseño de estos dos personajes, la clásica imagen del hombre occidental sería como el personaje de Aldebarán de Tauro, en *Saint Seiya* (1986); es decir: más grande, más tosco. Cuando un personaje de anime tiene ese físico, suele ser presentado como el tonto. Sin embargo, afirma que en *Owari no Seraph* el diseño de su protagonista y deuteragonista es estilizada y elegantes, pero no dejan de ser masculinos. En

el caso de Mikaela, especialmente, indica que es un hombre alto, rubio, hermoso, pero no vinculado a la homosexualidad, como sería común en occidental, esto ejemplificado en un personaje de George R. R. Martin: el Caballero de las Flores, el cual posee características muy similares a Mikaela, pero terminado siendo retratado como un personaje homosexual.

Jose De la Peña (2023), entrevistado para esta investigación, considera que es evidente cómo estas producciones juegan con los estereotipos y, más específicamente, con los arquetipos al crear personajes. Indica, también, que a nivel gráfico esto ha jugado un papel relevante, por ejemplo en la idea de que un personaje más robusto o con una constitución más atlética representa a alguien “más masculino” en oposición a otros de constitución más esbelta, que son percibidos como “delicados” o “femeninos”. Así, pues, agrega que en el caso de *Owari no Seraph*, la representación de lo masculino busca un equilibrio entre ambos personajes y, además, rompe con una idea tradicional de la heroicidad, que usualmente está ligada a la insensibilidad o al estoicismo del mártir. Al contrario, estos protagonistas quieren y temen, por lo que se permiten demostrar el especial afecto que sienten el uno por el otro.

Para **Jesús Allemant (2023)**, a Mikaela lo retratan con una apariencia más femenina que Yuichiro. Además de mostrarse como el lado más consciente y sentimental, en contraposición a su mejor amigo. Lo cual, hasta cierto punto, se da en diversas producciones de anime.

En el caso de **Bryan Gonzales (2023)**, afirma que el autor ha plasmado rasgos físicos en los personajes según su personalidad: las cejas de Yuichiro son bastante marcadas, el cabello es un poco alborotado y negro. Lo cual reflejaría la idea de una personalidad valiente/valerosa, así como un poco inocente, sobre todo debido a la edad del personaje. Mientras, en el caso de Mikaela: rubio y con rasgos faciales más delicados, reflejaría una personalidad menos inocente en algunos aspectos, menos confiado con el mundo.

5.1.2 La narrativa en *Owari no Seraph*

TEMPORADA 1

5.1.2.1 EPISODIO 01: El mundo del legado de sangre

Análisis del episodio completo

1.1: En el **estado inicial** de la serie, los protagonistas, Yuichiro y Mikaela, tienen ocho años de edad, y viven bajo el cuidado del orfanatorio Hyakuya, y ejercen de hermanos mayores sobre los demás niños huérfanos. Sin embargo, un virus es desatado súbitamente y empieza a quitarle la vida a los humanos mayores de trece años (figura 1). Ante este apocalipsis, la raza de los vampiros asciende desde el mundo subterráneo y anuncia su reinado debido al fracaso de la especie humana y la negligencia que la llevó a su autodestrucción (figuras 2 y 3).



Figura 1

Figura 2

Figura 3

Paralelamente, se puede observar a Yuichiro y Mikaela guiando a los niños menores, los cuales se encuentran confundidos y asustados, de vuelta a su hogar (figuras 4, 5 y 6). Ambos muchachos son representados como **protectores** (asociado a lo masculino) con los más pequeños, lo cuales los tratan como a hermanos mayores. Aquí se comienza a ver sutilmente una de las principales características que definirán al protagonista y deuteragonista a lo largo de la historia: la convicción de proteger a su familia de los peligros del mundo.



Figura 4

Figura 5

Figura 6

1.2: Cuando entran al orfanatorio, se encuentran con Akane, la mayor de las niñas, una niña pequeña y el cadáver de la directora. Mikaela intenta despertarla, con la esperanza de que no esté muerta, pero no reacciona (figura 7). Mikaela exhorta a Yuichiro a que cuide de todos, por lo que se puede ver una postura de **líder** en él (asociado a lo masculino). Yuichiro se muestra paralizado e **inseguro** (asociado a lo femenino) (figura 8). De esta manera, el deuteragonista, Mikaela, ya desde pequeño se configura como la contraparte complementaria a Yuichiro: la más **racional, organizada y ecuánime** (asociado a lo masculino).

A partir de esto y a lo largo de la serie, se puede analizar los comportamientos y características psicológicas de los personajes tomando en cuenta de los imperativos propuestos por Burin (2000). En este caso, el primero ilustra muy bien la dicotomía entre lo femenino y lo masculino, pero sobre todo se sostiene en que los hombres deben carecer de rasgo considerados femeninos, como la pasividad, vulnerabilidad, emocionalidad, dulzura y la posibilidad de cuidado a los demás. El tercero, por su parte, es “ser hombre duro”, la capacidad de ser percibido como una persona calmada e impasible ante los problemas, lleno de confianza y con gran carácter ante los obstáculos de la vida. Así pues, con esta información se puede empezar a dibujar cuán “masculinos” o “femeninos” son Yuichiro y Mikaela en función a esta expectativa de masculinidad hegemónica.



Figura 7

Figura 8

Figura 9

Se empieza a escuchar por los altavoces de las calles la voz de Krul Tepes y es aquí donde empieza a dibujarse el **detonante** de la serie. La vampiresa anuncia la decisión de tomar a los niños sobrevivientes bajo el cuidado de los vampiros, para que vivan en su reino subterráneo: Sanguinem. Esto asusta sobre todo a los niños más pequeños, por lo que uno de ellos, **Kouta**,

se abraza del brazo de Yuichiro y se refiere a él como su hermano mayor, mientras busca protección (figura 9). En ese momento algunos vampiros aparecen por las escaleras y la ventana del orfanatorio Hyakuya (figura 10), y se llevan en contra de su voluntad a Yuichiro, Mikaela y los demás niños para vivir bajo su régimen (figura 11).

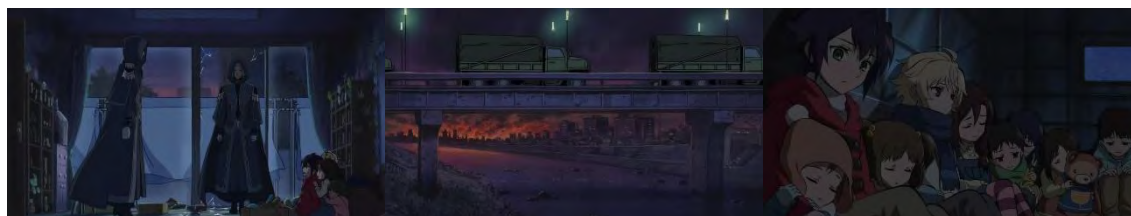


Figura 10

Figura 11

Figura 12

1.4: Los vampiros se llevan a Yuichiro, Mikaela, Akane y los demás niños hacia Sanguinem. Se puede observar a Yuichiro y Mikaela despiertos, mientras Akane luce más cansada. Los demás niños están dormidos y otros despiertos, pero asustados.

Existen dos detalles de esta escena y del final de la previa que resultan interesantes de tener en cuenta: el abrazo y pedido de protección de Kouta hacia Yuichiro (Figura 9) y Taichi durmiendo abrazado del brazo de Yuichiro (Figura 12). En ambas escenas hay niñas presentes, aparte de Akane: Ako y Chihiro. Sin embargo, en ninguna de estas se ve algún acercamiento en búsqueda de protección basada en la fórmula de hermana menor – hermano mayor, lo cual es estereotípico y convencional, debido a la representación mucho más frecuente y, por tanto, socialmente más aceptada de que sea la mujer quien busque la protección en el hombre, así como el hecho de que el hombre esté siempre más dispuesto a proteger a una mujer que a otro varón. Esto puede parecer algo trivial o en inicio inofensivo, pero como Vergara (2008) explica, las representaciones sociales son puntos de referencia para interpretar y contemplar la realidad. De esta manera, si los medios y productos audiovisuales perpetúan la representación en que solo el hombre puede proteger a una mujer, se genera un continuum machista y sexista acerca de la cercanía entre dos varones.

Ahora bien, en el presente capítulo analizado en todo momento se muestra mayor énfasis en **la idea de protector y protegido entre varón y varón**. Estos detalles sirven como las primeras pinceladas de **transgresiones a la homosociabilidad masculina típica** y a la idea de masculinidad en sí misma que presenta la serie. De hecho, en sintonía con lo dicho, William Pollack (1999) afirma que existe un miedo en los niños a ser considerados “maricones” o ser percibidos como femeninos u homosexuales si es que tienen conversaciones emocionales y profundas con otro niño, así como si demuestran preocupación el uno por el otro. Sin embargo la preocupación, la emocionalidad y el afecto sí se fomenta en las niñas. Ante esto, es importante rescatar tanto la posición protectora y cercana de Yuichiro hacia el niño pequeño, como también la decisión creativa de mostrar ese tipo de interacción y no de una niña que se protege detrás de su hermano mayor, lo cual sería mucho más típico en la ficción oriental animada, como en los casos de Kiawe y Mimo en *Pokémon Sol y Luna* (2017), Tay y Kari en *Digimon Adventure* (1999) o Sakura y Touya en *Sakura Card Captor* (1999), entre otros. En el caso de ficción audiovisual occidental es incluso más difícil hallar ejemplos de relaciones fraternales cariñosas, ya que en su mayoría suelen ser relaciones conflictivas, pero cómicas, como en sitcoms tales como *Kenan y Kel* (1996), *Lizzie McGuire* (2001), *Es tan Raven* (2003), *Drake y Josh* (2004), entre otras sitcoms. En estas series mencionadas, las relaciones entre hermanos hombres son básicamente inexistentes, y solo se ven relaciones de hermana mujer y hermano hombre. Caso especial es el de *Drake y Josh*, en el que son hermanastros y no hay un trato de protector y protegido, mientras que la hermana menor que tienen sirve de figura antagónica para causar risas en ciertos conflictos de la serie. Esto puede deberse a una suerte de comodidad y visión sesgada por parte de guionistas, creativos, productores, directores y demás profesionales de la narrativa audiovisual al momento de crear, plantear y desarrollar personajes y relaciones fraternales. Es decir, optan por el camino más común en las representaciones, quizá el menos arriesgado y, por consecuencia, generalmente más plano y

estereotipado. No obstante, no se puede responsabilizar a los creativos solamente, ya que este imaginario cargado de estereotipos no se construye por sí solo, sino que, como Vergara (2008) indica, las personas no construyen pensamientos de manera aislada, sino que son influenciadas unas a otras basándose en verificar de manera colectiva experiencias, creencias y pensamientos compartidos, los cuales eventualmente van reforzando y perpetuando representaciones estereotipadas.



Figura 13

Figura 14

Figura 15

1.4: Se tiene la primera **elipsis** de 4 años dentro de la serie. Ahora Yuichiro, Mikaela y los demás niños forman parte de lo que los vampiros llaman su “ganado”: niños humanos a los que les extraen sangre a cambio de la protección de los vampiros y el dejarlos vivir en su reino subterráneo. En este nuevo escenario, Yuichiro y Mikaela, con 12 años, se encuentran formando filas ante los vampiros en una suerte de registro para que les extraigan sangre. Yuichiro muestra una **postura más reacia, huraña y fría** (asociado a lo masculino) (figura 13), mientras que Mikaela se proyecta como una contraparte complementaria: optimista, **risueña y dócil** (asociado a lo femenino) (figura 14) a pesar de las circunstancias. Después de pasar el registro, Yuichiro se queda esperando a su amigo para ir juntos a la zona de extracción de sangre (figura 15).



Figura 16

Figura 17

Figura 18

1.5: Después de que les extraen la sangre, ambos amigos se encuentran débiles, por lo que les puede observar caminar abrazados, apoyándose uno en el otro. Ante este gesto, Cesar Loli (2023) en la entrevista que se le realizó para esta investigación, comentó que el gesto de dos amigos caminando en un medio abrazo después de alguna batalla es una imagen bastante usual en la representación de la amistad masculina, en la que se demuestra el afecto e importancia hacia el otro con gestos de apoyo y camaradería, pero no con palabras. Esto pues, es podría indicar que la manera de llevar la amistad de Yuichiro y Mikaela es hasta cierto punto convencional. Así también, es importante tener en cuenta que a la edad de ambos personajes, existe mucha preocupación y temor a ser vistos como femeninos. Tal y como narra Raphaela Best (1983) en su libro *We've All Got Scars*, en su experiencia como educadora fue testigo de lo que los niños (varones) se sentían obligados a tener superar y de lo que tenían que desarraigarse en sus propias acciones, sentimientos y preferencias que pudieran ser consideradas aunque sea mínimamente femeninas. Ante esto, Best explica que, por ejemplo, las demostraciones de afecto no eran bien vistas si es que un niño quería reafirmar su identidad masculina ante los demás. Para los niños, esto era considerado cosa de mujer y, al parecer, todo lo que hicieran las mujeres era lo que los niños no debían hacer. Por ello, se debe considerar, también, que este momento presentando en la serie no es gratuito ni insignificante, sino que es intención de la dirección y guion el demostrar el tipo de relación que ambos niños han formado. En complemento con lo dicho, es necesario también citar a Foster (1988), quien afirmó que la visión y la visualidad tienen carácter social, cultural e histórico, por lo que lo que vemos y visualizamos permite dar forma o deformar ideas sobre los distintos temas expuestos en el producto audiovisual. Tunis (2007), por su parte, dice que el ámbito escópico va más allá de la visión y percepción individual, ya que abarca todos los ángulos visuales, pero en el caso del ojo, este solo puede tener una perspectiva. Por ello, una misma imagen, escena, secuencia, podrá ser vista por muchos, pero interpretada de diversas maneras. Será la creencias y visión

cultural la que ayudará a hacer consensos sobre la interpretación sobre lo que se está viendo o, mejor aun, cuestionamientos.



Figura 19

Figura 20

Figura 21

1.6: Yuichiro se niega a beber el suero que los vampiros les dan para recuperarse luego de extraerles la sangre (figura 19), Mikaela le pide que lo tome y **demuestra preocupación** (no asociado a la amistad masculina) por el hecho de que su amigo se pueda enfermar. En respuesta, Yuichiro reniega del trato y abuso que los vampiros cometen sobre ellos en Sanguinem, principalmente por hacerlos cumplir la función de ganado y le reclama a Mikaela el ser tan obediente con lo que los vampiros ordenan que hagan. En este momento se muestra que **la visión del mundo por parte de Yuichiro se ha endurecido y vuelto más ruda** (asociado a los masculino). En contraposición, Mikaela se muestra **suave y pasivo** (asociado a lo femenino), ya que afirma que lo más importante para él es su familia, sin importar todo lo demás con tal de que puedan estar juntos (figura 20). En respuesta, Yuichiro le lanza el envase de bebida a Mikaela (figura 21). Aquí, por ejemplo, se puede ver a Yuichiro con una personalidad que encaja más en la masculinidad típica, cuyas características se refieren más a la **acción** (en este caso el estar en contra del régimen vampírico) y **conflictividad**, mientras que Mikaela es quien prefiere la sumisión, a la vez que hacerlo razonar, tranquilizarse y valorar el hecho de que están junto. Es decir, una visión más romántica de la situación, lo cual convencionalmente se vincularía a características no masculinas.

Incluso cuando no se la capta en un acto, la imagen masculina todavía promete actividad por la forma en que se posa el cuerpo. Incluso en una postura supina aparentemente relajada, el modelo tensa y tensa su cuerpo para enfatizar los músculos, llamando así la

atención sobre el potencial de acción del cuerpo. Lo más frecuente es que el *pin-up* masculino no esté en posición supina, sino de pie, tenso y listo para la acción. (Dyer, 1982, p. 67)



Figura 22

Figura 23

Figura 24

Best (1983) explica que, según esta idea de la masculinidad, **para ser un hombre se tenía que estar dispuesto a luchar**, sin importar las probabilidades de ganar o ser derrotado. Por ello, si a un niño no le gustaba pelear no le quedaba de otra que actuar como si le gustara. Así también, Best indica que , además de las peleas, **la mayor preocupación de los chicos estaba en demostrar su hombría**, ser el primero en todo. Es decir, **siempre competir con los otros hombres**. Esto tiene también concordancia con lo sucedido a continuación en la escena: seguido de la conversación entre Yuichiro y Mikaela, ambos amigos se encuentran cerca de unos niños pequeños (figura 22) que son literalmente pisoteados por un par de vampiros (figura 23), los cuales pasan por encima de ellos sin ninguna contemplación, como si fuesen objetos. Yuichiro reacciona ante aquel abuso y enfrenta a los vampiros (figura 24), lo que demuestra su carácter poco tolerante ante la injusticia, a pesar del peligro inminente que eso pueda significar. Yuichiro, según la masculinidad explicada por Best (1983), está dispuesto a luchar, solo que en esta ocasión es por una razón justa. Esto genera una tensión en la escena, tanto para los personajes como para el espectador.



Figura 25

Figura 26

Figura 27

Mikaela interviene y se disculpa por su amigo al ver que uno de los vampiros iba a hacerle daño a Yuichiro (figura 25), pero este protesta por la intervención de su amigo (figura 26). En este caso, Mikaela no está dispuesto a luchar, aunque sea por una razón justa, ya que prioriza la supervivencia de su familia por sobre lo demás. Esto, además, remarca la tendencia de Mikaela por proteger a Yuichiro de las consecuencias de su impulsividad, lo que repite el patrón en la dinámica de ambos: Yuichiro como el agente **activo e iracundo** (asociado a lo masculino), y Mikaela como el agente **pasivo y sumiso** (asociado a lo femenino). Así pues, Polo (2011) desarrolla acerca del crecimiento de los niños y su asimilación de roles, gestos y fantasías tanto femeninos como masculinos: con el tiempo, al identificarse con su propio sexo, es común que sientan envidia por lo que consideran que han perdido, el sexo opuesto. Esto no contradice la noción de complementariedad, donde, en el caso de los varones, puede existir rechazo o menosprecio hacia lo femenino, mientras se identifican o idealizan lo masculino. En cambio, se origina una tensión entre identificarse con lo similar y con lo diferente, cuya resolución puede conducir a una identidad de género flexible y cohesionada. Este enfoque implicaría concebir el género no como una evolución de lo masculino o lo femenino, sino como la manifestación de diversas expresiones de la masculinidad y la feminidad. Esto resuena profundamente con la esencia de Yuichiro y Mikaela, ya que el primero está dispuesto a luchar por su familia, aunque no tenga la necesidad de probar su hombría, mientras que Mikaela, a pesar de su pasividad, es lo suficientemente valiente para interceder por su amigo y priorizar la seguridad de su familia. Es decir, ambos niños conviven y se complementan mientras buscan y modelan su identidad, pero no guiados por cumplir con estándares sobre masculinidad ni feminidad, sino por el amor que se tienen el uno al otro y a sus hermanos adoptivos.



Figura 28



Figura 29



Figura 30

Cuando Yuichiro está por ser lastimado por el vampiro raso (figura 27), el vampiro noble Ferid Bathory hace su aparición (figura 28). Lo cual disuade al vampiro raso de hacerle daño a Yuichiro, por lo que lo deja ir (figura 29) y sigue su camino junto al otro vampiro. Ferid camina hacia Mikaela (figura 30). Es interesante notar que esta **salvación no intencional** resulta **irónica** para fines del guion, puesto que son las crueles acciones de Ferid y su **rol antagonico**, al final de este episodio, las que cambiarán por completo la vida de Yuichiro. Esta suerte de prefiguración irónica demuestra un alejamiento del perspectivismo cartesiano, ya que tal y como explica Jay (2003), el perspectivismo crea una disminución en el compromiso con estilos visuales más complejos y va de la mano con la falta de interés en observar el detalle en las cosas, como consecuencia de una visión descarnada y superficial. Esto pues, generó una disminución en la narratividad y textualidad en el arte, ya que se priorizaba crear una atmósfera general en lugar de representar sujetos específicos. En esta escena, en cambio, si bien la atmósfera es importantísima, la representación tanto de Ferid como de los niños es clave y cuidada, lo que vuelve aun más valioso y trascendental el desenlace de este primer episodio.



Figura 31



Figura 32



Figura 33

Ferid le pregunta a Mikaela si esa noche irá a su mansión para beber de su sangre, el niño acepta complacido (figura 31), por lo que Ferid aprovecha en preguntar si su amigo, refiriéndose a Yuichiro, también acudirá a su mansión esa noche (figura 32). Yuichiro se

muestra confundido, pero se niega. No obstante, Mikaela, alarmado, **corre a abrazar, a modo de protección**, a Yuichiro con semblante sonriente y le dice a Ferid que su amigo no podrá ya que es muy tímido (figura 33). Mikaela se despide de Ferid, se lleva a Yuichiro abrazado y hace lo posible por alejarse del lugar (figura 34).



Figura 34

Figura 35

Figura 36

1.7: Yuichiro le reclama a Mikaela por haberse disculpado con los vampiros, a lo que este último le contesta que no debería arriesgarse de ese modo, ya que ningún humano puede derrotar a un vampiro (figura 35). Yuichiro argumenta que no se puede saber hasta intentarlo. Mikaela le pide que se olvide de eso, ya que esta vez el peligro estuvo muy cerca. Otra vez se contraponen la latente **agresividad** (asociada a lo masculino) con la **sumisión** (asociada a lo femenino) de Mikaela. Yuichiro acelera el paso y sobre pasa a Mikaela, lo que lo coloca ahora en una posición más dominante, y le pregunta sobre su relación con Ferid Bathory. Mikaela le confirma que le da su sangre y el vampiro le da lo que quiera, como comida (es importante poner en relevancia que estos beneficios los usa en sus hermanos y no solo en él), y añade que **para sobrevivir en esa lugar se debe usar la cabeza y ser inteligente**. Al escuchar esto, **Yuichiro golpea a Mikaela en la cara** (figura 36) y se aleja. Lejos de enojarse, Mikaela se muestra sorprendido y le pregunta si él no tiene nada que oculte también, a lo que Yuichiro le dice que no y terminar por irse. Aquí pues, es importante analizar más de cerca la personalidad de Mikaela, la cual encaja, hasta ahora, con características mayormente asociadas a lo femenino. Cesar Loli (2023), en la entrevista realizada para la investigación, menciona que estereotípicamente la acción de los personajes masculinos es representada a través de las peleas, violencia, agresión, heroísmo, etc., mientras que los personajes femeninos, de manera

estereotípica, suele moverse en las sombras, usar venenos y/o valerse de la manipulación. Asimismo, Bryan Gonzales (2023), explicó en la entrevista realizada que, psicológicamente, lo masculino está más enfocado a los objetos y lo externo, mientras que lo femenino en las personas y lo interno, no obstante también aclara que lo masculino no es exclusivo de los hombres, así como lo femenino no lo es de las mujeres: solo son características que se repiten mayormente en uno u otro sexo. Así también, estas dos últimas escenas evidencian cómo **Mikaela encarna la figura del sacrificio por amor**. Los **sentimientos y nobleza de Mikaela hacia Yuichiro** y sus demás hermanos poseen tal intensidad y profundidad que, incluso teniendo la oportunidad de compartir la carga con alguien más, Mikaela hace todo lo posible por dejar a su mejor amigo fuera del peligro que representa Ferid, y tampoco protesta o reacciona con violencia cuando Yuichiro lo golpea, aunque las acciones de Mikaela sean para beneficiar a Yuichiro y los demás niños, y no precisamente a él mismo.



Figura 37

Figura 38

Figura 39

1.8: Akane, la mayor de las niñas del orfanato Hyakuya, encuentra a Yuichiro solo y pensativo sobre un tejado (figura 37): “¿Qué haces? ¿Qué? ¿No estás con Mika?”, le pregunta Akane. A esto, Yuichiro se muestra fastidiado y le contesta “No, no estoy con ese idiota” (figura 38). Akane le pregunta el porqué de su molestia, pero Yuichiro le dice que se calle. Es aquí donde Akane le recuerda todos son “una gran familia”. Sin embargo, Yuichiro le dice que él no tiene familia. Akane, en lugar de enojarse o ponerse triste, solo le sonríe y le hace recordar las palabras de la directora del Orfanato Hyakuya (figura 39) sobre ser todos parte de una nueva familia. Esta pequeña escena logra remarcar **la masculinidad aparentemente hostil, pero sensible de Yuichiro**, enfrentada a la **masculinidad sensible y dócil de Mikaela**, aunque en

visiones estereotípicas, esas características estén más vinculadas a lo femenino. A pesar de que en esta escena, Mikaela no aparece, es el tema de conversación. Asimismo, la personalidad de Akane, un personaje femenino con características femeninas convencionales, logra servir de punto de partida para observar las personalidades de Yuichiro y Mikaela comparadas con un tercer personaje humano. Por otro lado, la situación que presenta esta escena en la que Akane le pregunta a Yuichiro por Mikaela, no es relevante por la pregunta en sí, sino por el **subtexto** que contiene: **a Akane le parece raro ver a Yuichiro sin Mikaela**, esto significa que **ambos muchachos suelen estar juntos**, lo que le da al espectador más información sobre la naturaleza e intensidad de esta amistad y cómo esta **se configura como un bromance**, incluso coincidiendo con los orígenes y bases de este. De acuerdo con Elliott (2007), Wright (2013), Sargent (2013), DeAngelis (2014) y Hamad (2020), **el término *Bromance* tendría origen en la cultura *skater* de la década de los 90**, y se le atribuye a David Carnie, editor de la revista de skaters *Big Brother*, el haber creado este neologismo para describir la relación entre **amigos *skaters* que pasaban mucho tiempo juntos**. De esta manera, su intención era describir las amistades cercanas, físicas y afectuosas, pero no sexuales, entre hombres jóvenes de la cultura *skater*. Básicamente como un “romance” fraternal, en el que dos amigos o mejores amigos comparten mucho tiempo juntos, **a tal punto que resulte extraño ver a uno sin el otro**. Tal y como sucede con Akane al ver a Yuichiro sin Mikaela.



Figura 40

Figura 41

Figura 42

1.9: En esta escena se hace uso del recurso narrativo del **flashback**. A partir de las palabras de Akane, Yuichiro recuerda su llegada al Orfanatorio Hyakuya: la directora lo presenta con los demás niños y anuncia que será el nuevo miembro de la familia (figuras 40 y 41). Además, les

pide que sean amables con él y es Mikaela quien se muestra más emocionado entre todos los demás, pero el semblante de Yuichiro es totalmente apático (figura 42).



Figura 43

Figura 44

Figura 45



Figura 46

Figura 47

Figura 48

1.10: En la siguiente escena, aún dentro del flashback, se ve a Yuichiro sacando sus pertenencias de un maletín (figura 43), mientras Mikaela se acerca a él acompañado de Kouta y Ako a cada lado (figura 44):

MIKAELA

*Soy Mikaela, soy huérfano como tú, pero ahora tengo una gran familia.
Ahora eres parte de la familia.*

YUICHIRO

*¿Familia? Qué ridículo.
Vine aquí porque mi padre me quiso asesinar.
Mi madre gritó que yo era un demonio y luego se mató.
¿Entiendes? Para mí, una familia es solo...
(figura 45)*

Mikaela le interrumpe y le extiende la mano (figura 46).

MIKAELA

*Eso debió ser duro.
Pero, a partir de hoy, nosotros somos tu familia.
(figuras 47 y 48)*

Así pues, este recurso narrativo le muestra al **espectador lo significativo que es Mikaela para Yuichiro**, y **lo decisiva que fue amistad** para sacarlo de la oscuridad y tristeza que lo

dominaba por los traumas vividos con apenas 8 años. Mikaela se configura desde un inicio como un **salvador** (asociado a lo masculino) para Yuichiro.



Figura 49



Figura 50



Figura 51

1.11: Yuichiro se encuentra **ensimismado en su recuerdo con Mikaela** (figura 49), hasta que Akane le dice que ya es hora de irse, ya que **todos los demás lo están esperando para cenar** (figura 50), refiriéndose a los hermanos más pequeños. Akane empieza a alejarse y le pide a Yuichiro que vaya directo a casa. Este no responde y solo atina a volverse a acostar en el tejado (figura 51).

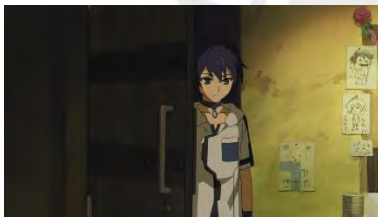


Figura 52



Figura 53



Figura 54

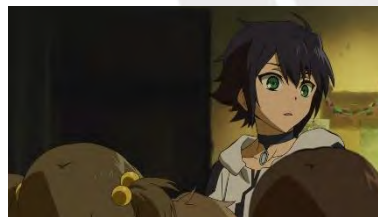


Figura 55



Figura 56

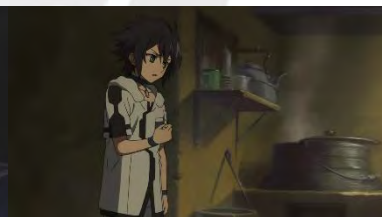


Figura 57

1.12: Yuichiro llega a su hogar y se observan en la pared dibujo de él y Mikaela hechas probablemente por sus hermanitos adoptivos (figura 52), lo esperan Akane y sus demás niños. Se puede ver cómo **Taichi, el más pequeño de los varones, se acerca emocionado hasta el protagonista para poder abrazarlo** y mantenerse apoyado en él, mientras que las niñas, Ako y Fumie, se quedan detrás de Taichi sonrientes (figura 53). Nuevamente, se puede evidenciar cómo la serie **visibiliza y normaliza las muestras de afecto físico entre varones**, incluso con las interacciones de personajes secundarios. Seguido de esto, Taichi y las niñas le cuentan a

Yuichiro que comerán curry esa noche, y que Akane está preparándolo (figura 54). Sin embargo, esto le resulta extraño al muchacho, ya que ellos no tienen los medios para adquirir ese tipo de ingredientes. El protagonista dirige hacia Akane (figura 55), pero antes de que pueda decir algo esta le comenta que Mikaela fue quien llevó los alimentos hace poco (figura 56). A diferencia de los demás, Yuichiro sabe lo que aquello significa, por lo que se muestra conflictuado: *Ese idiota...*, susurra (figura 57).



Figura 58

Figura 59

Figura 60



Figura 61

Figura 62

Figura 63

1.13: Todos menos Mikaela están sentados en la mesa para la cena (figura 58). Yuichiro luce **desanimado e inapetente**, lo que demuestra que **se preocupa por Mikaela** y le genera conflicto disfrutar de la comida que su mejor amigo consigue a costa de su propia integridad. De esta manera, se manifiestan en Yuichiro **empatía y sensibilidad** (asociadas a lo femenino) por lo que está ocurriendo en su familia. Ako, al verlo sin comer, le pregunta qué sucede (figura 59), pero Yuichiro apenas responde (figura 60). Mientras los niños bromean, celebran y comen, Akane les dice que deben agradecerle al “Hermano mayor Mikaela” (figura 61) por aquella cena, los niños celebran esto, pero también pregunta en dónde se encuentra; esta pregunta al aire termina siendo dirigida hacia Yuichiro (figura 62), ya que todos esperan que él sepa dónde se encuentra su mejor amigo. Yuichiro intenta responder, pero luego de unas palabras se queda en silencio mientras observa el plato de comida intacto (figura 63). Acto seguido, es librado de tener que responder ya que los niños vuelven a ponerse a jugar entre ellos y cortan la situación.

Esta escena es valiosa para el **desarrollo y perfil del personaje de Yuichiro**, puesto que lo **complejiza**. Hasta el momento, es el protagonista quien **posee más características asociadas a lo masculino**, a comparación de su contraparte, Mikaela. Sin embargo, **en esta escena, priman la empatía y sensibilidad de Yuichiro** por la latente preocupación hacia su mejor amigo. **Esto lo aleja de la masculinidad estereotípica y sienta las bases, también, para el bromance** que existe entre ambos protagonistas. Sobre la empatía y la masculinidad, Mary Pipher (1999) afirma que los niños (varones) constantemente son receptores de mensajes contradictorios, los cuales los exhorta a **“ser varoniles pero empáticos”**, **“serenos pero abiertos”**, **“fuertes pero vulnerables”**. Sin embargo, se les juzga y humilla de manera dura y normalizada si es que actúan de manera amable y se alejan de la rudeza. Asimismo, agrega que **“muchos niños crecen rodeados de imágenes machistas que no se ven mitigadas por la influencia de hombres reales y amables, como sus abuelos”** (p. 18). Esto último es doblemente valioso, ya que no solo se aplica para el análisis del personaje, sino también del impacto de lo audiovisual en las personas que lo consumen: no basta con los modelos familiares, masculinos, paternales, etc., ya que, los niños, se ven rodeados de estos imaginarios machistas, sociales y/o ficcionales, que terminan siendo más fuertes que lo que un padre y abuelo amoroso puedan proyectar y grabar en el niño. Por lo que es significativo visibilizar y normalizar diversas masculinidades, lejanas a la estereotípica, convencional y heteronormativa. A propósito de las representaciones y los medios audiovisuales, Farr (1986) expone que frecuentemente se argumenta que la habilidad para conversar en sociedad está en declive y que los medios de comunicación masiva son los culpables. Sin embargo, esto ignoraría el hecho de que, precisamente, **los medios de comunicación masiva, al reflejar, crear y transformar las ideas sociales, influyen en la forma y el contenido de nuestras conversaciones**. Muchas de nuestras ideas sociales provienen de lo que vemos en los medios. Esta conexión resalta la importancia del análisis del contenido de los medios para entender las ideas sociales.



Figura 64

Figura 65

Figura 66

1.14: Mikaela vuelve muy tarde su hogar de haber estado en la mansión de Ferid Bathory (figura 64), pero Yuichiro lo espera despierto juntos a los demás, que ya están durmiendo. Mikaela sube a la zona de dormitorio y saluda a Yuichiro de manera cariñosa (figuras 65 y 66):

MIKAELA
Llegué a casa, Yu-chan¹.
(figura 65)

YUICHIRO
Da igual
(figura 66)

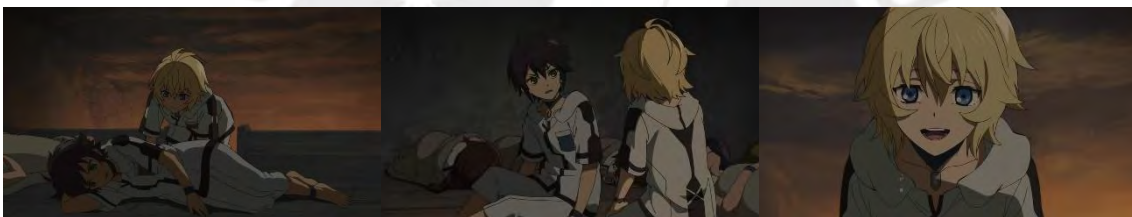


Figura 67

Figura 68

Figura 69

Yuichiro se da vuelta y se coloca de espaldas a Mikaela. Mikaela se acerca hacia su mejor amigo de manera juguetona.

MIKAELA
¿No me darás la bienvenida?
(figura 67)

YUICHIRO
Solo para que sepas, me comí tu porción de curry.

MIKAELA
¡No puede ser!

YUICHIRO
*Estoy bromeando. A los chicos les encantó
Entonces, ¿qué tuviste que hacer para conseguir ese curry?*
(figura 68)

¹ <https://www.japanlivingguide.com/living-in-japan/culture/japanese-honorifics/>

Mikaela se muestra sorprendido por la pregunta.

YUICHIRO

Cielos...

La próxima vez, venderé mi sangre.

MIKAELA

Yu- chan, nadie querría tu sangre asquerosa.

Yuichiro se muestra ofendido.

MIKAELA

Solo estaba bromeando. No te preocupes.

Le darás una buena paliza a esos vampiro, ¿verdad?

Hasta entonces...

YUICHIRO

¡Basta! Deja de cargar con todo.

No soy... no soy idiota.

Sé que derrotar a los vampiros...

Mikaela coloca su dedo índice frente a Yuichiro.

MIKAELA

Ni una palabra más.

Estos niños de verdad creen en tus palabras

(empieza a llorar)

(figura 69)

Podemos derrotar a los vampiros.

No perderemos, siempre lo dices, Yu-chan.

(intenta tranquilizarse)

De acuerdo, vamos a comer curry.

En esta escena se puede ver por **primera vez a Mikaela quebrarse en llanto** (asociado a lo femenino). Es importante tomar en cuenta que **lo hace frente a otro niño**, lo que significa que **no le importa mostrarse poco “masculino”** y/o poco fuerte, **ni ocultar sus emociones**. Asimismo, resulta necesario resaltar que está llorando porque **siente que no podrá proteger a su amigo, a otro niño, varón, como él**. Además, se revela que Mikaela realmente tiene todas

sus esperanzas en escapar algún día de ese lugar junto a los seres que más ama para poder ser felices todos juntos, por lo que le duele escuchar que Yuichiro se está dando por vencido. Myriam Miedzian (1991) en su libro *Boys will be Boys: Breaking the link between masculinity and violence* explica que para **“convertirse en un hombre” al niño se la ha enseñado a no llorar ni mostrar miedo, a ser duro y fuerte**. Lo que significa **reprimir los sentimientos de apego** incluso desde tierna edad, así como dependencia, vulnerabilidad, el amor y odio intensos. El niño pues, debe reprimir su deseo de permanecer en el mundo más cálido, suave y empático de las mujeres en el que ha crecido. Todas estas cualidades deben ser descartadas ya que se socialmente han sido catalogadas como femeninas e inadecuadas para un "hombre de verdad".



Figura 70

Figura 71

Figura 72

1.15: Yuichiro se encuentra sentado en la mesa del comedor, mientras que Mikaela se acerca con dos platos de curry que ha servido para él y su para su amigo. Mikaela ha notado que Yuichiro dejó su comida, y le pide que coma esta vez (figuras 70, 71 y 72). Esta acción por parte de Mikaela puede considerar también como propia de la **feminidad convencional y tradicional**, en la que es la mujer quien sirve los alimentos y se preocupa por que todo miembro de la familia se haya alimentado. **La preocupación y solidaridad de Yuichiro es silenciosa e incluso dura** (asociadas a lo masculino), mientras que **Mikaela expresa su preocupación con palabras y actos explícitos** (asociado a lo femenino).



Figura 73

Figura 74

Figura 75



Figura 76

Figura 77

Figura 78

Yuichiro se niega a comer: *No lo quiero, es tuyo* (figura 73), pero Mikaela le dice que no es un pedido, sino una orden, lo que provoca que Yuichiro le cuestione por qué debería acatar sus órdenes (figura 74). Sin embargo, Mikaela lo interrumpe, a la vez que le apunta con un arma y le contesta: *Porque tienes que derrotar a los vampiros con esto* (figuras 75). Acto seguido, Mikaela le muestra un mapa de la ciudad que ha conseguido (Figura 76), y agrega que también muestra la salida hacia el mundo exterior (figura 77). Yuichiro le pregunta si el vampiro noble le dio aquel mapa (figura 78). Aquí se empieza a revelar que las visitas de Mikaela a la mansión de Ferid no eran solo por conseguir alimentos, sino por un fin mayor.

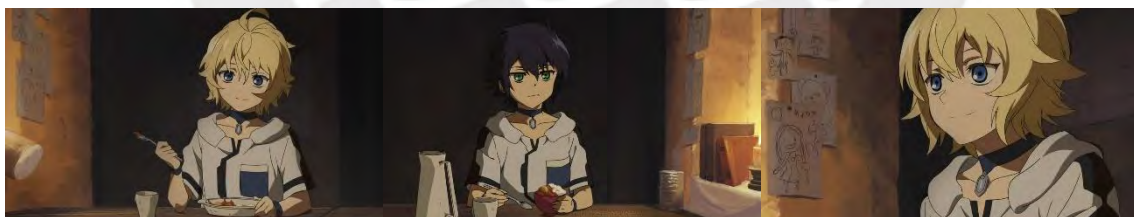


Figura 79

Figura 80

Figura 81

1.16: Mientras ambos amigos cenan, Mikaela le comenta lo que ha estado haciendo:

MIKAELA

Me costó encontrarlo porque la mansión de Ferid es enorme.

El gran Mikaela (Mikaela-sama) no es un tonto que regala su sangre a los vampiros
(figura 79)

Yuichiro lo observa como si de manera inexpresiva a la vez que divertida. (figura 80)

MIKAELA
Como sea, eso termino hoy.
Escapemos juntos.
 (figura 81)



Figura 82

Figura 83

Figura 84

A Yuichiro se le cae la comida por la sorpresa (figura 82).

MIKAELA
No te preocupes.
No te preocupes.
Tengo todo planeado.
¡Déjalo en manos del gran Mikaela (Mikaela-sama)!
 (figuras 83 y 84)

YUICHIRO
Pero, ¿y el virus?
Dicen que solo hay muerte afuera.



Figura 85

Figura 86

Figura 87

MIKAELA
No menores de trece no se afectan, ¿cierto?
¿Cuántos años tenemos?

YUICHIRO
Doce.

MIKAELA
Pensemos en eso en el año que nos queda.
Si ambos...
 (figura 85)
Si la familia del Orfanato Hyakuya se une,
entonces, seguramente, todo saldrá bien.

YUICHIRO
(preocupado)

No estoy seguro de que tengas todo planeado...
(figura 86)

(**apático**)
Decidiste todo por tu cuenta.
(figura 87)

Esta escena revela por completo el plan de Mikaela y lo que realmente hacía cuando iba a la mansión de Ferid Bathory, así como el hecho de que, a pesar de su personalidad dócil y pacífica, es un niño que actúa en silencio en búsqueda del bien común, una suerte de heroísmo (asociado a lo masculino) sin grandilocuencia. Eso también reafirma su perfil **racional**, así como **analítico**, los cuales son **calidades propias del estereotipo masculino**, de acuerdo con María Eugenia Mansilla (1996). Asimismo, Mikaela se autodenomina, en tono de broma, como “**Mikaela-sama**”. Siendo “-sama” (さま) el honorífico japonés formal más común. Este honorífico denota un sentido de superioridad y una clara diferencia de rango, siendo también el honorífico utilizado para las deidades, el emperador y otras personas de gran estatura². Así pues, **Mikaela se coloca frente a su mejor amigo como una suerte de héroe o deidad salvadora y todo poderosa que lo sacará de ese oscuro mundo**, a tal punto que se autodenomina de esa manera dos veces y le pide que no se preocupe. Asimismo, en esta conversación se invierten los roles que se habían visto hasta el momento: Yuichiro se muestra como **el agente pasivo (asociado a lo femenino)** y reacio a salir de su zona de confort: la vida en Sanguinem; mientras que Mikaela, ahora **el agente activo (asociado a lo masculino)**, ha logrado elucubrar un plan de escape y se muestra totalmente animado a llevarlo a cabo. Seguido de esto, mientras Yuichiro se muestra temeroso por el plan de Mikaela, este prefiere escapar y luego pensar en lo que pasará con ellos. A partir de esto, Mikaela empieza mencionando “**ambos**”, para luego corregirse e incluir a todos los huérfanos Hyakuya. De esta forma, **se evidencia que la persona más importante y amada por Mikaela es Yuichiro**, al punto que

² <https://www.japanlivingguide.com/living-in-japan/culture/japanese-honorifics/>

por un segundo solo pensó en lo importante que para él es que estén juntos, sin importa qué pueda pasar después. Esto no significaría que no amara a sus demás hermanos adoptivos, pero sí permite evidenciar esta amistad cercana e íntima entre ambos: el **bromance**. Por otro lado, en esta conversación, las emociones de Yuichiro evolucionan de la indiferencia a la sorpresa, de la sorpresa a la preocupación y, por último, a una suerte de ligera apatía. Este último transe de emociones frente a su amigo es interesante, puesto que Yuichiro hasta el momento había sido quien se mostraba más seguro e indiferente al peligro, pero ahora que todo se volvió más real, su temor empezó a evidenciarse frente a Mikaela, por lo que no sería extraño que la última frase, pronunciada de manera apática, haya sido más bien una manera de disimular y **buscar perpetuar la imagen de falsa seguridad y fortaleza, propia del estereotipo masculino**.

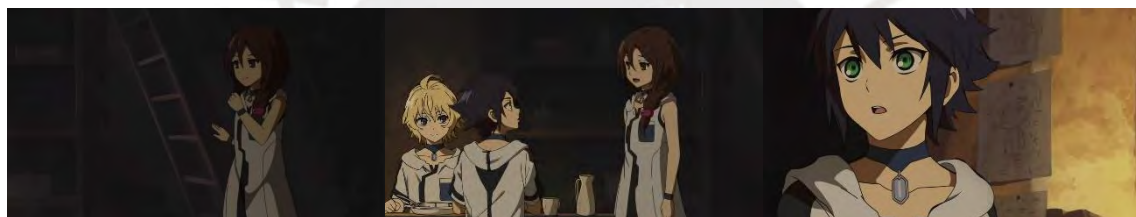


Figura 88

Figura 89

Figura 90



Figura 91

Figura 92

Figura 93

La conversación se ve interrumpida cuando Akane baja (figura 88) y se une a ellos en el comedor. **La muchacha le da la bienvenida a Mikaela** (actitud fraternal) y **le pregunta a Yuichiro si llegó a comer el curry que preparó** (actitud maternal) (figura 89). En ese momento, el protagonista se queda observando a su hermana adoptiva por unos segundos (figura 90); de pronto se dirige a Mikaela y acepta su plan de escape (figura 91). Aunque no se revela qué es lo que pasó por la mente de Yuichiro en esos segundos, es probable que ver la preocupación y amabilidad de Akane lo haya hecho tener la valentía para sentir que realmente valía la pena salir de Sanguinem todos juntos y empezar una nueva vida lejos del yugo de los

vampiros. Así pues, Mikaela le dice a Akane lleno de entusiasmo que despierte a los demás niños (figura 92). Akane se muestra confundida, mientras que el muchacho se levanta para alistar lo necesario antes del escape. Regresa un segundo y le dice a su hermana: *¡Vamos a despedirnos de este mundo!* (figura 93). Es posible que esta última frase haya tenido un doble sentido hacia el espectador, debido a los sucesos mortales que sucederían minutos más tarde.



Figura 94

Figura 95

Figura 96

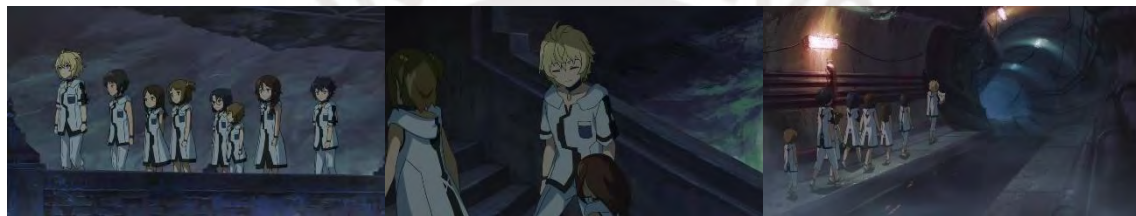


Figura 97

Figura 98

Figura 99



Figura 100

Figura 101

Figura 102

1.17: La noche del escape Mikaela es quien lidera el grupo, siendo él el primero en exponerse para confirmar que salir de su casa sea seguro (figuras 94, 95 y 96). Yuichiro, por su parte, es quien resguarda la formación para proteger a sus hermanos de cualquier amenaza que pueda aparecer detrás de ellos (figura 97). Durante el camino también se puede ver a Mikaela cerciorándose de que los pequeños pasen por ciertos zonas antes que él, para mantenerlos sanos y salvos, a la vez que les dedica sonrisas para mantenerlos tranquilos (figura 98). Cuando llegan a las alcantarillas, Mikaela mantiene el liderazgo (figuras 99 y 100), a la par que Yuichiro procura animar a los más pequeños prometiéndoles que volverán a su mundo y podrán comer curry todos los días (figura 101 y 102). En este sentido, y de acuerdo con Mansilla (1996),

ciertos roles y estereotipos de la masculinidad estarían presentes en esta secuencia: como el hecho de que se vea a **la mujer como débil y dependiente** (Akane) y al **hombre como el protector y valiente** (Mikaela y Yuichiro). No obstante, es importante aclarar que **este tratamiento de la secuencia de escape** no sería bueno o malo en sí mismo, sino **funcional para el contexto de la historia** y, sobre todo, **esencial para una historia del género del Shonen** que, como explica el entrevistado Jesús Allemant (2023), al ser un género de manga y anime dirigido a varones adolescentes, siempre va a buscar representar a los protagonistas masculinos como los héroes y protectores de los demás, sean mujeres, niños o, incluso, otros hombre menos poderosos. Complementando esta idea, igual se entiende que Mikaela sea quien vaya a la vanguardia, ya que es el artífice del plan, mientras que Yuichiro sería su segundo al mando y quien terminó por decidir que el plan se llevase a cabo, por lo que, hasta cierto punto, ambos serían responsables de del bienestar de Akane y los niños pequeños.

Aún en las alcantarillas, Mikaela se ve obligado a taponar la boca a Taichi (figura 103), que había estado hablando alto, debido a la presencia cerca de dos vampiros vigilantes (figura 104). Estos parecen haber percibido la presencia de los niños, por lo que se detienen por unos segundos mientras observan en dirección a donde se encuentran Mikaela, Yuichiro y los demás (105). Los vampiros siguen de largo al no encontrar nada extraño (figura 106), pero uno de ellos vuelve velozmente y se adentra en el pasillo para constatar que realmente no haya nadie (figura 107 y 108). No obstante, en el lugar donde estaba Mikaela ya no hay nadie, por lo que termina por irse (figura 109). Luego de esto, se puede observar que Mikaela y los demás niños se han escondido tras las rejas de un ducto (figura 110). Mikaela se muestra aliviado de haber burlado a los vampiros (figura 111). De esta manera, el suspenso que presenta la serie permite que el espectador se adentre aun más en la tensión que viven los personajes, pero que también empatice con ellos y desee que escapen a salvo.



Figura 103

Figura 104

Figura 105



Figura 106

Figura 107

Figura 108

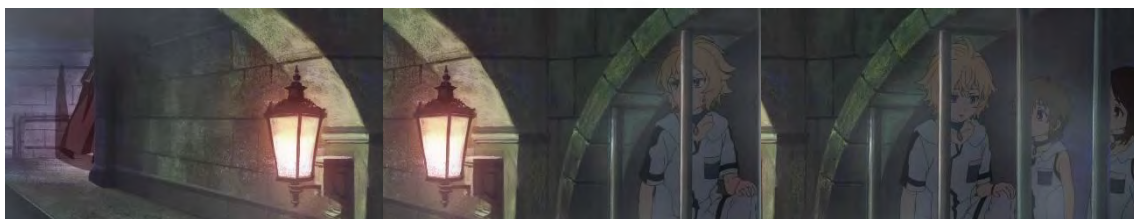


Figura 109

Figura 110

Figura 111

1.18: En esta escena es cuando se da el **Primer *plot point*** de la primera temporada: el grupo llega a la salida hacia el mundo exterior (figura 112). Mikaela se cerciora de que no haya ningún vampiro cerca (figura 113) y luego revisa el mapa junto a Yuichiro y demás hermanos para constatar que una vez que pasen aquel umbral, estarán fuera. *Bueno, ya casi llegamos*, le dice Yuichiro a los pequeños (figura 114). Mikaela cierra el mapa y le sonríe a Yuichiro antes de decirle *Vamos* (figura 115), a lo que Yuichiro le dedica otra sonrisa antes de asentir (figura 116). Todos suben las escaleras y avanzan entusiasmados al ver la luz que proviene del mundo exterior al que pronto podrán acceder (figuras 117, 118 y 119). Sin embargo, cuando están caminando, se escucha la voz de Ferid Bathory, el vampiro noble que bebía de la sangre de Mikaela (figuras 120 y 121), el cual les anuncia que los estaba esperando, a la vez que se refiere a ellos como *mis pobres corderos*.

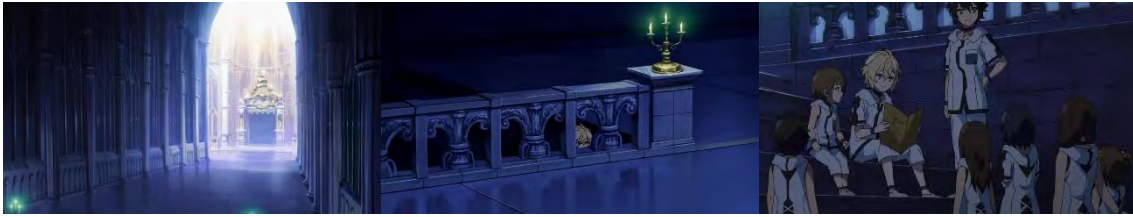


Figura 112

Figura 113

Figura 114



Figura 115

Figura 116

Figura 117



Figura 118

Figura 119

Figura 120

FERID

Sí, esa cara.

La cara que pone la gente cuando pierde la esperanza de golpe. Por eso no puedo para de jugar este juego.
(figuras 121 y 122)

MIKAELA

(perturbado)

¿Juego?

(figura 123)

En ese momento, Mikaela se da cuenta que todo había sido una trampa, intenta abrir el mapa para revisarlo una vez más, pero Ferid se mueve de manera súbita (figura 124) y el mapa sale volando debido a la velocidad del vampiro (figura 125). Cuando Mikaela y todos los demás giran en dirección a la trayectoria del vampiro (figuras 126 y 127), se encuentran con que Ferid ha asesinado a Ako en un abrir y cerrar de ojos (figuras 128 y 129)



Figura 121



Figura 122



Figura 123

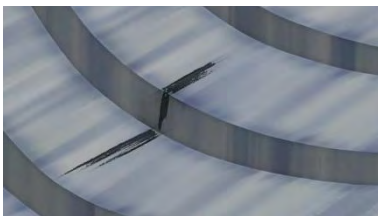


Figura 124



Figura 125



Figura 126

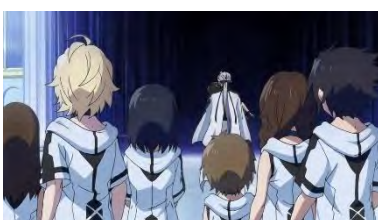


Figura 127



Figura 128



Figura 129

Yuichiro decide enfrentar a Ferid y le dispara con el arma **para proteger a su familia** (rol asociado a lo masculino) (figura 130). Sin embargo, Ferid esquiva el ataque, lo que deja perplejo a Yuichiro (figura 131).

FERID

*¿Oye, esa no es mi arma?
¿No solo robaron el mapa sino también el arma?
Son buenos.
¿Todavía quieren luchar?
(figura 132)*

*Déjenme darles otra esperanza:
El mapa es real.
(figura 133)*

Los niños lo observan confundidos y aterrados. (figura 134)

FERID

*Si corren hacia adelante, pueden volver a su mundo.
Una vez que salgan será difícil seguirlos.
Entre la esperanza y la desesperación, me imagino cómo llorarán
(figura 135)*



Figura 130



Figura 131



Figura 132



Figura 133



Figura 134



Figura 135

En ese momento, Yuichiro, desesperado, les ordena a sus hermanos que huyan, pero estos se quedan paralizados (figura 136), por lo que da un disparo al aire para hacerlos reaccionar (figura 137). Akane y los demás niños corren hacia la salida (figura 138), pero Ferid se dirige hacia ellos y los asesina como si se tratara de un juego para él (figuras 139, 140 y 141). Mikaela observa atónito la masacre de su familia y solo atina a gritar y rogarle a Ferid que se detenga (figuras 142, 143 y 144).



Figura 136



Figura 137



Figura 138

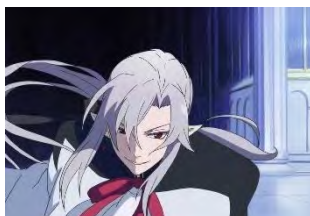


Figura 139



Figura 140



Figura 141

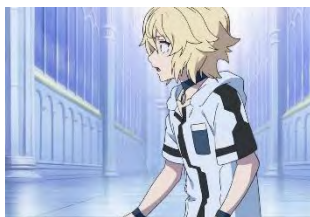


Figura 142



Figura 143



Figura 144

Todos los niños pequeños han sido asesinados, por lo que solo quedan con vida Yuichiro, Mikaela y Akane. Esta última se encuentra frente a Ferid, totalmente aterrada (figuras 145 y 146). El vampiro, lejos de mostrar misericordia, se muestra complacido de ver el miedo en el rostro de Akane: *Quiero ver sus caras de desesperación* (figuras 147 y 148). Acto seguido, le corta la garganta a la niña (figura 149). A partir de este suceso, Mikaela decide tomar acción para salvar a Yuichiro (actitud asociada a lo masculino). Mikaela se acerca a su amigo y dulcemente le dice *No lo olvides, Yu-chan. Somos una familia* (figuras 150, 151 y 152). Luego de esto, le quita la pistola al protagonista y corre hacia Ferid para enfrentarlo, a pesar de los gritos de Yuichiro para que se detenga (figura 153). Mientras Mikaela corre hacia él, Ferid lo observa complacido y se burla del niño: *Mikaela-kun, tu sangre me supo delicioso* (figuras 154 y 155). Mikaela no le responde y solo sigue corriendo a la vez que se escucha su voz en off dándole las gracias a Yuichiro (figura 156).

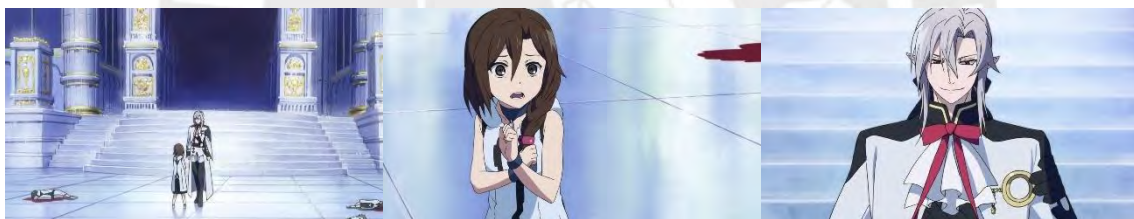


Figura 145

Figura 146

Figura 147



Figura 148

Figura 149

Figura 150



Figura 151

Figura 152

Figura 153



Figura 154

Figura 155

Figura 156

Mikaela intentar dispararle a Ferid, pero este le atraviesa el pecho (figura 157), y luego le cercena el brazo (figura 158). El niño, que sabe que solo le espera la muerte, le pide a Yuichiro que huya (figura 159). Yuichiro toma el arma que ha caído al suelo y se dirige velozmente contra Ferid: *Muere*, pronuncia, y le dispara en la cabeza (figuras 160 y 161). El cuerpo inerte de Ferid y el moribundo Mikaela caen al suelo (figura 162).



Figura 157

Figura 158

Figura 159



Figura 160

Figura 161

Figura 162

Luego de regresar en sí, Yuichiro baja la mirada y se encuentra su mejor amigo malherido.

YUICHIRO
¡Mika!

Yuichiro se agacha y toma a Mikaela en brazos. (figura 163)

YUICHIRO
¡Oye, Mika!

MIKAELA
(agonizando)
Vete, Yu-chan.
(figura 164)

YUICHIRO

*¡No seas estúpido, tú vienes conmigo!
No vamos juntos...*

MIKAELA

No nos dejes morir en vano.

YUICHIRO

*No... ¡No!
(figura 165)*



Figura 163

Figura 164

Figura 165



Figura 166

Figura 167

Figura 168

Yuichiro se resiste a abandonar a su amigo, así que empieza a arrastrar su cuerpo para llevárselo fuera de Sanguinem. Sin embargo, su fuerza es insuficiente y sus intentos son inútiles (figuras 166, 167 y 168).

YUICHIRO

*No quiero...
Finalmente...*

***Finalmente tengo una familia.
No me iré.***

De pronto, Mikaela ve a lo lejos que dos guardias vampiros han subido las escaleras (figura 169), por lo que empuja a Yuichiro (figura 170) y le grita: *¡Solo vete, idiota!* (figura 171). **Mikaela prefiere que su mejor amigo se salve a que pierda la vida por intentar salvarlo.** Yuichiro se queda paralizado frente a su mejor amigo. Sin embargo, verlo desesperado, llorando y a punto de morir le hace entender que lo correcto es cumplir la voluntad de Mikaela y honrar su sacrificio y el de los demás, por lo que emprende la huida de Sanguinem.



Figura 169



Figura 170



Figura 171



Figura 172



Figura 173



Figura 174



Figura 175



Figura 176



Figura 177

Mikaela observa a Yuichiro irse (figura 175) y, entre lágrimas, dice: *Yu-chan... es la primera vez que nos llamas familia* (figura 176), en sus últimos minutos de vida. Acto seguido, se ve un plano general que expone la masacre propiciada por Ferid, el cual también se encuentra inerte bajo un charco de sangre, mientras **se escucha el grito de dolor de Yuichiro** (figura 177).

Esta escena es quizá la más intensa y memorable del capítulo, y una de las más importantes de toda la serie, debido a que es el primer punto de giro, el momento en que la vida del protagonista cambia por completo y el acontecimiento que apertura el conflicto principal de *Owari no Seraph*: la amistad trágica entre Yuichiro y Mikaela. Así pues, Mikaela, que había estado sacrificando su integridad por un futuro mejor para sus seres queridos, lleva el sacrificio al máximo nivel: el sacrificio para que Yuichiro pueda escapar aunque eso le cueste la vida. De acuerdo con César Loli y Jesús Allemant (2023), el sacrificio un tema usual en el género del Shonen, ya que esto es parte del concepto del heroísmo. Asimismo, una de las máximas expresiones de amor (asociado a lo femenino) y/o heroísmo (asociado a lo masculino) es el

sacrificio por el otro. En este caso, por un amigo. Es necesario también mencionar la desesperación mostrada por Yuichiro por salvar a Mikaela, así como el por fin acepta en voz alta lo importante que era para él su familia. En ese momento, Mikaela era todo para Yuichiro y no lo quería abandonar.



Figura 178

Figura 179

Figura 180

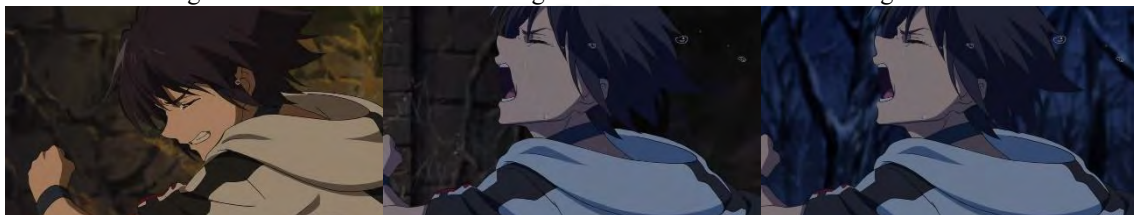


Figura 181

Figura 182

Figura 183



Figura 184

Figura 185

Figura 186

1.19: Yuichiro corre por el túnel que sirve de salida de Sanguinem mientras llora por la muerte de Mikaela, Akane y los demás. Sin darse cuenta, logra salir al mundo exterior y cae sobre la nieve. Cuando se levanta, se queda ensimismado observando el horizonte hasta que escucha a personas acercarse. (figuras 178 – 186)

GUREN

Bien, aquí está.

Tal y como decía la profecía:

*Uno de los sujetos que participó en experimentos del laboratorio Hyakuya que destruyó
Japón apareció.*

(figura 187)

Jovencito, vamos a usarte para deshacernos de los vampiros

(figura 188)

Al escuchar estas palabras, Yuichiro rompe en llanto (figura 189) y se acerca lentamente hasta Guren (figura 190), lo abraza con tal fuerza que lo tumba al suelo y aún en lágrimas le responde (figura 191): *De acuerdo... Si puedo exterminar... a esos vampiros...*



Figura 187

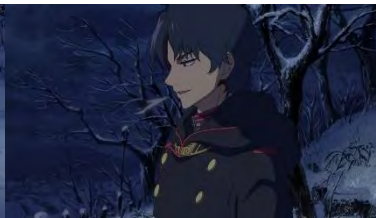


Figura 188



Figura 189



Figura 190



Figura 191

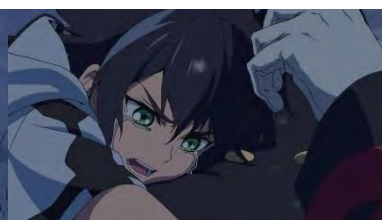


Figura 192

1.20: En la última escena del primer episodio se da otra **elipsis** de 4 años. Ahora Yuichiro tiene 16 años y se le ve, en medio de las ruinas de una ciudad, vestido con el traje militar del Ejército Demoníaco Imperial Japonés (figuras 193 – 198), el cual sirve de resistencia y fuerza de exterminio contra los vampiros. **Yuichiro ha cumplido la promesa que le hizo a Mikaela, y ahora se encuentra más cerca de cumplir con su venganza.**

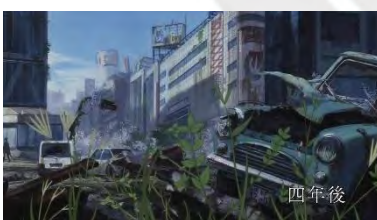


Figura 193



Figura 194

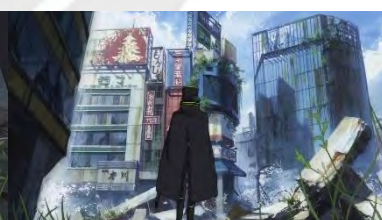


Figura 195



Figura 196



Figura 197



Figura 198

En este primer episodio se sientan las bases de toda la serie. Es un episodio cargado de información y puntos clave en la estructura del guion, ya que reúne **al Estado inicial,**

Detonante y Primer Plot Point de la primera temporada. Es decir, el primer acto se condensa en el primer capítulo. Asimismo, ya desde lo presentado en la historia, se logra entender la **naturaleza de la relación amical-fraternal entre Yuichiro y Mikaela**, así como la dinámica que manejan ambos niños, tanto a los ocho como doce años. Es importante e interesante tener en **relevancia la manera en que fueron desarrollándose las masculinidades de ambos niños**, en las que ejercen de hermanos mayores, así como de mejores amigos que se protegen uno al otro, sobre todo de manera complementaria. La personalidad de Yuichiro se reveló principalmente como más estereotípicamente masculina, aunque solo hasta cierto punto. **Yuichiro** se muestra reacio a mostrar demasiadas emociones y suele afrontar los problemas desde la **impulsividad, la violencia y el rechazo**, mientras que **Mikaela**, con rasgos de personalidad más asociados a los convencionalmente femenino, no tiene problema en mostrarse **mucho más efusivo y dulce**. Asimismo, Mikaela no tiene reparos en demostrar su cariño y afecto hacia Yuichiro, incluso de manera física, así como tampoco tiene impedimento en llamarlo de manera cariñosa “Yu-Chan”.

Yuichiro, por su parte, aun siendo parco en comparación a Mikaela, **es bastante atento con su mejor amigo**, al punto de querer dar su sangre para que Mikaela no se exponga más. Es decir, **ambos están más pendientes del bienestar del otro** y no interesados en competir o demostrar cuál de los dos es más fuerte. Esto importante de contraponerlo a la antropología cultural la cual, explica José Rafael Prada (1996) ha estudiado cómo muchas diferencias de sexo son el resultado de un largo proceso de socialización, más que de condicionamientos biológicos. Es decir, la manera que en cuestiones culturales, como la dinámica amical, no hay nada que sea propio de hombres o de mujeres, sino que la sociedad le da a ambos sexos determinadas posiciones y les exige determinados roles. Ahora bien, Prada explica cómo influencia el sexo en la dinámica de grupo: las mujeres muestran una tendencia a ser anticompetitivas y se inclinan por la búsqueda de relaciones humanas calurosas. Los hombres,

en cambio, se muestran más groseros y agresivos que las muchachas, más agresivos. Asimismo, añade que la agresividad de la mujer es más de palabras, mientras que la de los hombres es más de hechos, es decir acciones. Los estudios de Barry, Bacon y Child (1957) en *A cross-cultural survey of some sex differences in socialization*, revelan a la mujer con tendencia a actitudes protectoras, obedientes y responsables, más orientadas a la interacción con las personas (Berg y Bass,1961), mientras que los hombres parecen estar más enfocados en la independencia y a los logros, así como más centrado en las tareas y en actitudes más dominantes, agrega Prada (1996). No obstante, tal y como expresa Mead (1949) estas diferencias entre hombres y mujeres son principalmente consecuencia de condicionamientos socioculturales. En armonía con lo mencionado, Bryan Gonzales (2023) en la entrevista que se le realizó para la presente investigación, también aclaró la idea de las características masculinas y femeninas, siendo estas más presentes en hombres y mujeres, respectivamente, pero no exclusivas de un sexo. Es decir, que psicológicamente es mucho más usual que las mujeres tengan tendencia a carreras y conductas que se traten de acercarse y escuchar a las personas, mientras que los hombres de acercarse y ejecutar en objetos, etc. Sin embargo, eso no tendría que ser una manera de definir roles de género, ni limitar las masculinidades y feminidades diversas. Así pues, Lauretis (1996) perfecciona esta idea al hablar de cómo las representaciones sociales en medios audiovisuales no solo están presentes en el contenido comunicado, sino que también ejercen un efecto en la mentalidad y la imaginación de quienes los ven, ya que cada individuo asimila subjetivamente lo que ve en esos medios. Esto establece una relación entre el espectador y los productos audiovisuales consumidos, generando una interacción en la que ambos se influyen mutuamente en su existencia y formación. Ahora bien, para entender mejor cómo se ha tratado el tema de lo masculino y lo femenino en los medios.

5.1.2.2 EPISODIO 06: Nueva familia

Análisis del minuto 4:47 hasta el 9:59



Figura 196

Figura 197

Figura 198

6.1: Yuichiro se encuentra en una suerte de dimensión onírica y/o mística (figura 196), a la cual ha accedido debido a un prueba ritual que debe superar para conseguir el poder del demonio, Asuramaru (nombre que se revela recién la escena posterior a esta) que le servirá a través de un arma. Las armas demoníacas son necesarias para asesinar a los vampiros. Este es **un punto de inflexión para el protagonista**, puesto que significa poder **avanzar en su objetivo y honrar la memoria de sus hermanos adoptivos, pero sobre todo la memoria de Mikaela**. De pronto, escucha la voz de Mikaela: *Oye, Yu-chan* (figura 197). Al girarse, el lugar se convierte en el Orfanatorio Hyakuya. **Lo primero que divisa es un oso de peluche** (figura 198). Este detalle posiblemente simbolice la inocencia e infancia arrebatada y que, a la vez, fue el tiempo en que Yuichiro fue más feliz, junto a su mejor amigo. Al lado del muñeco se encuentra Mikaela con la edad que tenía el día de la tragedia (figura 199). *Yu-chan, el que nos abandonó y escapó*, pronuncia la aparición (figura 200). Yuichiro, lejos de caer en la manipulación del demonio, le ordena que deje de imitar a su **“preciosa familia”** (figura 201).

Es interesante e importante a nivel audiovisual mencionar cómo **el régimen preponderante** en esta secuencia es el **régimen barroco**, el cual es el que permite entender esta suerte de espacio **onírico y simbólico**. En palabras de Jay (2003), a diferencia del énfasis en la claridad intelectual mediante un lenguaje literal desprovisto de ambigüedad, la visión barroca reconoce

la estrecha relación entre la retórica y la visión, donde las imágenes son símbolos y los conceptos siempre abarcan una parte inherente de la imagen.



Figura 199



Figura 200



Figura 201



Figura 202

Figura 203

YUICHIRO

Deja de imitar a mi preciosa familia.

MIKAELA/DEMONIO

¿Eh? Pensé que estaba tocando tu punto más débil.

Pero no estás agitado.

Es extraño. Me pregunto por qué.

(figura 203)

YUICHIRO

Sé cómo son ustedes, los demonios.

Solo cállate, ríndete y dame tu poder.

(figura 202)



Figura 204

El demonio bajo la forma de Mikaela sonrío de manera sombría (figura 204) y empieza a soltar una especie de humo negro que lo envuelve y finalmente se desploma. (figuras 205, 206 y 207) Yuichiro, a pesar de saber que no se trata de su amigo, se alarma y grita *¡Mika!* El protagonista intenta acercársele (figura 208), pero es detenido por las sombras que, de manera súbita, lo atraviesan y apresan (figuras 209 y 210). Es interesante notar que, a pesar de la fortaleza y

aparente inmunidad de Yuichiro frente a la manipulación del demonio, le bastó ver la imagen de Mikaela en peligro para mostrarse afectado. Lo que confirma que realmente **Mikaela es su punto más débil.**



Figura 205

Figura 206

Figura 207



Figura 208

Figura 209

Figura 210



Figura 211

Figura 212

Figura 213

El demonio se alza como un gran ente de sombras y oscuridad frente a Yuichiro (figura 211).

DEMONIO

*Ah, ya veo has estado en contacto con un demonio antes.
¿Crees poder vencerme solo porque pudiste con uno de rango bajo como Myo-O?
Puedo jugar con tu pequeño corazón como desee.*

YUICHIRO

*Cállate. Dije que me des tu poder.
¡Tu poder es mío!*

DEMONIO

*¿Por qué deseas tanto el poder?
¿Es por tu venganza?
(figura 212)*

YUICHIRO

¡Sí!

DEMONIO

¿Es porque perdiste a alguien importante?

YUICHIRO

Sí, perdí la familia que por primera vez tenía.

(figura 213)

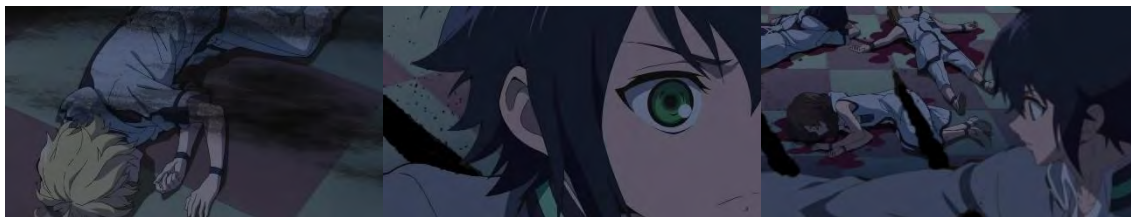


Figura 214

Figura 215

Figura 216

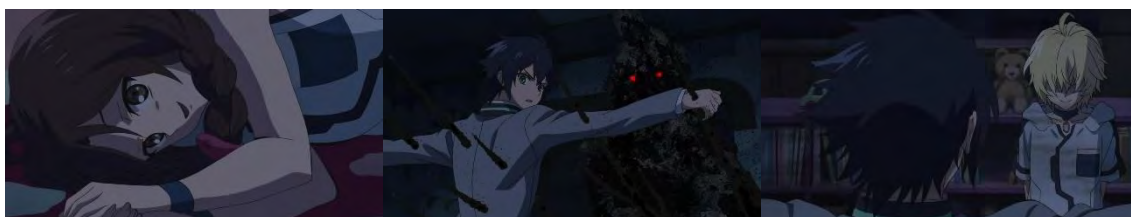


Figura 217

Figura 218

Figura 219

Se muestra el cuerpo de Mikaela inerte (figura 214)

DEMONIO

Eso debe haber sido duro.

Si quieres poder para la venganza, puedo darte poder ilimitado.

YUICHIRO

Entonces...

AKANE/DEMONIO

(Voz en off)

Pero aún no es suficiente, Yu-chan.

(figura 215)

Yuichiro gira la mirada y encuentra los cuerpos de Akane, Taichi y Chihiro ensangrentados.

(figura 216)

AKANE/DEMONIO

No puedo darte mi poder a menos que te dediques a la venganza.

(figura 217)

DEMONIO

Sí, tiene razón en eso.

No puedo darte mi poder.

(figura 218)

YUICHIRO

¡Espera!

El demonio en forma de tinieblas se desmorona y las sombras se desplaza por debajo de Yuichiro.

MIKAELA/DEMONIO

Yu-chan...

(figura 219)

¿Nos dejarás de nuevo?

(figura 220)



Figura 220

Figura 221

Figura 222

AKANE/DEMONIO

¿Te irás a algún lado solo, otra vez?

(figura 221)

NIÑOS HYAKUYA/DEMONIO

El hermano Yu no haría algo así, ¿verdad?

Vivirás con nosotros otra vez, ¿verdad?

¿Verdad, hermano Yu?

(figura 222)

MIKAELA/DEMONIO

Deshazte del amor, Yu-chan.

Es lo que más odiamos.

(figura 223)

AKANE/DEMONIO

Amamos la lujuria, pero odiamos el amor.

MIKAELA/DEMONIO

Yoichi, Kimizuki, Shinoa, amigos...

Vamos.

¿Vas a hacer amigos y serás el único que vivirás feliz para siempre?

(figura 224)

Yuichiro intenta responder.



Figura 223

Figura 224

Figura 225

MIKAELA/DEMONIO

Eres el único que sobrevivió. No es justo.

AKANE/DEMONIO

*Nos dejaste atrás, huiste, fuiste a la escuela, hiciste amigos.
Te olvidaste completamente de nosotros...*

YUICHIRO

¡No! No me he olvidado de...
(figura 225)

MIKAELA/DEMONIO

*Entonces deshazte de tus amigos.
Somos tu única familia, Yu-chan.*
(figura 226)



Figura 226

Figura 227

Figura 228



Figura 229

Figura 230

Figura 231

YUICHIRO

Basta.
(figura 227)

AKANE/DEMONIO

Nos vengarás, ¿verdad?

YUICHIRO

Basta.

MIKAELA/DEMONIO
Vivirás para la venganza, ¿verdad?
 (figura 228)

YUCHIRO
¡Basta! ¡Silencio! ¡Solo cállate y dame tu poder!
Yo...
¡Necesito suficiente poder para protegerlo todo!
 (figuras 229, 230 y 231)

Cuando el falso Mikaela le pregunta a Yuichiro si los abandonará de nuevo y lo insta a **deshacerse del amor**. Esta sugerencia del demonio es sumamente potente para Yuichiro, pero es **mucho más para el espectador**, ya que **deja en evidencia la intensidad y profundidad de los sentimientos que Yuichiro alberga**. Asimismo, es importante también tomar en especial relevancia la insistencia de Asuramaru por adoptar la forma de Mikaela. **No es gratuito ni casual que el demonio tome principalmente la figura del mejor amigo de Yuichiro para debilitarlo emocional y mentalmente**. Lo que ayuda a reafirmar la importancia y amor existente entre Yuichiro y Mikaela. Así pues, cuando Asuramaru le sugiere a Yuichiro abandonar el amor, lo que realmente le está pidiendo es que abandone lo más sublime dentro de él, y lo que lo mantiene como un muchacho sensible a pesar de todo lo que le ha tocado vivir. **Eliminar el amor de su vida significaría endurecerse por completo, convertirse en un guerrero frío y destructor, sin ningún objetivo valioso más que el asesinar a otra especie**. Esto es especialmente importante para tener en cuenta, ya que “La vinculación de la hombría con la dureza y la agresión destructiva va mucho más allá de la necesidad real de fuerza y coraje para hacer frente a un ataque que realmente pone en peligro la vida, o el valor de supervivencia de estar preparado para hacer frente a posibles amenazas” (Miedzian, 1991, p. 14). Finalmente, Yuichiro le grita al demonio: **“Necesito poder para poder protegerlo todo”**, lo que le permite por fin librarse de la tortura mental que ha creado Asuramaru.

6.2: Yuichiro reaparece en el espacio etéreo (figura 232), y el demonio hecho de tinieblas se alza nuevamente frente a él.



Figura 232



Figura 233



Figura 234

DEMONIO

*Cielos... una increíble contradicción de amor y lujuria entrelazadas.
Es por eso por lo que los humanos destruyen el mundo.
Bien, me gustas. Mientras tu corazón sea fuerte, te seguiré.
Pero en cuanto sienta que tu corazón es débil,
tomaré el control de tu cuerpo.*

(figura 233)

YUICHIRO

¡Claro! No hay problema.

DEMONIO

*Me llamo Asuramaru.
Di mi nombre cuando necesites mi poder.*

(figura 234)

Asuramaru le anuncia que desea darle información por ser su nuevo amo, por lo que le comenta que un 10% de Yuichiro. Así también, le advierte que posiblemente los humanos lo estén usando para experimentos perversos, por lo que no debe confiar en los humanos. Finalmente, se presenta bajo su verdadera forma (figura 235) y sella el pacto con Yuichiro (figura 236): *El contrato está completo. Te prestaré mi poder. Abre tus ojos, haz tu fuerte deseo más fuerte, y abre un nuevo camino al mundo, ¡Yuichiro Hyakuya!* (figura 237).

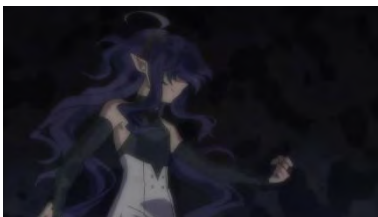


Figura 235



Figura 236

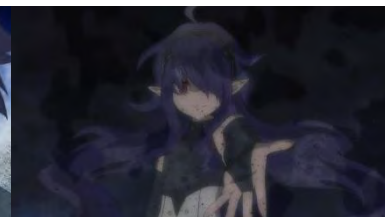


Figura 237

De esta manera, Asuramaru cede y acepta ser el poder demoníaco para el arma que Yuichiro empuñara a lo largo de la serie. Es decir, **el demonio Asuramaru se convierte en el vehículo para que Yuichiro pueda ya no solo vengar a su familia, sino proteger a los nuevos amigos que Yuichiro ha logrado hacer en su escuadrón.** Yuichiro ha demostrado que desea el poder para una causa justa y no para una destrucción indiscriminada. Esta motivación **de Yuichiro se contrapone a la vinculación de la masculinidad típica con la dureza y agresión.** Así pues, Miedzian (1991) también explica que las máximas y actitudes antes mencionadas solo están orientadas a inclinar a los hombres jóvenes a sacrificar sus vidas en guerras que son innecesarias. Muy lejos, pues, de los procesos emocionales del protagonista de *Owari no Seraph*, y las personas que este considera valiosas en su vida, a las cuales desea proteger sea como sea. En complemento a la manera de Yuichiro de contraponerse a la masculinidad hegemónica, Diego Polo (2011) argumenta que la configuración de los roles de género, especialmente el masculino, está influenciada por diversos factores: la sociedad, el círculo social cercano y la familia, quienes establecen normas y expectativas acerca de lo que implica ser "masculino". Estas influencias contribuyen al proceso mediante el cual un individuo desarrolla su propia percepción de la masculinidad o feminidad. Sin embargo es importante tener en cuenta que cada persona trae consigo sus propias experiencias y puntos de vista, tal y como demuestra Yuichiro en esta escena. Ahora bien, extrapolando este análisis fuera de la ficción, Polo (2011) señala que existen múltiples discursos sociales que definen las características esperadas de un hombre; los medios de comunicación, como el cine, las noticias y la literatura, junto con la estructura legal y la realidad cotidiana, juegan un papel fundamental en la formación de estas ideas. Por ello, es indudable la importancia e impacto que pueden tener historia como la presente, en la que se exponga distintas masculinidades, no solo al momento de forjar la personalidad, sino al llevar relaciones interpersonales como la amistad masculina.

5.1.2.3 EPISODIO 10: Resultados de las selecciones

Análisis del minuto **19:50** hasta el **21:55**



Figura 238

Figura 239

Figura 240

10.1: Mikaela y Guren están luchando en el campo de batalla (figuras 238, 239 y 240), lo cual deviene en una dicotomía interesante y clave en relación con el protagonista: esto, debido a que **Mikaela es el hermano y mejor amigo que Yuichiro perdió**, mientras que **Guren representa la figura paterna y al mentor que lo acogió** luego de escapar del reino de los vampiros. La lucha entre **Mikaela y Guren simboliza el pasado y el presente** de Yuichiro **intentando destruirse** el uno al otro. Asimismo, resulta llamativo para la narrativa, la naturaleza mixta de ambos personajes enfrentado: Guren es un humano parcialmente dominado por el demonio de su arma, mientras que Mikaela es un vampiro incompleto, ya que se niega a beber sangre humana. De alguna forma, ambos tienen un núcleo humano, en menor o mayor medida, pero también una contraparte que los aleja de aquella humanidad que se asume tan valiosa para los personajes. Esto contribuye a que el espectador pueda empatizar con mayor facilidad con ambos personajes y, a la vez, que dificulte que se pueda tomar partido por alguno de los dos de manera simple: ambos personajes son y no son humanos, y ambos son profundamente importante para el protagonista.

A propósito de esta dicotomía y la representación del pasado y futuro de Yuichiro, Tyson y Tyson (1990) señalan cómo desde una edad temprana, los niños enfrentan un proceso desafiante: **separarse de lo femenino (representado por Mikaela en este caso) para luego abrazar lo masculino (representado por Guren)**, lo que implica distanciarse del mundo materno que previamente constituía su principal esfera de influencia, en este caso, lo más

cercano al mundo materno de Yuichiro su mejor amigo y hermano adoptivo. Siguiendo con la idea de los autores en mención (1990), este proceso comienza con la ruptura de la identificación del niño con su madre y su transición hacia la identificación con el padre. **El niño, representado por Yuichiro, se ve obligado a identificarse con la figura paterna, representado por Guren,** y adoptar una postura pasiva frente a ella para asimilar sus valores: Yuichiro debe ser el guerrero que elimine vampiros sin importar nada más, incluso si a quien deberá exterminar es la persona que más ama.



Figura 241

Figura 242

Figura 243



Figura 244

Figura 245

Figura 246

Yuichiro y su escuadrón se acercan a la zona del enfrentamiento entre Mikaela y Guren (figura 241). Observan, a mediana distancia, que esta último se encuentra severamente herido y a punto de ser asesinado (figuras 242 y 243), por lo que deciden todos tomar una píldora potenciadora de poder para poder rescatarlo. Sin embargo, antes de que puedan llegar, Mikaela, clava su espada contra Guren a la altura del corazón (figuras 244 - 247). Esto genera la ira de Yuichiro, el cual le grita *¿Qué le estás haciendo a Guren?* Mientras empieza a desenvainar su espada para atacar al vampiro que amenaza la vida de su figura paterna (figuras 248 y 249).

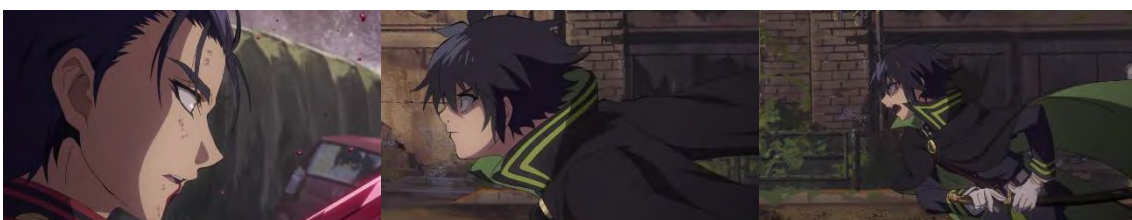


Figura 247

Figura 248

Figura 249



Figura 250

Figura 251

Figura 252



Figura 253

Figura 254

Figura 255

Mikaela, al escuchar el grito de Yuichiro, considera que se trata de “otro humano molesto” más, pero cuando gira para ver de quién se trata, **reconoce a su mejor amigo**: *¿Yu-chan...?* (figuras 250 y 251). Sin embargo, en el preciso momento que lo reconoce, es también el momento en que Yuichiro lo atraviesa con su arma sin ninguna contemplación (figuras 252 y 253). Segundos después, Yuichiro termina también por reconocer a Mikaela al ver el rostro del vampiro al que acaba de apuñalar (figuras 254 y 255). De esta manera, **esta escena sirve como una suerte de culminación del primer horizonte que muestra la historia de *Owari no Seraph***. Yuichiro y Mikaela fueron mostrados casi siempre juntos durante el primer capítulo hasta la trágica separación que lleva a Yuichiro a reencontrarse con el mundo humano, mientras que Mikaela termina convertido en vampiro incompleto sin que Yuichiro sepa esto. Durante los siguientes episodios, desde el segundo hasta la presente escena en cuestión, se manejan las **tramas paralelas**, en las cuales el espectador conoce **los puntos de vista** de Yuichiro, principalmente, así como el de Mikaela, de manera complementaria, sin que estos nunca coincidan. Asimismo, el hecho de que esta escena logre funcionar en tantos niveles y como punto culmen de la obra, son solo se debe a la elaboración y posterior ejecución del guion, sino también a la propia tradición ocularcentrista que poseemos como sociedad y consumidores de ficción y entretenimiento. Al ser la vista el sentido privilegiado y, básicamente, el principal para el disfrute de la narrativa audiovisual, son los recursos basados en la vista los que sirven

para que el espectador pueda consumir, procesar y entender la información y mensajes que se le quiere transmitir y, sobre todo, de la forma en que se le quieren transmitir. Sobre esto, Harasim (2006) afirma que actualmente el progreso tecnológico ha mejorado y ampliado la capacidad visual, permitiendo una exploración más profunda de la materia y el espacio, lo ha posibilitado que las personas puedan observar múltiples lugares del mundo al mismo tiempo. Esto pues, hace gran consonancia también con la ficción, ya que los avances tecnológicos aplicados a los medios de comunicación y entretenimiento permiten a las personas conocer mundo ficticios, historias fantásticas y, además, experimentar emociones como la emoción y/o tensión a través de recursos que solo pueden ser factibles en una pantalla, tal y como es el caso de la escena analizada anteriormente. Siguiendo con Harasim (2006), la vista es considerada como el único sentido con la capacidad de adaptarse al ritmo acelerado del avance tecnológico, algo clave para las producciones audiovisuales, sobre todo en animación y/o con efectos especiales. Sin embargo, esta cultura visual predominante sumerge al espectador cada vez más en un presente constante, **marcado por la velocidad y la simultaneidad de experiencias**. En complemento con esto, en palabras de David Harvey (1992) la “sucesión de imágenes casi simultáneas de diversos lugares fusiona los espacios del mundo en una amalgama de imágenes en la pantalla del televisor” (p. 293). Esto pues, deviene en que la representación visual de escenario sea algo plenamente factible y accesible para su producción. Aunque si bien Harvey considera que esto produce un efecto banal sobre la imagen y lo audiovisual ya que lo vuelve “mercancía efímera”, es justo precisar que debido a la velocidad de los tiempos actuales esta agilidad de producción y consumo no es por sí misma negativa, si es que se usa de la forma correcta para darle al público producciones de calidad.

Así pues, **el final del capítulo 10 logra explotar el suspenso que se ha ido sembrado en los episodios anteriores** alrededor de esta trágica y profunda amistad. Por consiguiente, el espectador llega a saber más que los dos personajes principales, por lo que siempre espera que,

con el devenir de la historia, se dé este esperado a la vez que dramático reencuentro. Asimismo, en los segundos finales del episodio, cuando Yuichiro atraviesa a Mikaela con su espada y logra reparar en que ha apuñalado a su mejor amigo, al cual creía muerto desde hacía cuatro años, es cuando se configura lo que Syd Field llamaría el **Segundo Plot Point** (1979) o, para McKee (2002) **la crisis**: el objetivo de Yuichiro, eliminar a todos los vampiros como venganza por la muerte de Mikaela y sus demás familia, ya no podrá cumplir como pensaba, ya que su mejor amigo está vivo y, además, ahora es un vampiro al que debe asesinar. A partir de este acontecimiento la historia se acerca al comienzo del clímax.

5.1.2.4 EPISODIO 11: Reencuentro de los amigos de la infancia

Análisis del minuto 1:35 hasta el 20:15



Figura 256

Figura 257

Figura 258

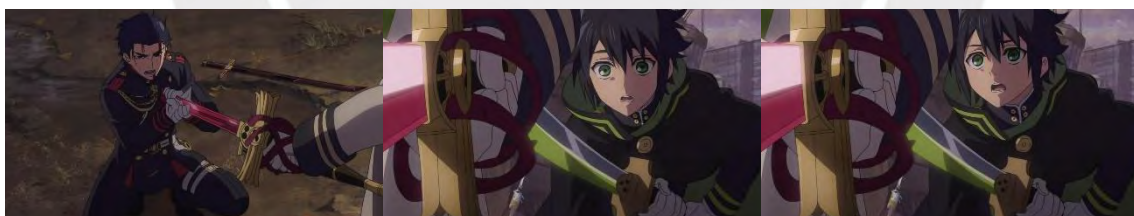


Figura 259

Figura 260

Figura 261

11.1: Se escuchan las respiraciones entrecortadas, ambos se observan uno al otro, completamente conmocionados (figuras 256, 257 y 258).

YUICHIRO
Tú eres...

MIKAELA
¿Yu-chan?

Guren le grita a Yuichiro por no seguir con el ataque, y le ordena que active el arma demoníaca para asesinar al vampiro (figura 259). Sin embargo, Yuichiro se muestra confuso en un inicio (figura 260) y, cuando procesa la situación, es incapaz de hacerle daño a Mikaela, su mejor amigo (figura 261). Yuichiro está desacatando una orden directa en medio del campo de batalla, a pesar de que es consciente de quien tiene al frente pertenece al bando enemigo y, además, estuvo por asesinar al que representa su figura paterna. Sin embargo, en este momento en Yuichiro prima la emocionalidad sobre la racionalidad, lo cual dista de la visión masculina típica.

Miedzian (1991) explica **que históricamente las mujeres han sido catalogadas seres como emocionales y pasivos**, además de ser vinculadas a lo referente con la naturaleza y lo corpóreo, probablemente por la relación entre la madre tierra y la maternidad humana. En contraposición, **los hombres son considerados como sujetos activos y racionales**, los cuales no permiten que las emociones estorben en sus procesos mentales y al momento de tomar decisiones. Así, pues la idea de que Mikaela es el punto débil, tal y como afirmó Asuramaru en el episodio 6, se reconfirma con esta escena. **La masculinidad de Yuichiro transgrede en muchas formas la idea de masculinidad convencional**, no solo por ser más emocional que racional, sino porque el ser que se configura como su debilidad es otro hombre, por el cual no posee un interés romántico ni sexual. De acuerdo con Lamas (1995) “el género es pues una especie de ‘filtro’ cultural con el que interpretamos el mundo y a nosotros mismos y también una especie de armadura con la que constreñimos nuestra vida” (p. 62). En añadidura a esto, Norma Fuller (1997) sostiene que en la identidad del género es donde confluyen los estereotipos culturales de género, las primeras sensaciones corporales y también las relaciones afectivas. Siguiendo con la autora, “la identidad de género es una de las capas más profundas de la identidad personal, una guía fundamental para la actuación en el mundo y uno de los soportes biográficos en la construcción del relato en sí mismo” (p. 18). Por ello, Yuichiro, al ser un personaje

biológicamente hombre, identificado en el género masculino, si actuara según el estereotipo no podría tener una relación tan profunda y emocional con Mikaela, ya que esto iría en contra de lo que se espera de un hombre.



Figura 262

Figura 263

Figura 264



Figura 265

Figura 266

Figura 267



Figura 268

Figura 269

Figura 270

Debido a la inacción de Yuichiro, Guren decide aprovechar la distracción de Mikaela y atacarlo (figuras 262 y 263). No obstante, el vampiro es más rápido, por lo que logra salvarse al alejarse de un salto (figura 264). Debido a sus heridas, el muchacho cae violentamente, mientras que Yuichiro intentar acercarse hacia él (figuras 265, 266 y 267) hasta que Guren le interrumpe el paso y lo golpea, a la vez que le reclama el no haber asesinado al vampiro (figuras 268, 269 y 270). Los reclamos de Guren solo se tienen debido a que las heridas lo debilitan, lo que reaviva la preocupación de Yuichiro por él. Sin embargo, la respuesta de Guren es hostil y le cuestiona aquella preocupación, y señala a Mikaela como el verdadero problema de la situación. En ese momento, se escucha a Mitsuba, que se acerca con el resto del escuadrón reprochándole a Yuichiro no haber activado el arma destruido al enemigo. Yoichi, Shiho y Shinoa también se

muestran confundidos, pero esperan a que Yuichiro pueda explicarles qué sucedió (figuras 271, 272 y 273): *Mika... es de mi familia y está... con los vampiros*, responde Yuichiro. .



Figura 271

Figura 272

Figura 273

Ante estas nuevas circunstancias, **los amigos de Yuichiro se muestran comprensivos** con el sentir de este, una vez que han entendido que el vampiro al que Guren le estaba ordenando asesinar era en realidad Mikaela Hyakuya: el hermano adoptivo y mejor amigo de la infancia del protagonista. Es decir, Shinoa, Mitsuba, Yoichi y Shiho saben lo que significa Mikaela para Yuichiro y, así como saben que él los considera a ellos su familia, **son también conscientes de que Mikaela es el ser más valioso para Yuichiro**. Por tanto, en ningún momento se percibe alguna señal de desaprobación o extrañeza acerca de la intensidad y emocionalidad de la relación entre ambos adolescentes: no se cuestiona la relación de Yuichiro y Mikaela. Al contrario, esta es visibilizada con total naturalidad, lo que ayuda a generar la normalización de este tipo de vínculo afectivo y emocional. Aquí la heteronormatividad está transgredida y trascendida. Es decir, ninguno de los personajes y su mentalidad ha sido moldeada por directrices heteronormativas, las cuales, tal y como explica Robinson (2016), se pueden traducir como “un sistema hegemónico de normas, discursos y prácticas que construye la heterosexualidad como natural y superior a todas las demás expresiones de sexualidad” (p. 1). Ahora bien, es importante comprender que la heteronormativa no solo enfrente la heterosexualidad a la homosexualidad, sino que se basa en una masculinidad hegemónica, en la que “la masculinidad solo existe en contraste con la feminidad. Una cultura que no trata a las mujeres y hombres como portadores de tipos de carácter polarizados, por lo menos en principio, no tiene un concepto de masculinidad en el sentido de la cultura moderna europea/americana”

(Connell, 2003, p. 32). Es decir, la heteronormativa demanda vivir de una manera única y absoluta la heterosexualidad, lo cual es totalmente incompatible con que un hombre le dé la importancia y entrega emocional a otro hombre como sucede con Yuichiro y Mikaela. Este tipo de relación y dinámica de amistad masculina, dentro de la heteronormativa, sería tildada como una relación homosexual, y se consideraría como algo discordante ante esa la supuesta masculinidad única. Es importante aclarar, que el foco del análisis no tiene su foco en la orientación sexual de los personajes, sino en la naturaleza de su relación homosocial.

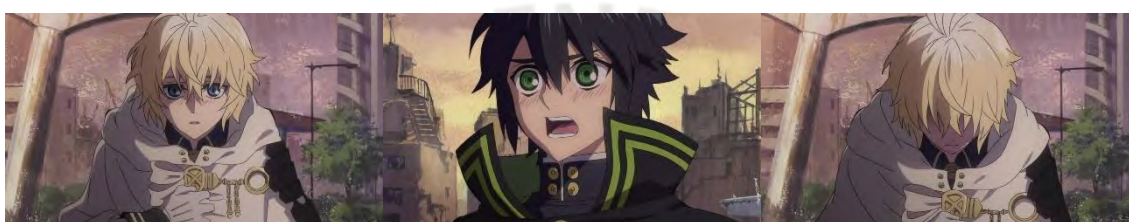


Figura 274

Figura 275

Figura 276

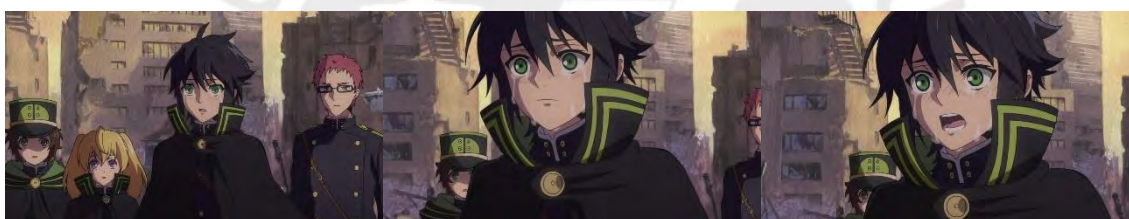


Figura 277

Figura 278

Figura 279

Yuichiro camina hacia Mikaela entre lágrimas y repite su nombre (figuras 274 – 279). La importancia de esta escena radica no solo en el reencuentro de ambos amigos, protagonista y deuteragonista, sino en la emocionalidad e intensidad de sus reacciones. **Yuichiro no solo llora por otro hombre, sino que lo hace en frente de su escuadrón y su superior de una manera totalmente natural.** La narrativa de la serie, pues, expone al protagonista como alguien en realidad **dulce, sentimental, efusivo, frágil** e, incluso, **llorón**: todas características asociado al estereotipo femenino (Mansilla 1996, p. 52). En consonancia con lo dicho, Pollack (1999) sostiene lo siguiente:

Nuestra cultura **subestima las amistades de los niños** principalmente porque tendemos a subestimar todas las necesidades y habilidades emocionales de nuestros niños. Como

ya hemos discutido, incluso **los niños muy pequeños se avergüenzan de mostrar cualquier signo de necesidad, dependencia, tristeza o vulnerabilidad**. Según el viejo *Boy Code*, esperamos que nuestros hijos sean hombres pequeños: duros, independientes, criaturas autónomas. **Restringimos la cantidad de afecto que se muestran el uno al otro**. La sociedad nos enseña que los niños y los hombres necesitan menos amigos, lazos personales cercanos o conexiones. Además, **la sociedad a menudo considera que las muestras abiertas de empatía y afecto de los niños son de alguna manera inapropiadas**. (pp. 184-185)

Ruiz Bravo (2001) explica que la sociedad le exige al hombre demostrar que está apartado de todo rasgo femenino o que lo vincule con “ser mujer”, ser un bebé y ser homosexual: el hombre existe solo por mantenerse en una incesante demostración de que no se sale de la norma establecida. De esta manera, si un hombre demuestra cariño a otro hombre que no sea su familiar o de una manera “poco masculina” deja de ser considerado hombre. Esto tiene sentido cuando se piensa en los personajes femeninos los cuales tienen licencia para ser delicados o rudos, y solamente son vistos como distintos. Los personajes masculinos, en cambio, en cuanto son representados de manera delicada o con conductas fuera del estereotipo de hombre heterosexual, dejan de ser considerados masculinos y pasan a una posición de extrañeza. Bajo estos parámetros sexistas, machistas y estereotípicos, las demostraciones de sentimientos y afecto por parte de Yuichiro y Mikaela simplemente distan de manera diametral con lo que “un hombre debe probar” antes la sociedad. Es decir, transgreden la norma.

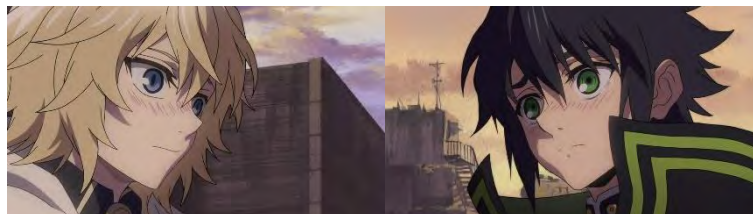


Figura 280

Figura 281

YUICHIRO
¡Realmente eres Mika!

MIKAELA
Yu-chan...
 (figuras 280 y 281)



Figura 282

FERID
 (Jocoso)
Vaya, mira qué bella reacción.
 (figura 282)

*Ha pasado un tiempo desde que vi a Yuichiro-kun.
 No me sorprende que sean tan unidos.
 Qué reunión tan fatídica e inesperada.*
 (figura 283)

Casi me pongo a llorar, ¿qué hacemos ahora?
 Lo humanos deben de estar usando a Yu-chan.
 (figura 284)



Figura 283

Figura 284

Figura 285

MIKAELA
Yo lo salvaré, obviamente.
 (figura 285)

FERID
¿De las manos de los horribles humanos?

MIKAELA
Sí.



Figura 286

FERID

Pero él es un humano también.

Los humanos nunca serán nuestros amigos.

(figura 286)

Mikaela gruñe, frustrado.

A partir de esta intervención de Ferid, se puede comprender mejor la idea de **cómo es que los personajes secundarios ven y consideran esta relación de amistad intensa**. Mientras que los amigos de Yuichiro mostraron bondad y apoyo, el vampiro noble se expone como un personaje completamente manipulador y calculador, el cual aprovecha la vulnerabilidad psicoemocional del muchacho para sus propios fines. Ahora bien, a pesar de ser antagónico y principal causante de la separación y sufrimiento de ambos amigos, Ferid tampoco ve con desaprobación o extrañeza la amistad tan intensa y amor entre ambos amigos: el bromance. De hecho, el vampiro noble resalta la belleza de la reacción de ambos muchachos al reencontrarse, y agrega que no le causa extrañeza el nivel de unión de ambos. Si bien, su tono es burlón, no lo es porque lo desapruébe o le parezca algo anormal, sino porque realmente tal belleza y unión no le interesa, debido a la insensibilidad propia de los vampiros. Para Ferid, la relación de Yuichiro y Mikaela es solo una pintura hermosa de la que puede beneficiarse. Esto se evidencia cuando Ferid hace hincapié en el peligro que los humanos suponen para Yuichiro, buscando avivar la animadversión de Mikaela y, así, que la ira del muchacho sirva de fuerza destructora para lo humanos. Mikaela afirma que salvará a Yuichiro, pero para salvarlo debe luchar con los humanos, por lo que, al asesinarlos, está beneficiando a Ferid y demás vampiros.



Figura 287

Figura 288

FERID

¡Ya lo sé!

*Entonces, como Krul hizo contigo,
puedo convertir a Yu-chan en vampi...*

(figura 287)

MIKAELA

Te mataré si le pones una mano encima a Yu-chan.

(figuras 288, 289 y 290)

FERID

Es una broma.

No sueles enojarte de esa manera.



Figura 289

Figura 290

Figura 291

Ferid aleja el brazo de Mikaela (figura 291).



Figura 292

Figura 293

Figura 294

FERID

De acuerdo. Entonces, ¿puedo ayudar?

(figura 292)

Detendré a los humanos para que salves a tu preciosa princesa.

(figura 293, 294 y 295)



Figura 295

Durante la serie, Mikaela es retratado como un muchacho racional y pacífico, al cual es prácticamente difícil de alterar salvo situaciones extremas. Incluso desde pequeño, su medida siempre estuvo contrapuesta a la agresión e impulsividad de Yuichiro. Sin embargo, sus acciones más arriesgadas e, incluso, las que lo llevaron a la muerte (como humano) fueron por el bienestar y la salvación de Yuichiro, desde exponerse en la mansión de Ferid, hasta entregar su vida para que él pudiera escapar. Ahora, ya como adolescente y vampiro incompleto, **Mikaela se muestra fuera de sí por primera vez**, lo cual solo es logrado cuando Ferid desliza una amenaza a la integridad de Yuichiro. De esta manera, la narrativa fortalece la concepción **de Yuichiro como el punto débil de Mikaela y la persona por la que él haría todo**. Añadido a esto, Ferid se refiere a Yuichiro de una manera peculiar: *Tu preciosa princesa*. La intención del villano no es homofóbica, sexista o machista, sino más bien irónica y sarcástica debido a intenso deseo de Mikaela por salvar a Yuichiro del mal que lo rodea: los humanos. De acuerdo con Sarkeesian (2013), **la damisela en apuros es un recurso narrativo** en el que la figura masculina debe rescatar a la mujer secuestrada y/o en situación de peligro. Las motivaciones principales provienen del **parentesco, el amor de pareja, la lujuria** o una combinación de estos, los cuales llevan al protagonista a iniciar la narrativa. A esto, Lowbrow (2014) agrega que con el paso de la historia de esta figura, el papel de **la mujer como víctima y necesitada de un salvador masculino** se ha mantenido, pero la fuerza antagónica se ha ido modificando según las modas y miedos colectivos de la época. Por ello, ver a Yuichiro como la preciosa princesa o la damisela en apuros de Mikaela no debe devenir en una visión caricaturesca o afeminada de la relación, sino que debe ayudar a entender cómo la amistad de ambos y la

necesidad de uno por salvar al otro, transgrede las convenciones heteronormativas y estereotipadas acerca de la masculinidad y la amistad masculina.

Ahora bien, es cierto que tanto **en ficciones occidentales como en animes, la protección a un amigo es natural**. Sin embargo, en ficciones de acción occidentales como Marvel, DC, Transformers, etc. **la protección a los amigos no pasa de una advertencia al enemigo o una muestra de alarma y preocupación de un personaje a otro**. Asimismo, en animes como *Captain Tsubasa* (1983), *Dragon Ball* (1986), *Dragon Ball Z* (1989), *Saint Seiya* (1986), *One Piece* (1999), *Inuyasha* (2000), *Bleach* (2004), etc. si bien se pueden ver amistades admirables, no hay un vínculo tan específico, explícito e intenso entre dos personajes varones con relación y amistad, y cuya importancia en la historia reside en los dos puestos más importantes: protagonista y deuteragonista. Por ejemplo, **Goku no muestra un descontrol cuando dañan a Krilin** durante la niñez, incluso siendo adultos. La reacción de Goku es de indignación, sí, pero no de descontrol. Lo más cerca que puede observarse a este caso, se observa cuando Krilin es asesinado por segunda vez, ahora por Freezer: Goku monta en ira y esto le sirve para alcanzar un nuevo estado de poder, el de Super Saiyajin. Sin embargo, Goku sigue manteniendo el control; la muerte de su mejor amigo, pues, le sirve como detonante para un nuevo estadio en la escala de poder, un *Power up*, lo cual es usual y hasta esencial en los animes Shonen, como explica Jesús Allemant (2023) en la entrevista realizada. Otra pareja de amigos de animes populares es Luffy y Zoro, de *One Piece*, anime que lleva emitiéndose desde 1999 hasta la actualidad. **Zoro es la mano derecha de Luffy, y el apoyo que muestran el uno al otro es abnegado, pero dista de la intensidad y emocional de Yuichiro y Mikaela**, muy probablemente también debido a carácter cómico de la historia. No obstante, resulta peculiar observar que en la adaptación a acción real del anime hecha por Netflix (2023), la construcción de la relación entre Luffy y Zoro es más efusiva, por parte del primero, en esta versión de carne y hueso, a tal punto que cuando Zoro se encuentra inconsciente debido a una herida severa,

Luffy se echa a su lado, lo abraza y le pide que no lo deje. **Esto quizá podría deberse a la popularidad que el concepto del bromance lleva ganando en los últimos años.** Lo cual prueba el peso y la importancia que tienen las representaciones en el medio audiovisual y cómo éstas no son estáticas, sino que van evolucionando, complejizándose y perfeccionándose con el tiempo y los cuestionamientos de la sociedad. De acuerdo con Moscovici (1979 y 1986), Jodelet (1986), Ibáñez (1988), Billig (1993), Clémence (2001), Wagner y Hayes (2005) y Tania Rodríguez (2009), estudiosos de las representaciones sociales: la objetivación y el anclaje son los procesos fundamentales que influyen en la creación y perpetuación de una representación social. Por tanto, estos mecanismos describen **cómo la interacción social moldea el conocimiento en representaciones y cómo estas a su vez impactan en la sociedad.** La objetivación convierte datos abstractos en conocimiento concreto **a través de la comunicación,** generando significados compartidos en distintas formas: figurativas, metafóricas o simbólicas. Este proceso incluye la selección, simplificación y aceptación como algo natural. Por otro lado, el anclaje implica la integración de eventos, conceptos o significados externos en categorías y nociones familiares dentro de un grupo social específico. **Este proceso depende de la difusión de información,** conocimientos y creencias entre distintos grupos sociales. Ahora bien, el detalle en la adaptación *Live Action* de One Piece, aunque valioso para la narrativa del bromance, sigue siendo un complemento enriquecedor para la historia y la relación de los dos personajes mencionados, pero no la idea central de la historia de One Piece. A diferencia de *Owari no Seraph*, que gira en función de la amistad de Yuichiro y Mikaela.



Figura 296

Figura 297



Figura 298



Figura 299



Figura 300

MIKAELA

(Voz en off)

Yu-chan, tú tienes amigos.

Eso es porque eres bueno.

Pero porque eres demasiado bueno es que suelen engañarte.

(figura 296 y 297)

Esos humanos, tus amigos, están fingiendo.

Son muy codiciosos, Yu-chan.

(figura 298 y 299)

FERID

De acuerdo, hagámoslo entonces.

Matemos a todos los humanos excepto a Yu-chan.

(figuras 300 y 301)



Figura 301

Al escucharse las palabras de Mikaela acerca de lo bondadoso que es Yuichiro, se evidencia una imagen sublimizada e idealizada que tiene que el muchacho sobre su amigo, lo cual puede considerarse, hasta cierto punto, **parte de lo platónico de su amistad**, pero también a cierto nivel de inmadurez por parte de Mikaela, el cual se muestra mucho más egoísta y obsesivo que Yuichiro, muy probablemente por la manera en que creció los últimos cuatro años. Sobre esto, Bryan Gonzales (2023) explica en la entrevista realizada, que en esta escena **Mikaela se presenta de cierto modo desadaptativo, debido a que está obsesionado con una sola persona (Yuichiro)**, pero más que una persona, está **obsesionado con una idea, la idea de aquel tiempo y mundo en el que todo estaba bien cuando eran niños**. Sin embargo, aquello

sería una fantasía, ya que realmente no estaban bien: eran prisioneros. Pero, tal y como expresó Mikaela más de una vez, nada importaba si estaban juntos. Ante ello, ahora con Mikaela como adolescente Gonzales considera que el personaje tiene más matices egoístas que Yuichiro. Mientras que este último está “más construido” y “más trabajado” (como personaje). Sin embargo, agrega también, que es importante tener en cuenta que no son adultos, y eso afecta a cómo es que perciben el mundo a nivel psicoemocional.

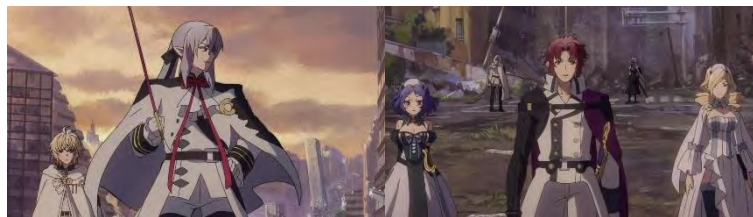


Figura 302

Figura 303

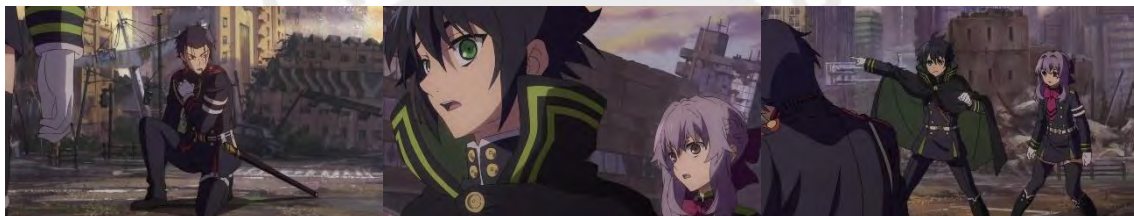


Figura 304

Figura 305

Figura 306

Debido a la llegada de Crowley y dos vampiros nobles más, Guren ordena retirarse del campo de batalla (figura 304). Sin embargo, Yuichiro se resiste a la idea: *¡Espera un minuto! Mika... ¡Mi familia está ahí! Así que... ¡así que no podemos retirarnos!* (figuras 305 y 306). Guren replica que si se quedan, morirán todos, por lo que Yuichiro no sabe qué hacer. Sus amigos se muestran empáticos con él, pero también lo ayudan a entender que no hay otra alternativa por el momento. (figuras 307, 308 y 309)



Figura 307

Figura 308

Figura 309



Figura 310



Figura 311

Figura 312

Yuichiro y su escuadrón emprenden el escape, pero Ferid los intercepta (figura 310). El vampiro y Yuichiro se encuentran después de cuatro años de que el primero masacrara a su familia frente a sus ojos. Yuichiro se muestra fuertemente perturbado y alterado (figuras 311 y 312), y comienza a atacar a Ferid totalmente controlado por la ira y el dolor. Mientras Yuichiro intenta hacerle daño al vampiro, mucho más veloz que él, se muestran pequeños flashbacks del asesinato perpetrado por Ferid (figuras 313 - 318).

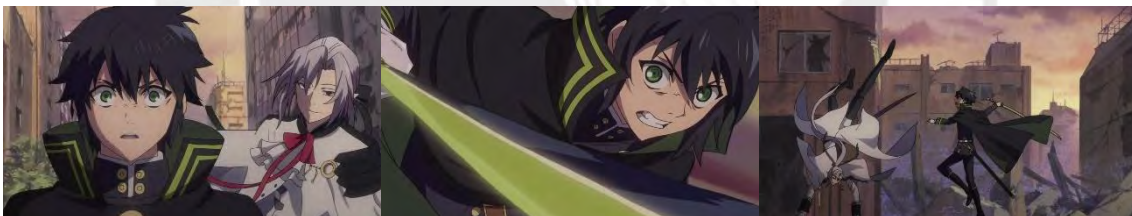


Figura 313

Figura 314

Figura 315



Figura 316

Figura 317

Figura 318

Guren aprovecha que Ferid está enfocado en esquivar a Yuichiro, e intenta atacarlo. Sin embargo, la velocidad del vampiro lo supera y lo manda a volar muy lejos de un solo golpe (figuras 319, 320 y 321).



Figura 319



Figura 320

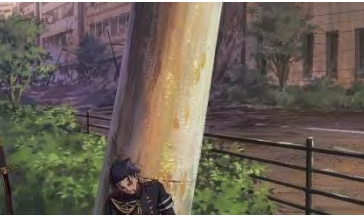


Figura 321



Figura 322



Figura 323



Figura 324

11.2: Guren se encuentra a merced de Ferid, el cual está cerca de asesinarlo (figura 322). Yuichiro acude a salvarlo de inmediato (figura 323), pero su ataque falla. Ferid aparece detrás de él: *Primero déjame probar...* (figura 324). Un instante después, se ve el brazo de Ferid ser cercenado por un Mikaela completamente fuera de sí al ver que la vida de su mejor amigo peligraba ante el vampiro, que amenazaba con chuparle la sangre (figuras 325, 326 y 327). Nuevamente, el instinto protector de Mikaela es activado en extremo cuando Yuichiro se ve en peligro, provocando que el deuteragonista, habitualmente calculador y ecuánime, actúe de manera impulsiva y fuera de sí. Ferid, por su parte, toma la situación como un juego, ya que los vampiros pueden unir sus extremidades a sus cuerpos, y le afirma a Mikaela que solo fue una *pequeña broma*. Contemplar a Mikaela es clave para la narrativa y concepción sobre el personaje, ya que no solo sirve como una demostración de poder (relevante únicamente dentro de su ficción), sino que visibiliza y normaliza la posibilidad de una amistad masculina intensa y entregada, ya que en una representación clásica y hegemónica de la masculinidad y poder, un personaje masculino solo perdería el control si es que su amada está en peligro o un familiar, muy difícilmente sería por un amigo y, de ser el caso, solo sería ante su muerte: es decir un evento irreparable y extremo. Sin embargo, en este caso *Owari no Seraph* expone y visibiliza que dos muchachos pueden cuidarse entre sí con vehemencia sin implicaciones sexuales, lo cual es un mensaje poderoso y disruptor de la dinámica clásica en los animes shonen. Sobre

esto, Chaudhuri (2006) manifiesta que la representación de género por poderosas tecnologías sociales como el cine más comercial y popular definitivamente afecta la forma en la que el género es percibido, internalizado y construido por los consumidores. No obstante, las representaciones individuales de género que poseemos como individuos sociales también impactan la construcción social de género a nivel amplio y general, por lo que es una dinámica de ida y venida entre la sociedad, la ficción y los medios de comunicación.

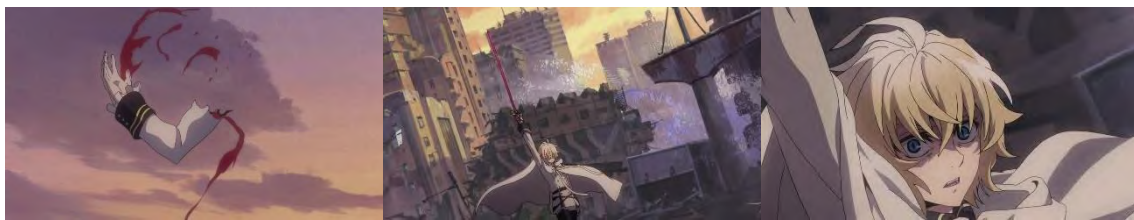


Figura 325

Figura 326

Figura 327

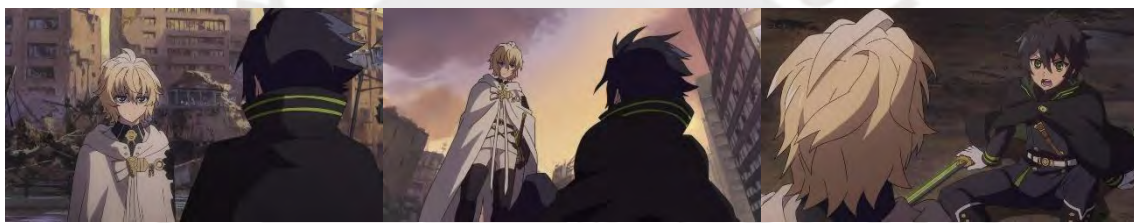


Figura 328

Figura 329

Figura 330

Ahora con Yuichiro nuevamente cerca y en frente, Mikaela le pide huir juntos (figuras 328, 329 y 330).

MIKAELA

Yu-chan, deja todo atrás y escápate conmigo.

YUICHIRO

(confundido)

¿Qué?

¿A qué te refieres con escapar?

(iracundo)

Además, ¿por qué estás con ese vampiro?

MIKAELA

¡Eso no importa!

Antes que Yuichiro pueda reaccionar y levantarse, Mikaela lo carga y se lo lleva en brazos, a pesar de los reclamos de su mejor amigo (figuras 331 y 332).

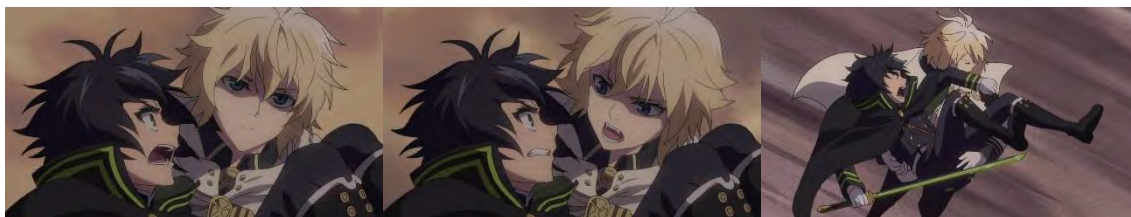


Figura 331

Figura 332

Figura 333

YUICHIRO

¡Oye!

¡Espera!

¡Deja de jugar, Mika!

¡Explicame qué está sucediendo!

MIKAELA

No deberías estar ahí, Yu-chan.

Los humanos te usarán.

Así que...

YUICHIRO

¡Solo cállate y detente!

¡Suficiente!

Yuichiro pierde la paciencia y aparte a Mikaela de un empujón (figura 333).

YUICHIRO

¿Los humanos me usarán?

¿Qué significa eso?

¿Ya no eres...?

(figura 334)

Mikaela observa a Yuichiro apenado, pero se resiste a responder sobre la pérdida de su humanidad (figuras 335 y 336).



Figura 334

Figura 335

Figura 336



Figura 337

Figura 338

Figura 339

YUICHIRO
*¿Ya no eres humano?
 ¿Es mi culpa?
 Es porque yo hui...*

MIKAELA
*¡No!
 ¡Yu-chan, tú no has hecho nada mal!*

YUICHIRO
Pero...

MIKAELA
*Solo vámonos.
 No es seguro estar aquí.*

Mikaela se acerca a Yuichiro y le extiende la mano (figura 339)

MIKAELA
Yu-chan, por favor.

YUICHIRO
*No puedo, Mika.
 No puedo irme.
 Mis amigos están...*

MIKAELA
*¡No! ¡Ellos no son tus amigos!
 ¡No dejes que te engañen!
 Yu-chan, los humanos te están usando.*



Figura 340



Figura 341



Figura 342

Antes de que Yuichiro pueda responder, se escuchan a sus amigos gritando: los vampiros los han superado y ahora la vida de los humanos corre peligro (figura 340). Yuichiro se dispone a salvar a Shinoa (figura 341), que está siendo ahorcada por Crowley, pero Mikaela lo detiene (figura 342).



Figura 343

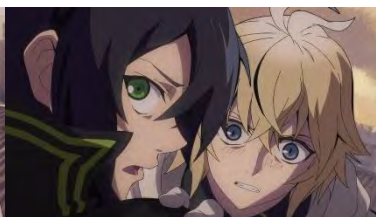


Figura 344

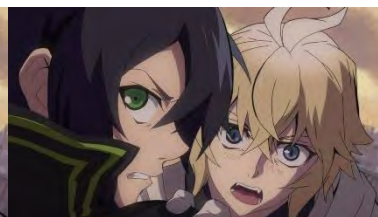


Figura 345

YUICHIRO

¡Shinoa!

MIKAELA!

¡Por favor, Yu-chan!

¡No mires hacia atrás!

No hay nada detrás de ti.

¡Nada!

(figura 343)

Yuichiro no puede apartar la mirada de lo que ocurre con sus amigos. (figura 344)

MIKAELA

¡Yu-chan!

(figura 345)



Figura 346



Figura 347



Figura 348

Yuichiro vuelve a intentar socorrer a su escuadrón.

YUICHIRO

¡Suelta!

MIKAELA

¡No te puedes ir, Yu-chan!

(figura 346)

YUICHIRO

¡Suelta!

Mikaela se lanza a abrazarlo por la espalda (figura 347)

MIKAELA

¡No te puedes ir!

¡Solo quieren usarte!

YUICHIRO

(hacia los vampiros)
¡Deténganse!
 (figura 348)

MIKAELA
 ¡Ven conmigo, Yu-chan!

YUICHIRO
 ¡Cállate!

Yuichiro, completamente iracundo, toma un brazo de Mikaela y lo lanza hacia adelante para deshacerse de su agarre. En esta ocasión es la primera ocasión en la que Yuichiro alza la mano contra su amigo de manera intencional.



Figura 349

Figura 350

Figura 351

Mitsuba, Yoichi, Shinoa y Shiho caen antes los vampiros, que empiezan a chuparles la sangre (figuras 349, 350 y 351). Esto genera la desesperación de Yuichiro, el cual no sabe qué hacer para salvarlos. Yuichiro colapsa y uno de sus ojos se vuelve rojo y empieza a correr un reguero de sangre por su ojos (figuras 352, 353 y 354). Mikaela lo observa, preocupado y asustado.

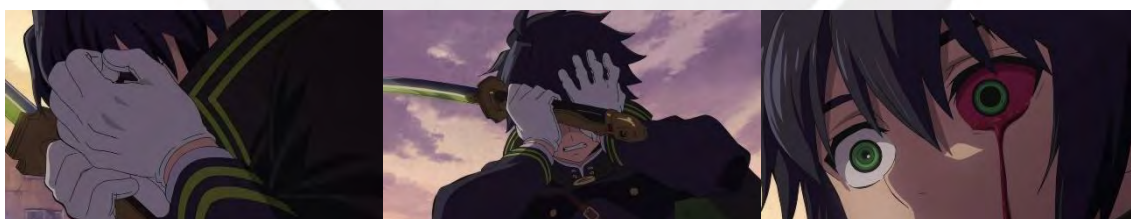


Figura 352

Figura 353

Figura 354

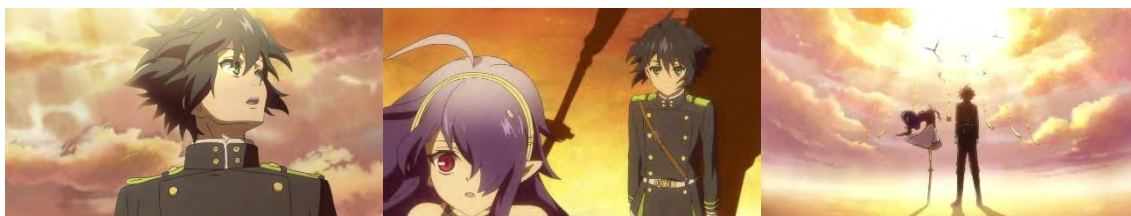


Figura 355

Figura 356

Figura 357

11.3: La conciencia de Yuichiro aparece en el mundo etéreo en el cual se ha encontrado con Asuramaru antes (figura 355). El demonio le dice que Mikaela tiene razón y que, si aún no es

muy tarde, debería de los humanos huir con él, ya que si no lo haces, no podrá seguir siendo humano (figura 356). En el cielo, se ven trompetas doradas y ángeles volando alrededor de ella. Asuramaru le dice que al parecer ya es demasiado tarde: *Tu parte no humana va a perder el control* (figura 357).



Figura 358



Figura 359



Figura 360

11.4: La transformación de Yuichiro comienza de manera violenta (figura 358 y 359). Mikaela confirma la perversión de los humanos y cómo han utilizado a su amigo (figura 360). Sin embargo, no lo abandona y le pide que se vaya con él. Sin embargo, Yuichiro está fuera de sí y ya no lo escucha, ni lo reconoce (figura 361). La conciencia de Yuichiro ha desaparecido a tal punto que ataca violentamente a Mikaela sin importarle de quién se trata (figura 362).

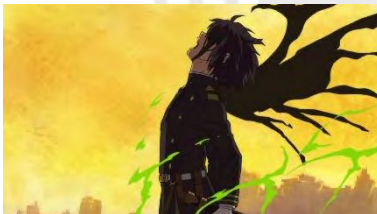


Figura 361



Figura 362

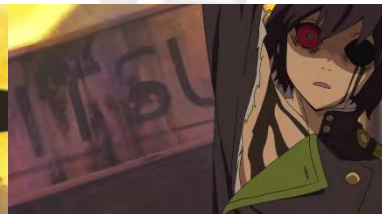


Figura 363

Asimismo, el vampiro noble Crowley Eusford se acerca a Yuichiro y se interpone en su camino, a lo que Yuichiro reacciona de forma destructiva e intenta eliminarlo (figuras 363 – 369).



Figura 364

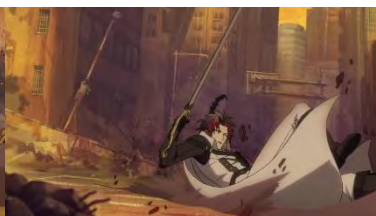


Figura 365

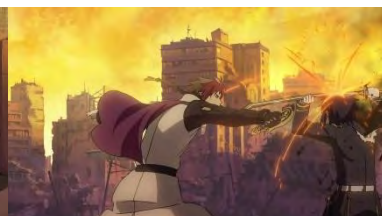


Figura 366



Figura 367

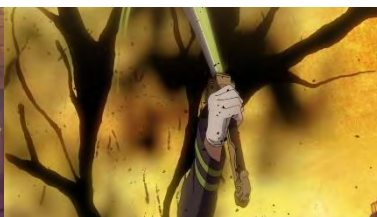


Figura 368



Figura 369



Figura 370



Figura 371

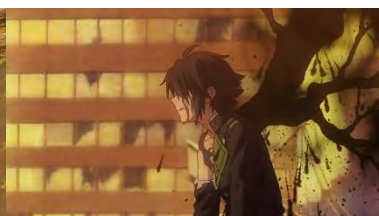


Figura 372

Crowley logra salvarse del ataque. Sin embargo ahora Yuichiro se dirige contra Shinoa, a la cual también desconoce (figuras 370, 371 y 372). Lo único que Yuichiro, totalmente poseído repite es *Pecadores... aniquilar a todos los pecadores...* Guren la insta a detener a Yuichiro, argumentando que ella puede hacerlo volver en sí. Shinoa, debido al afecto que le tiene, lo intenta, pero es rápidamente desarmada. Cuando está a punto de asesinarla (figuras 373 – 377), Mikaela se interpone entre ambos y salva a Shinoa (figuras 378 – 381).

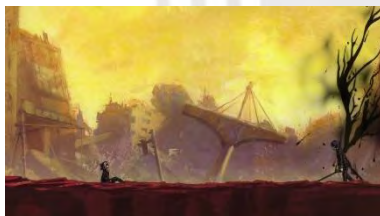


Figura 373

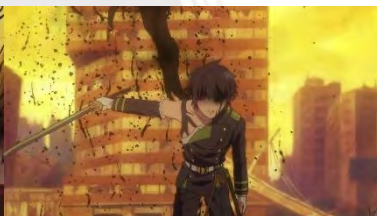


Figura 374



Figura 375



Figura 376

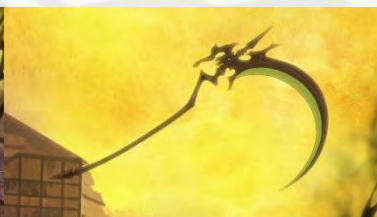


Figura 377

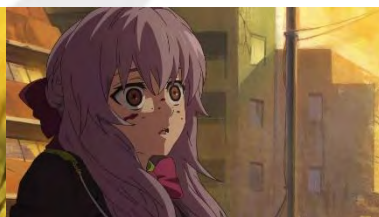


Figura 378

MIKAELA
No, Yu-chan.
¡No mates a los humanos!

Mikaela odia a los humanos, incluso cuando Shinoa le pregunta por qué la salvó, este la manda a callar y le reclama el haber usado a Yuichiro. Mikaela desea que Yuichiro esté lejos de ellos,

pero el amor que siente por su amigo es más grande que eso, por lo que sabe que si Yuichiro asesinara a un humano y, sobre todo, a su amiga, el dolor que sentiría sería demasiado grande. Por ello, es en este momento en el que el amor de Mikaela prima por sobre su egoísmo y animadversión, y pone en prioridad a Yuichiro, aun a costa de su propia vida e integridad.



Figura 379



Figura 380



Figura 381

Guren le repite a Shinoa que haga regresar a Yuichiro en sí, por lo que ahora, con Mikaela deteniéndolo momentáneamente, Shinoa corre hacia Yuichiro (figura 382) y lo abraza con la esperanza de que recobre la conciencia (figura 383).

SHINOA

¡Yu, por favor! ¡Debes volver en ti!

MIKAELA

¡No toques a Yu-chan con tus sucias manos!
(figura 384)

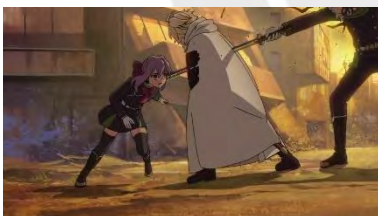


Figura 382



Figura 383



Figura 384



Figura 385



Figura 386



Figura 387

Finalmente, la transformación de Yuichiro se interrumpe y logra regresar a su estado natural, pero cae inconsciente (figuras 388, 389 y 390). Shinoa lo sostiene en brazos, mientras Mikaela los observa a un lado (figuras 391 y 392), y maldice a los humanos por lo que le han hecho a

su mejor amigo (figura 393). Esta secuencia es especialmente interesante, no solo por la muestra de poder desmedido que posee el protagonista, así como la revelación de los experimentos inmorales que han hecho con él lo demás humanos, sino por configuración presentada en la que el mejor amigo (personaje del mismo sexo) se ve enfrentado al potencial interés romántico del protagonista (personaje del sexo opuesto). En ficciones tradicionales este escenario hubiera priorizado y favorecido siempre al personaje que representa la pareja, colocándolo por encima del mejor amigo. No obstante la serie le da mayor a Mikaela, no solo por tiempo de aparición en pantalla y peso narrativo, sino por sus razones para apartar a Yuichiro de los humanos. Es decir, la historia legitima la relación de Yuichiro y Mikaela por sobre cualquier otra. Esto se puede comprender mejor en palabras de Elizabeth Chen (2012) quien desarrolla que la aparición del concepto de Bromance desde el comienzo del presente siglo refleja un cambio en la percepción social y el interés en el tema, con una creciente apertura de la sociedad occidental en el siglo XXI para reconsiderar las restricciones de género y su manera de relacionarse entre varones. Asimismo, Mulvey (1975), claramente adelantado a lo que sería el bromance, explicó que dentro del cine narrativo se llegó a prescindir de la figura de la mujer como demostración de la heterosexualidad del hombre y se pasó a desarrollar las *buddy movies*, en las cuales el erotismo homosocial/homosexual activo de la figura masculina central puede conducir la historia sin las contradicciones que la figura femenina supone. Si bien *Owari no Seraph* dista plenamente de esta intención, es claro que, como proceso histórico y artístico de las narrativas e historia de bromance, estas no hubiesen existido sin la aparición de las *buddy movies*, independientemente del propósito inicial que tuvieron.



Figura 388



Figura 389

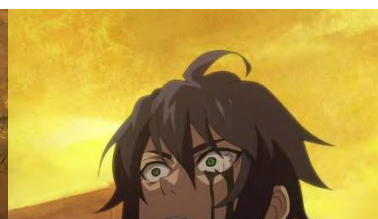


Figura 390



Figura 391

Figura 392

Figura 393

5.1.2.5 EPISODIO 12: Todos son pecadores

Análisis del minuto 7:42 hasta el 9:00



Figura 394

Figura 395

Figura 396

12.1: Mikaela observa a lo lejos a su mejor amigo rodeado de los demás humanos (figura 394). En ese momento Ferid se le acerca y le dice que deben retirarse, pero Mikaela reacciona agresivamente: *¡Deja! ¡Voy... voy a salvar a Yu-chan!* (figura 395).

FERID

Sé cómo te sientes, pero no puedes hacerlo ahora.
(figura 396)

Mira a Yu-chan, es una presa de la codicia humana.
(figura 397)

MIKAELA

*¡Malditos!
¡Malditos!
¡Malditos humanos!*
(figura 398)

FERID

(complacido)
*¿Y bien?
¿No odias a los humanos ya?*

MIKAELA

¡Cállate!



Figura 397



Figura 398



Figura 399

FERID

Tú odias a los humanos, pero también odias a los vampiros.

Entonces, ¿qué serás?

No puedo esperar para descubrirlo.

Bueno, vayámonos a casa.

MIKAELA

¡Suéltame!

(figura 399)

FERID

De acuerdo, cállate.

Ya te divertiste bastante.

Ahora cállate, chico.

(figura 400)

Mikaela observa con dolor a su amigo, teniéndolo tan cerca y tan lejos, no puede hacer nada por salvarlo. Esto es especialmente doloroso para Mikaela, ya que no solo está volviendo a perder al amigo con el que acaba de reencontrarse, sino que lo está dejando en manos de los seres que han experimentado con él.

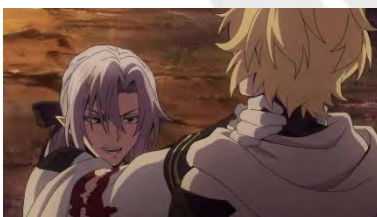


Figura 400



Figura 401

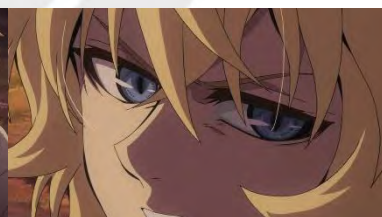


Figura 402

12.2: Mikaela se encuentra en una cápsula de curación, se ve que ha estado llorando (figuras 403 y 404), debido a que estuvo recordando lo sucedido en la escena anterior. Cuando el ciclo de curación se cumple, la cápsula se abre y observa las lágrimas sobre su mano: ***Desde que me volví vampiro, nunca he vuelto a llorar...*** (figura 405).



Figura 403

Figura 404

Figura 405

Esta revelación sirve para recalcar la importancia y poder que tiene la figura de Yuichiro en la vida de Mikaela. De hecho, dentro de la historia se entiende que los vampiros carecen de emociones profundas, y solo buscan su propio beneficio. Lo que explicaría que Mikaela ya no haya vuelto a llorar. Sin embargo, además de ser un vampiro incompleto, también ha demostrado que sigue siendo un ser sumamente sensible y emocional. Por lo que se puede entender **que dos naturalezas han estado luchando dentro de él**. Sin embargo, no fue hasta que reapareció su mejor amigo en su vida que pudo volver a sentirse humano otra vez, siendo las lágrimas una muestra de ello. Es interesante el énfasis que se le da al llanto en *Owari no Seraph*, sobre todo en el personaje masculino, debido a que estas lágrimas, tanto en Yuichiro como Mikaela, son debido al anhelo de una amistad y el amor fraternal que se tienen el uno al otro. Esto en la sociedad actual, podría incluso ser visto como extraño ciertos grupos con ideas sexistas y machistas. Tal y como explica Pollack (1999, p. 181):

Debido a que nuestra sociedad está atormentada por ideas estereotipadas de género sobre **la imagen mítica de los niños y los hombres como solitarios estoicos que prosperan con la soledad**, tendemos a malinterpretar y subestimar en gran medida las amistades de los niños. Los psicólogos a menudo no han visto las formas significativas en que los niños expresan sus anhelos de cercanía y conexión humanas. **Han subestimado el grado en que los niños dependen de sus amigos masculinos y femeninos más cercanos para sobrevivir**. Mi investigación muestra que, tal vez más allá de lo que alguna vez nos hemos dado cuenta, las amistades cercanas son de suma importancia para los niños.

Análisis del minuto 12:30 hasta el 15:25



Figura 406

Figura 407

Figura 408

12.3: Yuichiro, ahora recuperándose de lo sucedido en el campo de batalla, se encuentra internado en el hospital. Luego de enterarse de que sus amigos se encuentran a salvo y quedarse solo en su habitación, empieza a caer en cuenta de que Mikaela está vivió: *Mika... que estuvieras tampoco fue un sueño, entonces* (figuras 406 y 407). *No puedo creerlo... ¿realmente lo estás?* Yuichiro empieza a llorar (figura 408), esta vulnerabilidad suele ser asociada a lo femenino, así como lo sería el hecho de llorar por otro hombre. Shinoa ingresa a la habitación (figura 409) y Yuichiro, al darse cuenta, empieza a secarse las lágrimas para que no lo vea llorar (figura 410). Sin embargo, Shinoa le dice que es normal llorar, ya que después de todo Mikaela, su familia, está vivo. Este detalle es imagen muy usual con respecto en la masculinidad, el hombre procura que nadie lo vea llorar, debido a que sería una muestra de debilidad y, por tanto, poca hombría. Esta escena plenamente que un hombre puede también llorar y que, si lo hace, puede ser por otro hombre por el cual no necesariamente debe tener un interés de pareja o un lazo sanguíneo. Tal y como comenta Ciasullo (2015), **el bromance es una “relación cercana, íntima y no sexual entre dos hombres. (...) una conexión fraterna renovada (...) una intimidad emocional más abierta”** (p. 17).

Los principales mensajes sobre masculinidad transmitidos durante la socialización primaria se relacionan con el control de las emociones y con el desarrollo de la fuerza física y de la sexualidad heterosexual. Mientras que la sexualidad es una característica que no se menciona en el entorno familiar (su entrenamiento está en manos del grupo de pares), la valentía y el control de las emociones son la principal preocupación de la

socialización masculina en el hogar. Los niños son entrenados para que desarrollen su lado activo (valentía, agresión, competitividad) y repriman sus tendencias pasivas y emocionales. (Fuller, 1997, p. 103)



Figura 409

Figura 410

Figura 411



Figura 412

Figura 413

Figura 414

12.4: Shinoa le dice a Yuichiro que le alegra que se encuentre bien (figura 412). El protagonista le comenta que no recuerda nada, por lo que ella lo que sucedió después de que él se desmayara: incluyendo que habían logrado capturar a algunos vampiros. Antes esto, Yuichiro se muestra algo preocupado y pregunta por Mikaela (figura 413) Shinoa se muestra algo apenada antes de poder responder (figura 415), pero Yuichiro le pide que solo le responda, ya que **sea enemigo o amigo, le alcanza con saber que se encuentra vivo**. Finalmente, Shinoa le revela que Mikaela fue llevado con los vampiros y le pide a Yuichiro que no escape del hospital para ir la ciudad subterránea a enfrentarlos (figuras 415 y 416). Sin embargo, Yuichiro afirma que **por ahora es suficiente para él saber que Mikaela está vivo** (figura 417).



Figura 415

Figura 416

Figura 417

Esto pues, demuestra que el personaje de Yuichiro ha evolucionado y, además, también sobrepone el bienestar de Mikaela, así como el amor que siente por él, antes que cualquier

postura acerca de bandos u obsesionarse con estar juntos. Esta muestra de madurez y nobleza por parte de Yuichiro también se debe a la red social y emocional que posee, a diferencia de Mikaela. Tal y como explica Nathanael Peralta (2023), en la entrevista realizada para la presente investigación, la manera de relacionarse de los hombres consiste en una red de protección, no física, pero sí de grupo. Asimismo, Pollack (1999) explica que la censura y presión sobre la masculinidad, combinada con la vinculación absurda que se hace entre el afecto de la infancia y la homosexualidad masculina adulta, genera un entorno restrictivo para el hombre. En consiguiente, frecuentemente los niños terminan alejándose uno del otro cuando existe una mínima muestra de amor o afecto genuino desde alguno de ellos. Este tipo de percepciones y dinámicas dañinas, llevarían a socavar las amistades de los varones. Y es justamente esta dinámica la que hace creer y dudar que los niños puedan tener una amistad íntima entre ellos. Cuando realmente no es que no puedan, sino que no los dejan ser genuinos en su afecto. Lo cual, en el peor de los casos, lleva a algunos niños a recurrir a vicios como drogas y alcohol, que sirven para silenciar la vergüenza por sentir el anhelo de amistad, amor y afecto reales.

Análisis del minuto **19:50** hasta el **20:35**

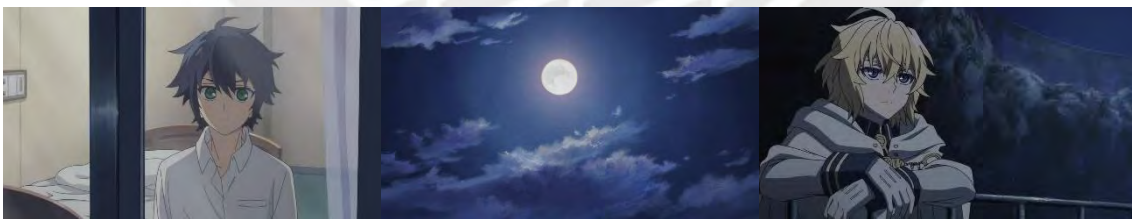


Figura 418

Figura 419

Figura 420

12.5: Esta es la última aparición de Yuichiro en Mikaela en la primera temporada. Yuichiro se ha vuelto a quedar solo en su habitación luego de que sus amigos lo visitaran. El protagonista empieza a pensar en todo lo sucedido mientras observa la luna: *Ninguno de mis amigos murió. Mika vive, después de todo. ¿Qué es esto? ¿Pueden suceder tantas cosas buenas?* (figura 418)

Pero si él está vivo, puedo hacer cualquier cosa. Mika... (figura 419). Inmediatamente, se ve a Mikaela, que también está viendo la luna y pensando en Yuichiro.

Yuichiro apoya su cabeza contra el cristal de la ventana y, en lugar de verse su reflejo, se muestra al espectador el rostro de Mikaela. Las frentes de ambos se encuentran en la imagen (figura 421) y se escucha la voz en off de ambos (figura 422 y 423).



Figura 421

Figura 422

Figura 423

YUICHIRO

Mika...

MIKAELA

Yu-chan...

YUICHIRO

Juro que lo haré...

MIKAELA

Juro que voy...

YUICHIRO y MIKAELA

A salvarte.

(figura 423)

La potencia y significancia de esta escena sirven para reconfirmar ciertas características de los personajes que se han visto a lo largo de los episodios. La temporada inicia y termina con el bromance de ambos muchachos como eje principal de la historia, Asimismo, la evolución de Yuichiro es completamente visible: ha logrado aceptar y abrazar los sentimientos que tiene por su escuadrón, al punto de no tener problema en mostrar su preocupación por ellos. Esto, en contraste con su situación antes de unirse al escuadrón, ya que no deseaba hacer ni un solo amigo, a pesar de que había sido una orden de sus superiores para poder volver al campo de batalla. La imagen de ambos mirando a la luna, a pesar de la distancia, así como el reflejo

se convierten en un acercamiento simbólico entre ambos amigos. Así también, la promesa final de salvarse es interesante e importante a tener cuenta al ser parte del cierre de la primera temporada de un anime shonen, lo que quiere decir que su público objetivo son varones jóvenes. Yuichiro es un protagonista masculino promedio, emocional e impulsivo, pero sumamente protector. Sin embargo, siempre se deja claro que su principal interés y vínculo emocional no es un padre o madre, ni mucho menos una muchacha a modo de interés romántico, sino el recuerdo del que fue su mejor amigo y, luego de saber que está vivo, su mejor amigo en sí mismo. Para Mikaela, de igual modo, lo más importante es Yuichiro. No obstante, su visión es mucho más limitada e incluso egoísta debido a que no tiene otras conexiones emocionales, por lo que Yuichiro representa todo para él. También es meritorio resaltar lo sublime de las palabras de Yuichiro al final del capítulo, cuando le dice a Shinoa que no importa si Mikaela está de su lado o no, mientras esté vivo. En términos de representación, esto visibiliza la nobleza y pureza de los sentimientos de Yuichiro, quien que pone el bienestar de su mejor amigo por encima de lo que él pudiera desear.

Tanto Way (2001) como Chen (2012), explican que, en el bromance, la manifestación de emociones positivas y profundas, así como los gestos efusivos, no se consideran socialmente inapropiados ni se asocian con impureza o inmoralidad. Más bien, se perciben como elementos que pueden contribuir a relaciones más saludables y menos centradas en lo sexual entre hombres, fomentando una mayor sensibilidad hacia sí mismos y hacia sus amigos. Esta dinámica permite a los hombres expresar sus sentimientos sin depender exclusivamente de una pareja romántica, lo que a su vez previene la adopción de prejuicios, estereotipos o actitudes agresivas y rudas como una forma de validar su masculinidad, por lo que el bromance representa una forma de amistad que encauza la intimidad masculina hacia límites definidos y estrechos. Por tanto, este tipo de historias, secuencias, escenas y diálogos son importantes y necesario porque, como sostiene Bertocchi (2021), el enfoque audiovisual ofrece la

oportunidad de presentar, crear, fortalecer y desafiar percepciones de género que pueden influir, aunque no de manera concluyente, en los individuos de una comunidad. Así, los productos audiovisuales funcionan tanto como dispositivos ideológicos como herramientas de construcción de género debido a su habilidad para representar.



TEMPORADA 2

5.1.2.6 EPISODIO 14: Conexiones complicadas

Análisis del minuto **6:18** hasta el **09:05**

14.1: El escuadrón de Yuichiro ha empezado un entrenamiento para fortalecer su poder con el uso de sus demonios y sus armas, para lograr esto deben entregarle un poco de su sangre al arma demoníaca y, por tanto, al demonio. Cuando Yuichiro lo hace, sus ojos vuelven a verse rojos como cuando tuvo la transformación en la primera temporada. El protagonista termina desmayándose e ingresando a un mundo onírico, como cada vez que tiene un encuentro con Asuramaru. Sin embargo, en esta ocasión se ve él de niño (figura 424) y en una casa en la que los objetos de la habitación lucen destrozados, rotos y fuera de su sitio (figura 425). Yuichiro encuentra a su madre llorando en el cielo, mientras tanto ella como su padre lo rechazan.

Aquí se puede volver a evidenciar cómo el régimen escópico barroco vuelve a dominar en la historia, debido a su naturaleza compleja, desenfocada, múltiple y abierta a interpretaciones, teorías y diversas emociones y percepciones. En este caso, la visión de Yuichiro dista del usual perspectivismo cartesiano, siendo el escenario, sus colores y sucesos completamente fuera de la realidad y distando del sistema racional, frío y lineal de ese régimen escópico.

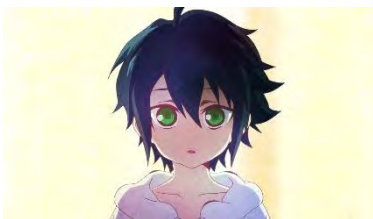


Figura 424



Figura 425

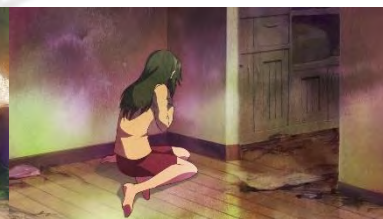


Figura 426



Figura 427

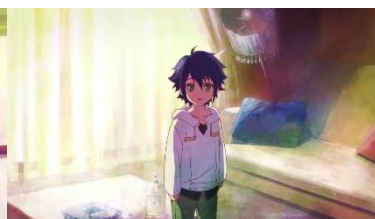


Figura 428

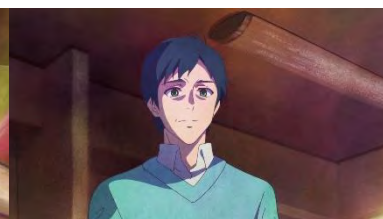


Figura 429

MADRE

*¿Por qué nacería un niño así?
Debemos eliminar al Serafín del Final (Owari no Seraph)
(figura 426)*

PADRE

*Diablo... eres un hijo del diablo, Yu.
(figura 427)*

YUICHIRO

*¿Padre?
(figura 428)*

PADRE

*Ven aquí, Yu
(figura 429).*

Yuichiro ve que su padre sostiene un cuchillo de manera amenazante (figura 430).

YUICHIRO

*¿Qué?
(figura 431)*

PADRE

Vayamos a un lugar mejor, Yu.



Figura 430



Figura 431

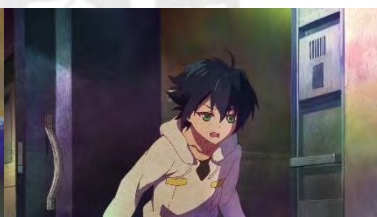


Figura 432



Figura 433

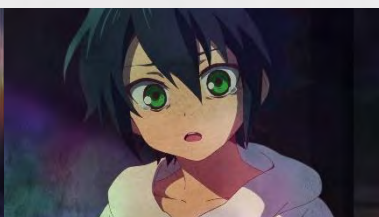


Figura 434



Figura 435

Yuichiro sale corriendo espantado del departamento e ingresa a pasillo (figura 432), en el que se encuentra con los cadáveres de sus hermanos adoptivos (figura 433). Yuichiro observa la escena entre lágrimas (figura 434) y es apuñalado por su padre, por la espalda. (figura 435)

PADRE

*Debería haber muerto aquí.
Todos murieron porque escapaste.*

En ese momento el demonio Asuramaru se muestra, y se le puede ver alimentándose de la sangre de Yuichiro mientras le dice: *Ríndete, Yu* (figura 436). Sin embargo, aún en su conciencia infantil, Yuichiro le responde que aquello no le hará perder el control (figura 437). *Hay algo que debo hacer*, agrega, esta vez suena su voz infantil y la de adolescente unidas (figura 438).



Figura 436

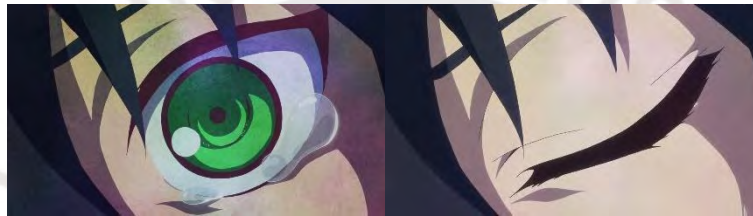


Figura 437

Figura 438

YUICHIRO
 (con la apariencia de 12 años)
*Le hice una promesa.
 Me necesita.
 (figura 439)*

14.2: La imagen de Mikaela de niño aparece frente a él: su mejor amigo le dice que cuenta con él para proteger a su familia juntos. Acto seguido, le extiende la mano. (figura 440)



Figura 439

Figura 440



Figura 441

Figura 442

Yuichiro se acerca a Mikaela completamente feliz y le responde: *Sí, porque quieres mi ayuda es que puedo ir a salvarte* (figura 441, 442 y 443). Ambos se toman de las manos y Yuichiro logra liberarse de las ilusiones de Asuramaru. que genera el demonio para jugar con su mente. De esta manera, se evidencia un gran desarrollo y evolución en el personaje de Yuichiro, así como de su relación con Mikaela, y la culpa que sentía por haber sobrevivido. Antes, **Mikaela era el punto de débil de Yuichiro**, por lo que Asuramaru usaba su imagen para perturbar a Yuichiro. Sin embargo, ahora que este sabe que su mejor amigo está vivo y, por tanto, puede salvarlo, **Mikaela se ha convertido en el ser capaz de hacer a Yuichiro más fuerte y ayudarlo a superar su propia oscuridad.**



Figura 443



Figura 444



Figura 445



Figura 446



Figura 447

14.3: Yuichiro se encuentra con la verdadera forma de Asuramaru en la dimensión etérea (figura 445 y 446)

ASURAMARU
Pensé que ganaría.
(figura 447)

YUICHIRO
Ya sé cómo luchas.

ASURAMARU
*Deja de hacer el duro.
 Eres un demonio abandonado por sus padres.*

YUICHIRO
*Si Mika necesita mi ayuda,
 y si Guren, Shinoa y otros me necesitan,
 no me importa si soy un demonio o lo que sea.
 (figuras 448 y 449)*

ASURAMARU
*¿Ah, si?
 Parece más fuerte que antes,
 pero tu actitud es un poco molesta.*

YUICHIRO
¿Qué vas a hacer al respecto?

ASURAMARU
*Voy a matarte.
 (figura 450)*



Figura 448



Figura 449

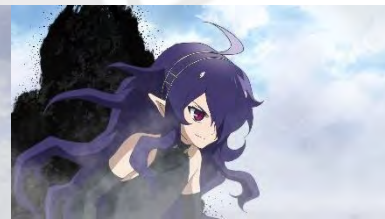


Figura 450



Figura 451



Figura 452



Figura 453

Asuramaru se lanza a atacar a Yuichiro, pero este, lejos de atacar, lanza su espada lejos de él, la cual se queda clavada en el suelo (figuras 541 y 452). Esto irrita a Asuramaru, el cual se detiene y le reclama lo que está haciendo (figura 453). Yuichiro afirma que no quiere lastimarlo, no obstante, Asuramaru se muestra escéptico.

Yuichiro le dice: *Te necesito, Asuramaru. ¿Podrías salvar a Mika conmigo?* (figuras 454 y 455). El demonio le cuestiona qué ganaría con eso, a lo que Yuichiro contesta que será su amigo (figura 456): *Es difícil estar solo. Es difícil sentirse rechazado por todos. Eso lo sé muy*

bien, explica el protagonista. Ante estas palabras, Asuramaru sonríe y le pregunta si habla en serio (figura 457). Yuichiro reafirma su intención (figura 458), pero Asuramaru queda silente, sin saber qué creer (figura 459).

Yuichiro supera la prueba de Asuramaru.



En este episodio, Yuichiro no solo demuestra mayor determinación para lograr su objetivo de salvar a Mikaela y proteger a sus demás amigos, sino que también se logra explorar más a fondo el mundo interno del personaje: desde lo que lo atormenta y el recuerdo cruel de sus padre, como lo que lo hace mejor persona y le permite seguir adelante. Yuichiro se configura como un personaje lleno de culpas y traumas, empezando por su historia con su propios progenitores, los cuales no solo lo rechazaron y humillaron, sino que buscaron verlo muerto. Esto, naturalmente, fue un fuert simo y profundo golpe para un niño de esa edad, por lo que, como se pudo ver en el primer episodio, **rechazó la idea de pertenecer a una familia hasta que Mikaela apareció en su vida y lo hizo sentir parte de algo otra vez**. Asimismo, el haber convivido y cuidado de sus hermanos adoptivos, incluyendo a Akane y Mikaela, para luego perderlos frente a sus ojos es algo de lo que quizá hubiera podido nunca recuperarse. Es por ello por lo que Yuichiro se negaba a tener otro amigo al inicio de la serie, siendo su única motivo para vivir el vengarse de los vampiros por haberle arrebatado a su familia, especialmente a Mikaela. Ahora bien, cada vez que Yuichiro ha tenido un sueño o se ha

encontrado en su dimensión interna debido a algún trance, **siempre ha sido la figura de Mikaela la que ha aparecido frente a él** y, generalmente, la única aparición que le ha dirigido la palabra, además de sus demás hermanos adoptivos como voces de fondo. Esto no solo remarca la importancia y posición que tuvo, tiene y tendrá Mikaela en los sentimientos de Yuichiro, sino el peso narrativo que tiene el deuteragonista, Mikaela, en la historia de este personaje. Asimismo, es clave tener en cuenta que a pesar de toda la oscuridad que el demonio le estuvo mostrando en aquella ilusión: el rechazo de su madre, la violencia de su padre, los cadáveres de sus hermanos, etc. **fue la aparición de Mikaela la que fungió como salvadora ante las tinieblas. Y no solo eso, fue su alianza, el aceptar la mano de Mikaela y tomarla, la que lo hizo superar la tortura a la que el demonio lo estuvo sometiendo.** Ese encuentro físico, simbólico y onírico entre Yuichiro y Mikaela es un pacto de amor entre ambos amigos que servirá para salvarse el uno al otro. Ahora, sobre el bromance y la narrativa, David argumentando que las narrativas de bromance o *brománticas* son aquellas “en las que el vínculo íntimo entre dos hombres, aunque ostensiblemente platónico, conlleva un mayor peso narrativo y emocional. tal vez incluso un peso romántico o erótico, que las relaciones que cualquiera de los dos disfruta con sus esposas, novias u otros personajes” (2014, p. 109). Esta afirmación, pues, queda plenamente evidenciada en la historia de *Owari no Seraph* y la manera en que el bromance entre Yuichiro y Mikaela sostiene y hace avanzar la trama.

5.1.2.7 EPISODIO 22: Yu y Mika

Análisis del episodio completo

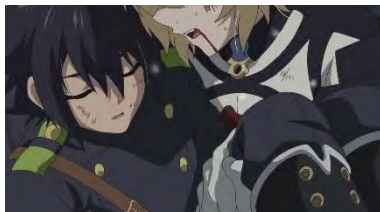


Figura 460



Figura 461



Figura 462



Figura 463

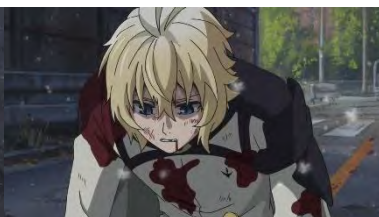


Figura 464



Figura 465

22.1: Mikaela está cargando en brazos a Yuichiro (figuras 460 y 461), pero se encuentra en extremo debilitado debidos a las heridas que le infligieron los humanos en el enfrentamiento que tuvo para intentar recuperar a Yuichiro. Debido a esto, cae al suelo, y Yuichiro también, pero se mantiene inconsciente (figuras 462 y 463). Mikaela revisa su reserva de sangre, pero encuentra que todo se ha roto, por lo que las esperanzas de recuperarse son prácticamente nulas. En su desesperación por contarle lo que sabes sobre los experimentos hechos en él y Yuichiro, intentar despertar a su amigo antes de morir, pero nada funciona. (figuras 464 – 471)

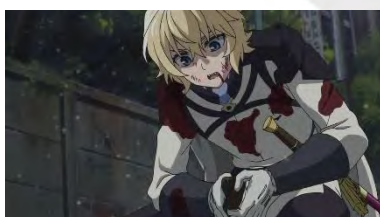


Figura 466

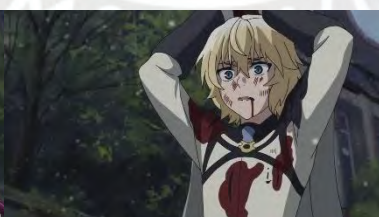


Figura 467

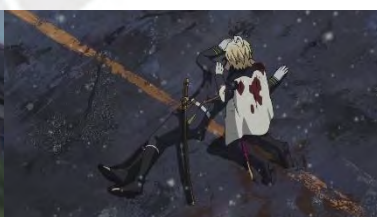


Figura 468



Figura 469



Figura 470

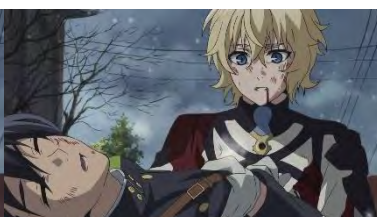


Figura 471



Figura 472

Figura 473

Figura 474

Mikaela nota que cerca de ellos hay una tienda abandonada (figuras 472 y 473). Acto seguido también nota la presencia de un humano cerca de allí (figura 474).

22.2: Mikaela se acerca hacia el lugar de donde había proveniendo el sonido y un niño humano empieza a correr hacia el interior de la tienda. Mikaela lo sigue (figura 475), dominado por el instinto y sed de sangre, se lanza contra el humano (figura 476). Mikaela, dominado por la necesidad de sangre, está a punto de asesinar al niño sin importarle sus súplicas. Sin embargo es cuando le grita *¡Monstruo!*, que Mikaela regresa en sí, se da cuenta de lo que estaba a punto de hacer y lo deja ir. (figuras 477 – 480)



Figura 475

Figura 476

Figura 477

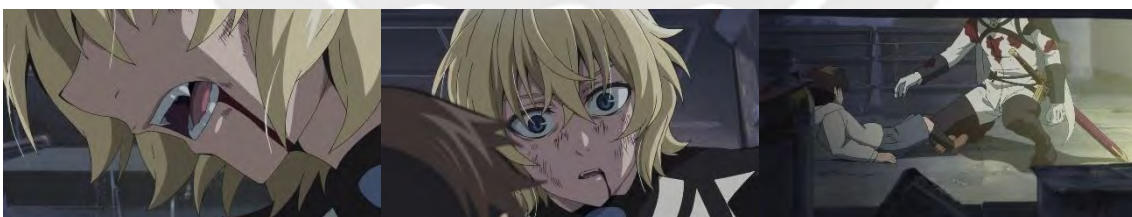


Figura 478

Figura 479

Figura 480



Figura 481

Figura 482

Figura 483

22.3: Mikaela regresa al exterior por Yuichiro y lo adentra en la tienda (figura 481), con la esperanza de que Yuichiro despierta pronto y pueda contarle lo que necesita antes de morir. No

obstante, decide quedarse alejado de él en su agonía. Muy probablemente para no hacerle daño en caso se descontrole. (figuras 482 y 483)



Figura 484

Figura 485

Figura 486

22.4: En el plano etéreo, Yuichiro se encuentra con Asuramaru. (figuras 484, 485 y 486)

ASURAMARU

*Eres muy directo con tu amor y tu deseo, Yu.
Pierdes el sentido del bien y del mal cuando debes proteger a tu familia.
Eres un completo desastre.*

YUICHIRO

Si estás aquí, ¿significa que estoy inconsciente o algo así?

ASURAMARU

Sí, y hace ya un largo rato.

YUICHIRO

Guren... ¿qué le sucedió a Guren?

ASURAMARU

*¿Ves? Otra vez el mismo tema.
Siempre estás obsesionado con alguien.*

YUICHIRO

*¡Como digas! ¡Tan solo dímelo!
¿Qué le sucedió a Guren?
¿Y qué hay de Shinoa y los chicos?*

ASURAMARU

*No lo sé.
Solo veo lo que ven tus ojos.*

YUICHIRO

Entonces, Guren todavía está...

ASURAMARU

*Guren, ¿eh?
Aunque parece que **hoy te toca un familiar distinto.***

YUICHIRO

¿Qué?

Durante esta conversación, Asuramaru pone en **evidencia la intensidad de los sentimientos** (asociado con lo femenino) de Yuichiro, así como su proclividad por **perder el sentido de la razón** (asociado a lo femenino) cuando debe proteger a un ser querido. De esta manera, Yuichiro es reafirmado como un hombre adolescente **sumamente sensible** (asociado a lo femenino), a la vez que **belicoso** (asociado a lo masculino). Lo que vuelve a Yuichiro en un personaje rico y complejos, lejos del estereotipos y simplificación de lo que se considera como masculino:

La cultura masculina transmitida por el grupo de pares enseña a los jóvenes a ser agresivos, competitivos e insensibles. Es decir, a desarrollar ciertas cualidades opuestas a las que rigen el espacio doméstico, caracterizado por el amor y la solidaridad. **Cualquier forma de sensibilidad o empatía con los sentimientos del otro es cuidadosamente suprimida.** Un "verdadero hombre" tiene que ser duro y no debe preocuparse por los sentimientos de los otros. (Fuller, 1997, pp. 119 – 120)



Figura 487

Figura 488

Figura 489



Figura 490

Figura 491

Figura 492

22.5: Yuichiro despierta y encuentra a Mikaela de espaldas y agonizante (figuras 487 y 488).

Cuando lo reconoce, se acerca a él y lo llama por su nombre: *¿Mika? ¿Eres Mika?*

Mikaela reacciona instintivamente por su necesidad de sangre (figuras 489 y 490). Se lanza contra su amigo y lo tumba listo para clavarle los colmillos y beber su sangre. Sin embargo, mientras eso sucede, se puede observar cómo Mikaela llora por no poder controlar su necesidad (figuras 491, 492 y 493).



Figura 493

Figura 494

Figura 495

YUICHIRO
¡Detente!

MIKAELA
*Sangre.
¡Sangre!
¡Déjame beber sangre!
Sangre, sangre...*

YUICHIRO
¿Qué sucede, Mika?

MIKAELA
*Sangre.
Sangre, ¡dame sangre!
¡Necesito sangre, ya! ¡Es muy doloroso!*

Yuichiro logra comprender y empatizar con la agonía que vive su amigo, por lo que abandona la resistencia y decide dejarse morder. (figura 494)

YUICHIRO
*Lo siento, Mika.
Esto es porque te dejé solo.
(figura 495)*



Figura 496

Figura 497

Figura 498



Figura 499

Figura 500

Figura 501

Yuichiro apoya su mano sobre el cabello de Mikaela y lo atrae a su cuello para que lo muerda. Sin embargo, Mikaela recobra la razón: se desespera y grita al comprender que estaba a punto de hacerle daño a su mejor amigo. (figuras 496 – 499) .

MIKAELA

¿Qué... qué iba a...?

Lo siento, no era yo mismo.

(figura 500)

YUICHIRO

¿Tanto sufres si no bebes sangre?

Mikaela asiente, apenado.

YUICHIRO

Esto es porque te abandoné...

MIKAELA

¡Ya te lo dije!

No es...

Mikaela empieza a toser sangre (figura 501). Yuichiro se acerca deprisa a socorrerlo, pero el vampiro lo aleja.

MIKAELA

Basta, Yu.

No te me acerques.

No quiero beber tu sangre.

(figuras 502 y 503)



Figura 502

Figura 503

Figura 504

YUICHIRO

Pero tú...

MIKAELA

*¡No te preocupes por mí!
De todos modos tengo que hablarte sobre...*

YUICHIRO

*¡No me interesa hablar de nada!
¡Te estás muriendo!
¿Qué puedo hacer por ti?
¿Te recuperarás si bebes mi sangre?*
(figuras 504 y 505)

Mikaela agacha la cabeza, ya que no quiere aceptar la sangre de Yuichiro.



Figura 505

Figura 506

Figura 507

YUICHIRO

Estoy en lo correcto, ¿no es así?

Yuichiro procede a desabrocharse la camisa para dejar su clavícula expuesta. (figura 506)

YUICHIRO

*Entonces bebe.
Hazlo.*



Figura 508

Figura 509

Figura 510

Mikaela sufre para resistirse. (figuras 507 y 508)

MIKAELA

Ba...basta, Yu. No lo soporto más.

Los ataques de dolor de Mikaela vuelven, por lo que Yuichiro insiste y vuelve a acercar la cabeza de su amigo hacia él. Sin embargo, Mikaela sigue oponiendo resistencia. (figuras 509 y 510)

YUICHIRO
Bebe, Mika.
Si eso te salvará, bebe todo lo que quieras.

Mikaela se niega.

YUICHIRO
¿Por qué, Mika?
Por fin estamos juntos, por fin.
Pero si tengo que verte morir otra vez, voy a... voy a...

MIKAELA
No puedo, Yu. Eso no me salvará.

YUICHIRO
¿Qué?

MIKAELA
*Si bebo sangre humana siquiera una vez, **no habrá vuelta atrás.***
***Me convertiré completamente en un vampiro** y jamás envejeceré.*
 (figura 511)

YUICHIRO
Y justamente eso significa que si bebes de mi sangre, no morirás.
Oye, Mika.
¿Puedes hacerme un pequeño favor?

MIKAELA
 (avergonzado)
No.



Figura 511

Figura 512

Figura 513

Yuichiro toma el rostro de Mikaela con ambas manos. (figura 512)

YUICHIRO
No, te voy a obligar a hacerlo.

MIKAELA
¡Dije que no!
¡Lo estuve soportando tanto tiempo!
Intentando no volverme un monstruo odioso hasta que te vi.
Seguí soportándolo y tú lo dices como si fuera fácil...
 (figura 513)

YUICHIRO
¡No es fácil, idiota!
¡Claro que no me agrada la idea de que te conviertas en un vampiro!
¿Pero qué otra cosa puedo hacer?
Si mueres...
Si mueres...
Yo...
¡Voy a llorar!
 (figuras 514 -517)



Figura 514

Figura 515

Figura 516

MIKAELA
¿Y entonces?

YUICHIRO
Aunque tengas que convertirte en vampiro, agacha la cabeza y sobrevive.

MIKAELA
¿Me estás diciendo que me convierta en un vampiro solo por ti?
 (figura 518)



Figura 517

Figura 518

Figura 519

YUICHIRO
¡Sí!
¿Tienes problema con eso?
 (figura 519)

MIKAELA

Cielos...

Realmente no estoy de acuerdo contigo.

YUICHIRO

No te estoy diciendo que estés de acuerdo conmigo.

*Además, no quiero oír “cuán difícil fue luchar”
de alguien que está dispuesto a morir tan fácilmente.*

Si vas a morir, deberías haber muerto secretamente y en silencio.

MIKAELA

Bueno, es que hay algo que debo decir...



Figura 520

Figura 521

Figura 522

YUICHIRO

¡La, la, la! ¡No te oigo!

¡No te oigo!

(figura 520)

MIKAELA

Por favor, Yu-chan.

(figura 521)

YUICHIRO

*Si quieres que te escuche,
bebe mi sangre.*

(figura 522)

Yuichiro se descubre el brazo y se hace un corte en él. (figuras 523, 524 y 525)

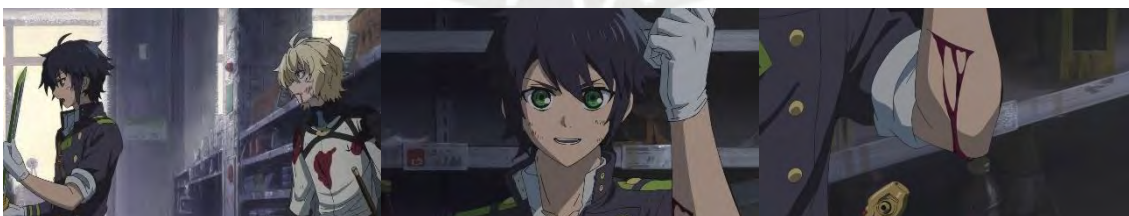


Figura 523

Figura 524

Figura 525

YUICHIRO

Y mantente con vida.

No te dejaré morir por nada del mundo.

Mikaela ve la sangre correr, cada vez le cuesta más resistirse, pero su sufrimiento, físico y emocional, es tal que se derrumba. (figuras 556 y 557)



Figura 556



Figura 557



Figura 558

MIKAELA
Eres detestable.
(figura 558)

YUICHIRO
Tal vez, pero tú me recibiste en tu familia.

MIKAELA
Ese fue mi error.
Me convertiré en un monstruo por tu culpa.

YUICHIRO
Aún seremos familia, sin importar en lo que te conviertas.

MIKAELA
Yu... Yu-chan...
Duele mucho. Necesito beber sangre.



Figura 559



Figura 560

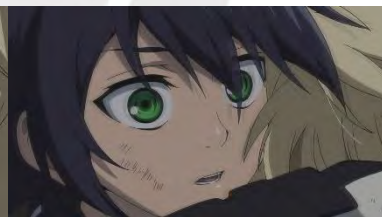


Figura 561

Yuichiro asiente con una sonrisa para darle seguridad, y le muestra el brazo una vez más (figura 559). Finalmente, Mikaela cede al ofrecimiento de su mejor amigo y se lanza contra él. Sin embargo, no ataca el brazo, sino el cuello de Yuichiro. Este, sorprendido, pero feliz por poder salvar a Mikaela, lo abraza y lo sostiene contra sí mientras bebe su sangre (figuras 560 – 565). Aquí se evidencia la entrega de uno hacia el otro, así como la posibilidad y apertura de mostrarse vulnerable frente al que es su mejor amigo, muy distante del estereotipo machista y

las representaciones tradicionales de masculinidad en las que los hombres no deben llorar ni mostrar emociones desbordadas o consideradas femeninas.

La otra cara del estereotipo cultural que asocia lo masculino con la fuerza y la rudeza se plasma en la expresión “los hombres no lloran”. La idea es que los hombres deben reprimir las expresiones de afecto y ternura para, de este modo, no perder el control sobre sí mismos o el dominio de la situación. No deben mostrarse vulnerables o frágiles. Esto permite explicar por qué muchos hombres evitan hablar de sus más hondos sentimientos y emociones: “Sólo hablan de sus afectos o lloran cuando están ebrios”. Muchos padres de familia limitan las manifestaciones de afecto a los varones por el temor a alentar la homosexualidad, sobre todo cuando sus hijos son niños y adolescentes. Diversas investigaciones muestran que se trata de una práctica extendida en todas las clases sociales de nuestro país. (Santos, 2002, p. 34)

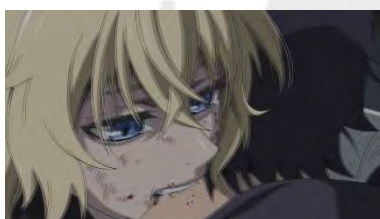


Figura 562



Figura 563

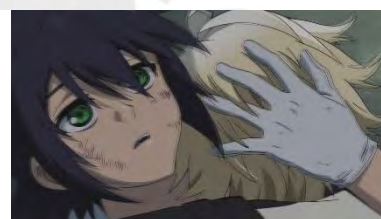


Figura 564

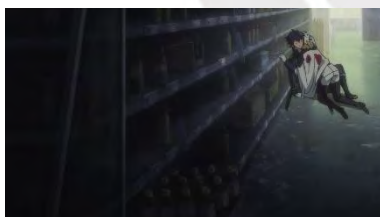


Figura 565

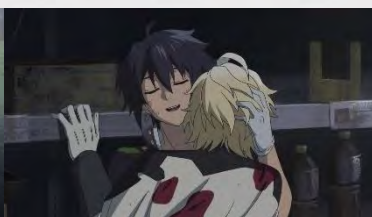


Figura 566

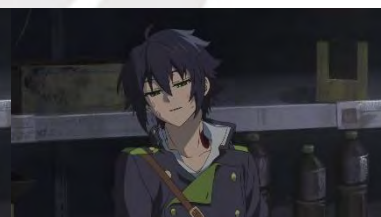


Figura 567

YUICHIRO
Bienvenido de vuelta, Mika.
(figura 566)

Mikaela se aleja y se mantiene de espaldas por unos segundos. Cuando se gira para volver a ver a Yuichiro, se ve cómo los ojos de Mikaela cambian de azules a rojos: Mikaela ahora es un vampiro completo gracias a la sangre de la persona que más ama en el mundo. (figuras 567 – 570)



Figura 568

Figura 569

Figura 570

22.6: Mikaela le comenta a Yuichiro lo extraño que resulta todo ahora, ya que “**no es normal tener que mantenerse con vida bebiendo la sangre de su familia**”. Yuichiro le responde que eso no importa, porque quién **nadie dijo que ellos fueran normales**.

MIKAELA

Tienes razón, no soy normal.

Me convertí completamente en un vampiro.

(figura 571)

Ante este comentario, Yuichiro le cuenta sobre Guren, cómo lo adopto y se hizo car de él luego de escapar de Sanguinem (figura 572). Asimismo, Guren le dijo una vez: *incluso si tu única razón para vivir es vengarte, sigue viviendo*. Por ello, Yuichiro siguió viviendo: algún día aparecería alguien que necesitaría su ayuda. No obstante, él creía que era inútil y que nadie lo necesitaba, pero aun así se obligó a ser viviendo. (figura 573)



Figura 571

Figura 572

Figura 573



Figura 574

Figura 575

Figura 576

YUICHIRO

Y aquí estoy ahora.

Puedo verte a ti otra vez.

(figura 574)

Mikaela se muestra conmovido por las palabras de su mejor amigo, y empieza a llorar. (figuras 575, 576 y 577)

YUICHIRO

Entonces, Mika.

Sobrevivamos juntos aunque tengamos que luchar.

¿Qué importa si eres un vampiro?

Si te resulta difícil, encontraré una forma de volverte humano nuevamente.

Así que por favor, jamás vuelvas a rendirte y a desear la muerte.

Jamás.

MIKAELA

(riéndose)

Se supone que no tenía que ser así.

Yo vine a salvarte a ti.

Pero te has hecho más fuerte que antes, Yu-chan.

(figura 578)



Figura 577

Figura 578

Figura 579

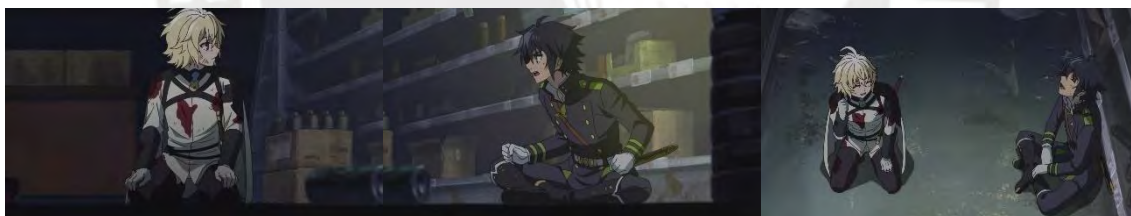


Figura 580

Figura 581

Figura 582

Yuichiro se indigna y le dice que siempre fue tan fuerte como ahora, pero Mikaela le responde que antes era un llorón. **El protagonista le replica infantilmente** que él es el llorón. Mikaela le responde: solo por hoy. **Ambos terminan riendo en plena complicidad.** (figuras 579 – 582)



Figura 583

Figura 584

Figura 585



Figura 586

Figura 587

Figura 588

Yuichiro le confiesa que probablemente ahora es más fuerte gracias a Guren, a lo que Mikaela le advierte que Guren quiere usarlo. Sin embargo, Yuichiro le replica que no le importa aquello, porque Guren es su familia. Y que mientras sus padres intentaron asesinarlo, tanto él (Mikaela) como Guren lo mantuvieron con vida, por lo que no le importa ser usado por alguno de los dos (figura 583). A esto, el vampiro replica que él no es como “esos humanos”: *Yo nunca te usaría, Yu-chan* (figura 584). A esto Yuichiro le responde sonriente **mientras le sostiene el mentón con la mano**: *Pero bebiste mi sangre* (figura 585). Mikaela se avergüenza, pero Yuichiro le aclara que no le importa lo de la sangre (figura 586). No obstante, le anuncia que necesitará de su ayuda para salvar a sus amigos. (figura 587)



Figura 589

Figura 590

Figura 591

YUICHIRO

Ven conmigo, ¿de acuerdo?

MIKAELA

¿Qué?

¡Espera, Yu-chan!

¿Estás...?

¿Estás planeando volver con esos humanos?

(figuras 588 – 591)



Figura 592



Figura 593



Figura 594

22.7: Mientras ambos amigos caminan, Yuichiro le pregunta si sabe qué sucedió con sus compañeros, **Mikaela le pide que deje de hablar de “esos humanos”**, e insinúa que han ejercido un control mental sobre su amigo. Asimismo lo exhorta a que le pida cualquier cosa menos algo que tenga con el Ejército Demoníaco Imperial Japonés, ya que ellos han hecho experimentos con ambos. Yuichiro lo corta y, lejos de insistir, se despide al darse cuenta de la actitud de Mikaela. (figuras 592, 593 y 594)

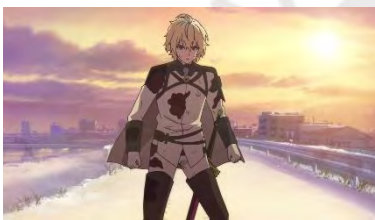


Figura 595

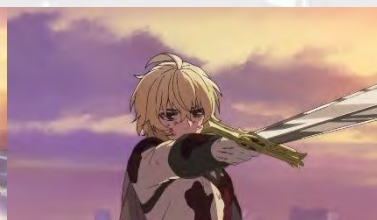


Figura 596

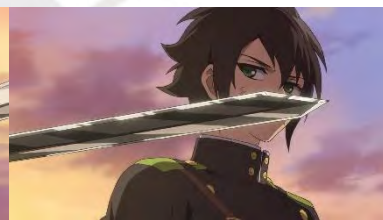


Figura 597

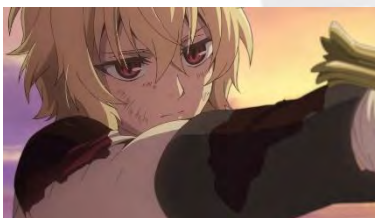


Figura 598



Figura 599



Figura 600

Mikaela, enojado con el accionar de su mejor amigo, decide, pero Yuichiro le dice que se aleje. Ante la resistencia de Yuichiro, Mikaela lo amenaza con su espada: ***Haré lo que sea para protegerte***. Yuichiro contesta que entonces debería ayudarlo y que, si no lo hará, mejor lo mate, ya que prefiere la muerte que no salvar a su familia (figuras 595 – 600). Mikaela le recrimina que es un hipócrita, ya que a él le dijo que sobreviviera aunque fuera como vampiro. Yuichiro le repite, de manera severa, que son su familia. Al comprender la importancia que tienen para Yuichiro, Mikaela le cuenta que sus amigos lo salvaron (figuras 601 y 602). Al oír aquello, Yuichiro se emociona enormemente.

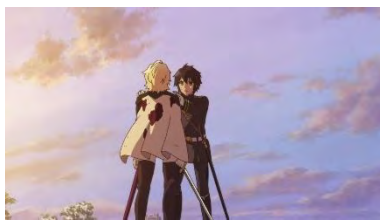


Figura 601



Figura 602

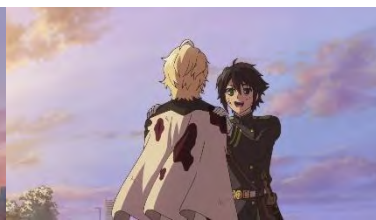


Figura 603

YUICHIRO

Claro, ¿cierto?

Son bueno chicos, ¿verdad?

Así que debemos salvarlos, ¿verdad?

(figura 603)

Aunque se muestra reticente y orgulloso, Mikaela termina accediendo con la condición de salvar solo a los cuatro que lo salvaron (figura 604): Shinoa, Mitsuba, Shiho y Yoichi. **Yuichiro sonrío emocionado y lo abraza efusivamente** para mostrarle su gratitud. Mikaela se muestra ruborizado ante el acto de su amigo, pero disfruta de su abrazo (figuras 605 y 606). Yuichiro lo jala de la mano para dirigirse al aeropuerto. Se muestra a modo de silueta en sombras las manos tomadas de ambos amigos. Sobre esta última interacción entre ambos amigos, Santos (2011) indica que en la visión de masculinidad hegemónica y sexista, “los besos abrazos y mimos son caracteres propios de lo femenino y son de carácter prohibitivo para muchos varones, que a la hora de ser padres relegan ese rol al par femenino” (p. 19). Si se piensa en otras historias similares, las muestras de amor y afecto entre amigos varones es prácticamente nula y, las pocas que existen, son retratadas de manera cómica o absurda en lugar de seria e importante.

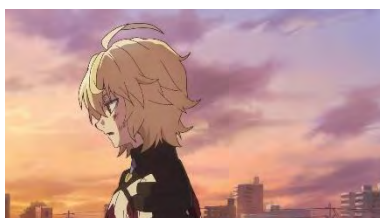


Figura 604

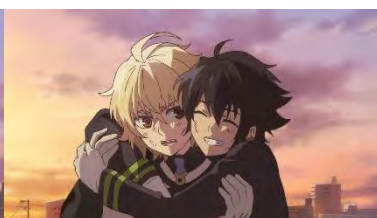


Figura 605

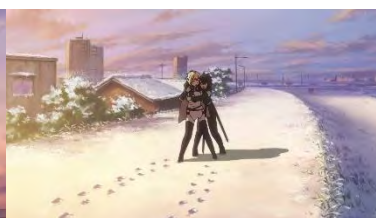


Figura 606



Figura 607

Figura 608

Figura 609

22.8: Ahora ambos se encuentran en una camioneta conducida por Mikaela, Yuichiro le dice, infantilmente, que él también podría haber conducido, pero su amigo se muestra escéptico (figura 607). Yuichiro se avergüenza y le dice que se calle, a modo de juego. A continuación le pide que hablen de lo que Mikaela quería contarle (figura 608). Finalmente, Mikaela le cuenta sobre el experimento que la secta Hyakuya hacía con ellos y otros niños, así como los experimentos que los humanos realizaban actualmente (figura 609).

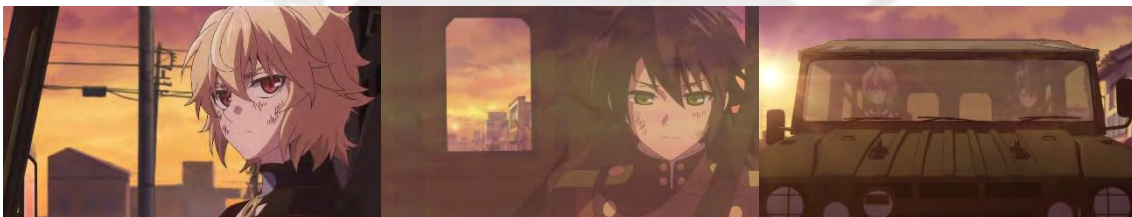


Figura 610

Figura 611

Figura 612

Mikaela le dice que los humanos son seres horribles, impulsados por la codicia y el poder. Y que no puede dejarlo (a Yuichiro) en manos de gente como esa. Yuichiro le recuerda que él también es humano y que, además, quiere convertirlo a él (a Mikaela) en humano, así que no puede alejarse de la humanidad. Mikaela le advierte que si regresa con los humanos y lo atrapan, ellos acabarán con el mundo en un abrir y cerrar de ojos. “Escapa conmigo” “Viviremos apaciblemente en un lugar tranquilo”, le dice Mikaela. Yuichiro le pregunta si será un lugar donde no los encontrarán el Ejército Imperial, ni los vampiros. Mikaela le explica que exactamente eso es lo que quiere. (figuras 610, 611 y 612)



Figura 613



Figura 614



Figura 615

Yuichiro le comenta sobre el plan que tuvieron para escapar hace más de cuatro años, para escapar de Sanguinem, la ciudad de los vampiros, “e ir al paraíso”, en ese momento Yuichiro ve dos aves volando juntas (figura 613 y 614), las cuales simbolizarían la libertad que ambos amigos buscan para vivir junto y en paz. Yuichiro le dice que todo terminó mal, pero que cuando escapó tampoco existía un paraíso, solo un mundo en ruinas y que, por lo tanto, no hay a donde huir (figura 615). Mikaela le replica que de todas maneras tienen que hacerlo. A lo que Yuichiro le pide que entonces lo deje consultarlo con sus amigos, ya que ellos los ayudarán, incluso si él decide huir. Mikaela le comenta sobre la confianza que nota que Yuichiro posee hacia ellos, a lo que el muchacho le repite que son buenos chicos y que puede confiar en ellos tanto como confía en él (figuras 616 y 617). Las dos aves en pleno vuelo vuelven a aparecer y se alejan en total libertad, tal y como Yuichiro y Mikaela desharían hacer. (figura 618)



Figura 616

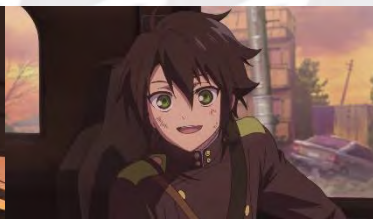


Figura 617

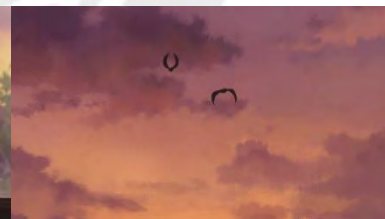


Figura 618

Este episodio debió ser analizado básicamente en su totalidad ya que, tal y como indicar el nombre de este, todo trata de Yuichiro y Mikaela. Es quizá el segundo punto más decisivo en su relación, solo después al momento culmen en que se reencuentran luego de cuatro años. Es un episodio en el que priman los diálogos, pero también los sentimientos. En estas escenas es cuando la amistad de ambos, el intenso bromance entre Yuichiro y Mikaela, llega a su máxima expresión, incluso con las interacciones físicas, desde abrazos, manos en el rostro y caricias

fraternales en la mejilla, tal y como explica DeAngelis (2014) acerca de las características del bromance. Siguiendo con el aspecto sentimental y emocional de la escena, tanto Yuichiro como Mikaela se niegan a perder al otro: ambos desean permanecer al lado de su amigo, pero a la vez necesitan entenderse para realmente poder estar juntos. En síntesis, este episodio trata de amor y empatía: Mikaela ama a Yuichiro, por lo que para seguir junto a él debe beber su sangre y convertirse en vampiro, pero eso significaría faltar a todo lo que Mikaela cree y valora. Sin embargo, si Mikaela persiste en aquella posición de falsa dignidad, moriría, lo que conllevaría a la tristeza más grande para Yuichiro; perderlo después de haberlo encontrado. Si Mikaela no es capaz de comprender el miedo de Yuichiro por perderlo, entonces realmente no se podría hablar de un bromance o, por lo menos, no de uno tan sublime.

En contraposición, Yuichiro desea que Mikaela se salve como sea, no le importa darle su sangre, con tal de que su mejor amigo siga vivo y, sobre todo, a su lado. Sin embargo, para convencer a Mikaela y, sobre todo, para no caer en un accionar egoísta, necesitó primero comprender todo lo que eso significaba para su mejor amigo: cuál era el costo de salvar su vida y, sobre todo, de convertirse en un vampiro completo. Mikaela había temido por años que Yuichiro lo rechazara por ser un monstruo. Y ahora que lo tenía de vuelta, parecía inevitable convertirse en lo que tanto temía.

Es por ello por lo que, cuando realmente ambos amigos comprenden el miedo del otro, es que la salvación puede darse. Yuichiro tranquiliza el alma de Mikaela al afirmarle que no le importa si es vampiro o humano, si es que pueden estar juntos y que, incluso, si Mikaela estuviera incómodo con ser vampiro, sería el mismo Yuichiro quien varía todas las formas para que su amigo recuperara su humanidad. Mikaela por su parte, por fin entiende que morir teniendo la opción de salvarse, sería un acto sumamente egoísta, ya que dañaría hondamente a su mejor amigo, el cual no solo no quiere perderlo, sino que está exponiendo su propia integridad con tal de verlo bien. Por ello, así como Yuichiro le promete amarlo sea vampiro o humano,

Mikaela logra sacrificar lo que le quedaba de humanidad con tal de vivir y así no abandonar a Yuichiro otra vez. Así también, es interesante la presencia de empatía y negociación que se evidencian en las escenas posteriores a la conversión de Mikaela en vampiro completo. Primero, Yuichiro le pide ayuda a Mikaela para salvar a sus amigos, pero este se niega. Sin embargo, al volver a empatizar con su amigo y buscar un punto justo, accede a ayudarlo, pero con la condición de solo salvar a los cuatro del escuadrón. Posterior a esta escena, cuando se encuentran en la camioneta, es Mikaela quien presenta la propuesta de irse juntos, mientras que Yuichiro es quien puede aceptar o rechazar. El protagonista, pues, no acepta de inmediato, pero tampoco se muestra reticente. Lo que hace es pedirle a Mikaela un punto que funcione para ambos, el cual reside en que los amigos de Yuichiro también sepan del plan. De esta manera, se visibiliza una amistad intensa y profunda, cuya naturaleza sublime busca que ambos sean felices sin perder o verse perjudicados en el camino.

Acerca de la empatía en los varones, Pollack (1999) afirma que los niños y los hombres se ven obligados a aprender a andar por una línea fina: “tener intimidad sin sentimentalismo, cercanía sin largas conversaciones, empatía sin palabras” (p. 198.). En sintonía con este tema, Gurian (1997) explica que la forma en que los niños usan la empatía se complica cuando juegan con chicas. Asimismo, muestra dos frases que diría un mismo chico en caso de ver a alguien caerse: (1) *Levántate, tío, no estás herido.* (2) *¿Estás bien? Aquí, déjame ayudarte.* Gurian ha determinado que la primera frase sería más probable de un niño hacia otro niño que se haya caído en un juego. Mientras que la segunda frase muy posiblemente el niño la usaría con una niña si la ve caer en un juego. De acuerdo con la autora, en un estudio en la Universidad de Stanford se observó los niños presentaban más empatía por las niñas que por otros niños. No obstante, también indica que existen excepciones interesantes a esta regla: Un niño tendrá tendencia a ser tan empático hacia otro hombre como hacia una mujer, sin diferencias, cuando

se le ha educado y explicado que debe proteger también a hombre o, también, el niño protegerá a otro hombre.



5.1.3 La narrativa musical en *Owari no Seraph*

Las secuencias de apertura (*opening*) y cierre (*ending*) son parte natural y prácticamente indispensable de los animes. Sirven para presentar a los personajes, escenarios, posibles conflictos y, sobre todo, la esencia de la obra haciendo uso de elementos y herramientas plenamente audiovisuales. En estas secuencias la música es la protagonista y está acompañada de imágenes generalmente creadas de manera exclusiva para presentar y cerrar el episodio, respectivamente. Y si bien, tanto el tratamiento visual como sonoro suelen guardar concordancia con la esencia y estilo de la obra en cuestión, el caso de *Owari no Seraph* es bastante peculiar, ya que la lírica no solo tiene referencia a la historia por contar, sino que está narrada desde el punto de vista de Yuichiro y Mikaela, por separado. Por ello, es menester también poder analizar la letra para así poder tener incluso una idea más lograda y perfilada de la psicología de los personajes y su percepción acerca de su mejor amigo y la realidad que los rodea.

Moscovici (1986) plantea que las representaciones sociales surgen en la era moderna debido al progreso científico y la difusión mediática. Por tanto, los medios de comunicación, al promover el conocimiento, alteran la percepción del sentido común, adaptándolo continuamente e integrando las innovaciones para entender el mundo a nivel físico, social y psicológico. Además, Rodríguez (2009) también señala que los medios introducen constantemente elementos nuevos en la vida social, proporcionando lenguajes, conceptos e imágenes para comprender la realidad, en este caso la música, lírica y videoclip. Estas influencias se incorporan activamente en forma de representaciones sociales y expresiones culturales que difunden significados interpretados por diversos grupos sociales.

A continuación, se presentarán los datos de las canciones y la respectiva lírica, la cual será interpretada línea por línea dentro de paréntesis.

5.1.3.1 Opening 1

- Narrado desde el punto de vista de Yuichiro.
- La lírica está dirigida a Mikaela.
- Link: <https://www.youtube.com/watch?v=aNgT6MxOURQ>

X.U.

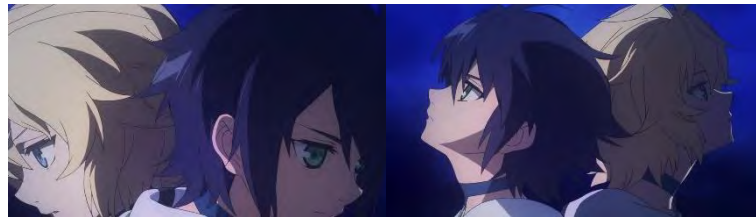


Figura 619

Figura 620

[El inicio de la canción muestra a Yuichiro y Mikaela juntos de niños, lo cual ya le comunica al espectador la importancia de ambos personajes y su relación para el desarrollo de la narrativa (figuras 619 y 620).]

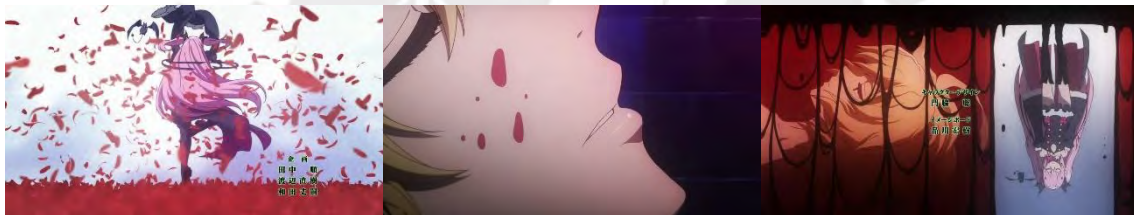


Figura 621

Figura 622

Figura 623

No quiero que maten a nadie.

[Yuichiro hace alusión al asesinato de Mikaela y demás hermanos, razón por la que aparecen Krul y Mikaela (figuras 621, 622 y 623). Sin embargo, al estar expresándose en presente también expresa su deseo de proteger a sus actuales amigos]

Iré a buscarte.

Siempre estoy dispuesto a luchar.

[Prefiguración del encuentro entre Yuichiro y Mikaela.]



Figura 624

Figura 625

Figura 626

Así que no cargues con toda la culpa, todos fuimos arrastrados.

[Aparece Mikaela como niño humano y como adolescente vampiro (figuras 624, 625 y 626), el cual emerge de la sombra/oscuridad del Mikaela original. Yuichiro está hablándole a su amigo, el cual quien ideó el plan de escape que terminó en tragedia; Yuichiro recalca que todos ellos no fueron más que víctimas.]

No tomes todo el peso. Siempre lo haces.

Siempre habrá algo que no puedas controlar.

Lo superaremos. Tu salvación ha comenzado.

[Hace referencia a Mikaela queriendo sacrificar su integridad por sobre los demás para que todo esté bajo control Yuichiro le anuncia que, a pesar de todo, él va a salvarlo.]



Figura 627



Figura 628



Figura 629

Sin señales, sin luces, un desastre por todas partes.

[Aparece el protagonista y deuteragonista en pantalla, ambos se miran el uno al otro y acercan sus frentes de manera íntima y fraternal (figuras 627, 628, 629), reafirmando de manera visual la relación principal de toda la serie. Asimismo, la lírica hace Alusión a que Yuichiro en un inicio no sabe que su amigo sigue con vida y que, luego de enterarse, desconoce dónde encontrarlo en medio de aquel escenario apocalíptico lleno de luz y tinieblas.]

No mates tus esperanzas.

Tú me haces dar cuenta de a quién necesito.

[Referencia a que lo único que Mikaela y Yuichiro poseen es el uno al otro, por lo que Mikaela es la persona más importante para Yuichiro (figura 629).]

Estaré ahí, espera.

Ellos te cambiarán de alguna manera.

[Referencia a los vampiros, ansiosos por volver a Mikaela un vampiro completo.]



Figura 630



Figura 631



Figura 632

Así que, ¿dónde estás ahora?

Te alcanzaré al amanecer.

Las sombras aparecen.

Las ilusiones nacen.

[Yuichiro lucha y busca a Mikaela en la luz, es decir aún con su humanidad (figuras 630, 631 y 632). Se remarca el juego de luces y sombras ejercido por la figura de humanos y vampiros. Las ilusiones hacen alusión a cómo estos manipulan a ambos.]

Los ángeles caídos con los que corres no lo saben.

[Los ángeles caídos son los vampiros con los que convive Mikaela.]

Es nuestro dolor lo que nos hace a todos humanos después de todo.

[Yuichiro le recuerda a Mikaela la humanidad que aún posee y que los vampiros no podrán jamás comprender.]



Figura 633



Figura 634



Figura 635

Cálidas fotografías antiguas en sepia que muestran

Nuestro frágil y precioso mundo.

Debemos protegerlo, responde al llamado.

[Referencia al pasado que los unió y que ya no existe más, pero que de alguna forma pueden recuperar parcialmente si vuelven a estar juntos. El llamado es hacia Mikaela, el cual es quien aparece al final de la secuencia musical (figuras 633, 634 y 635).]

5.1.3.2 Ending 1

- Narrado desde el punto de vista de Mikaela.
- La lírica está dirigida a Yuichiro.
- Link: <https://www.youtube.com/watch?v=LIdpJtJPAbg>

scaPEGoat

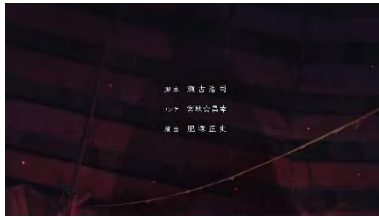


Figura 636



Figura 637



Figura 638

En la esquina de la jaula donde el cisne blanco finalmente se adaptó,
[El cisne blanco es Mikaela, en alusión a su color de ropa; siendo él también el único personaje en aparecer al inicio de la secuencia musical de cierre. La jaula hace referencia a vivir aprisionado con los vampiros en un mundo lleno de caos y dolor (figuras 636, 637 y 638). Mikaela se ve rodeado por sombras, pero también emanan de él, las cuales empiezan a expandirse y a propagarse en los siguientes fotogramas]

Incluso brotes que capturaron los latidos de mi corazón,
(Referencia a la humanidad que aún le queda a Mikaela.)

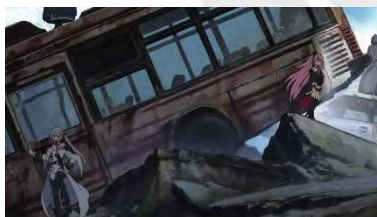


Figura 639

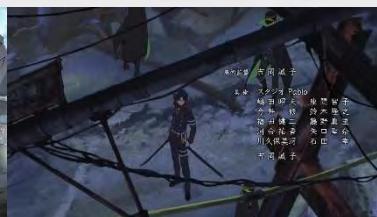


Figura 640



Figura 641

Sus voces abandonadas, aturcidas por la sombra de los recuerdos.
[Alusión a los hermanos fallecidos de Yuichiro y Mikaela, así como al recuerdo de la niñez de ambos en sí misma. Así también, se puede ver a los personajes y escenarios oscurecidos por las sombras (figuras 639, 640, 641).]

Necesito tu sangre.

[Se evidencia que se trata de un vampiro, es decir: Mikaela. Además, sirve de prefiguración de lo que pasará en la siguiente temporada.]



Figura 642

Figura 643

Lees sobre un canto de amor,

Las luces rojas luchan,

El sonido que apagué y la razón por la que me abrí simplemente se alinean en paralelo.

[Aparece Yuichiro de niño, abandonado (figuras 642 y 643), el cual simboliza aquella canción de amor, pero también el dolor de Mikaela, las luces rojas que luchan. Se establece la dicotomía entre la visión sublime que tiene de Yuichiro y el entorno de Mikaela lleno de muerte y sangre (figuras 644 y 645).]

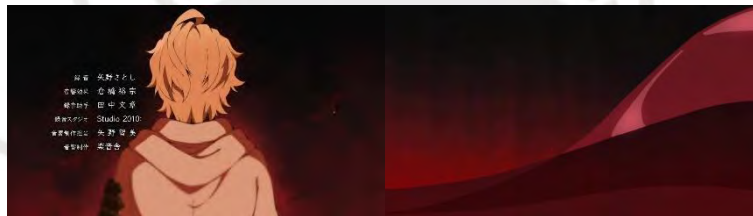


Figura 644

Figura 645

¡Vamos, quíébralo por mí!

[Mikaela clama a Yuichiro por acabar con aquella realidad. En ese momento la música tiene un punto de quiebre y cambia de ritmo. Asimismo, las sombras que se habían estado expandiendo comienzan a retirarse, lo que deja a los personajes y escenarios bañados por la luz (figuras 646, 647 y 648). Esto simboliza y reafirme que es Yuichiro el único capaz de salvar a Mikaela de su propia oscuridad.]

Un río fluirá.

[Alusión a la sangre por derramar para lograr estar juntos y salvarse el uno al otro (figura 645). Sin embargo también puede hacer alusión y/o ser una figura ambigua para hablar del agua y su flujo lleno de vida.]

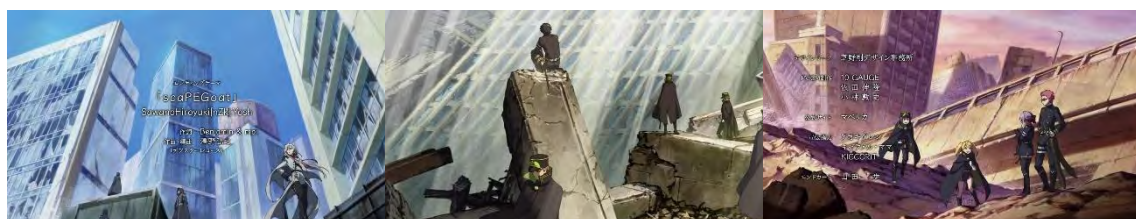


Figura 646

Figura 647

Figura 648

Aunque no haya una llave para el deseo incesante.

[El incesante deseo es la necesidad de Mikaela por beber sangre humana. La llave es la manera de evitarlo, pero no existe.]



Figura 649



Figura 650



Figura 651

Las campanas suenan por intereses mutuos.

Incluso el arrepentimiento se ha secado,

mientras seguimos la intención que la secuencia de cuatro tiempos ha interpretado.

[Las campanas se refieren al tema angelical, ya que tanto los humanos corruptos como los vampiros están detrás del gen serafín por fines meramente retorcidos. Ya no existe arrepentimiento, por tanto ya no hay salvación para la humanidad. La secuencia de cuatro tiempos se refiere a las cuatro estaciones del año, por tanto es una manera de referirse al tiempo que sigue corriendo. Visualmente, se observa a ambos amigos tomados de la mano y luego corriendo junto a sus demás hermanos, lo que sería un destino feliz que nunca tuvieron; básicamente, la falsa realidad que Mikaela no puede superar. Lo que se está viendo es el deseo de Mikaela por vivir algo imposible (figuras 649, 650 y 651).]

La luz del sol filtrándose a través de los árboles susurra en rojo.

[La luz del sol es antagónica con la figura de los vampiros, pero al empezar “susurrar” o teñirse de rojo, está anunciando la conversión completa de Mikaela. El fotograma final muestra a Mikaela solo en el mundo apocalíptico (figura 652), completamente contraste con las imágenes anteriores llenas de felicidad. Al término de la canción, Mikaela salta al vacío, es decir al caos y dolor del mundo real.]



Figura 652

5.1.3.3 Opening 2

- Narrado desde el punto de vista de Mikaela.
- Lírica dirigida a Yuichiro.
- Link: https://www.youtube.com/watch?v=3wKydg3Jq_M

Two Souls



Figura 653

Figura 654

Figura 655

[El inicio de la secuencia muestra a ambos mejores amigos y adolescentes y, a diferencia del primer opening donde llevaban la misma ropa, aquí se les muestra con sus uniformes propios de cada bando (figura 653), lo que remarca la relación aciaga y contradictoria que poseen, al ser la persona más importante para el otro, pero también enemigos. Empiezan lejanos, al ser antagonicos y terminan nuevamente uno cerca del otro en una cercanía íntima y fraternal (figuras 654 y 655).]

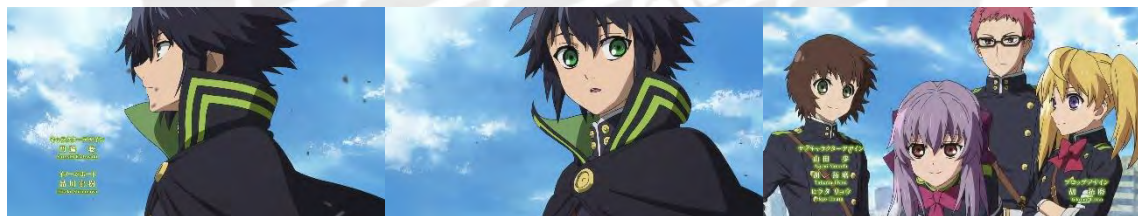


Figura 656

Figura 657

Figura 658

Siempre soñé con mis esperanzas a punto de ser destruidas.

[Mikaela hace alusión a todo lo malo que les sucedió desde niño y, sobre todo, al plan de escape del primer episodio. Asimismo, la aparición de Yuichiro y sus amigos en este momento (figuras 656, 657 y 658) también revela que son ellos la esperanza de Mikaela, aunque él no lo sepa.]



Figura 659

Figura 660

Figura 661

Cruzamos el tiempo y nos cruzamos, cada uno, con nuestra bondad.

[Referencia al tiempo que han estado separados, ambos resistiéndose a oscurecerse. Mikaela aparece caminando solo en una zona del reino subterráneo, lo que demuestra que solo así ha podido mantener su bondad en ese lugar (figuras 659, 660 y 661.)]



Figura 662

Figura 663

Figura 664

Cuando casualmente miro al cielo, imagino tu cara sonriente.

[En esta parte de la canción Mikaela alza la vista y mira hacia el cielo (figuras 662 y 663), a la vez que la toma se funde con el azul de sus ojos (figura 664). En este momento, se deja en evidencia desde qué personaje es el punto de vista de la canción.]



Figura 665

Figura 666

Desde ese día, hemos estado viendo mundos diferentes.

[Referencia al mundo humano y el mundo vampiro (figuras 665 y 666).]

Esos recuerdos míos saben que debo creer en el otro con el corazón desbordante.

¿Es algo tan sencillo de hacer?

[Alusión a que la humanidad de Mikaela solo se mantiene por su recuerdo y amor por Yuichiro, pero aun así no es capaz de confiar en los humanos.]

Sigo lo desconocido, yo solo escondido entre la luz y la oscuridad.

[La lucha de Mikaela por no convertirse en un vampiro completo, además de intentar ser bondadoso a pesar de convivir con seres malignos.]

Brillan dos pensamientos: "Quiero protegerte".

[Declaración de Mikaela hacia Yuichiro.]



Figura 667

Figura 668

Figura 669

Abracé los lazos entre nosotros que sentí en mi corazón.

[Al poder reencontrarse con su amigo, la motivación de Mikaela por seguir viviendo y resistiendo aumentaron.]

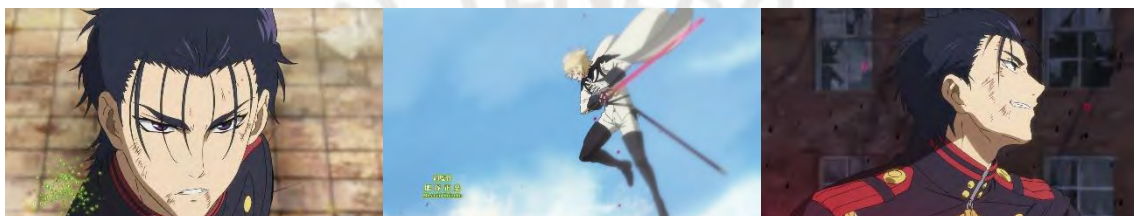


Figura 670

Figura 671

Figura 672

Ahora es el momento de levantarse

Cortaré la tristeza

Dos almas van... ¡hacia la verdad!

Estoy buscando esa cara sonriente,

estos sentimientos nos guiarán a la verdad con fuerza.

[Las dos almas son Mikaela y Yuichiro, los cuales solo tienen el propósito de estar juntos y conocer la verdad detrás de las ambiciones humanas y vampíricas. Aunque esto signifique enfrentarse a las personas más poderosas del bando enemigo, con tal de salvar a su mejor amigo (figuras 667 al 672).]



Figura 673

Figura 674

Figura 675

[Yuichiro y Mikaela vuelven a aparecer al final de la canción, esta vez de espaldas, ambos mirando al horizonte, lo cual significaría su realidad como personajes enfrentados, pero que también permanecen uno cerca del otro para cuidarse (figuras 673, 674 y 675).]

5.1.3.4 Ending 2

- Narrado desde el punto de vista de Yuichiro.
- La lírica está dirigida a Mikaela.
- Link: <https://www.youtube.com/watch?v=oG49bONuZIM>

Orarion

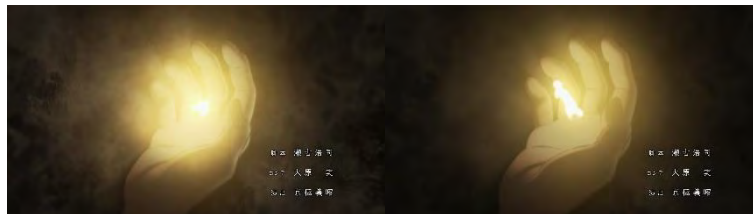


Figura 676

Figura 677

Adiós, nuestras oraciones.

Adiós, nuestro mundo.

[Las oraciones simbolizan la esperanza, las cuales ya no existen más al darse cuenta de que el mundo en que creían no es real. Se puede ver una luz brillar y luego irse desvaneciendo, en símbolo de la creciente desesperanza del mundo corrupto, a la vez que se revela la silueta de Yuichiro en penumbras (figuras 676 al 679).]

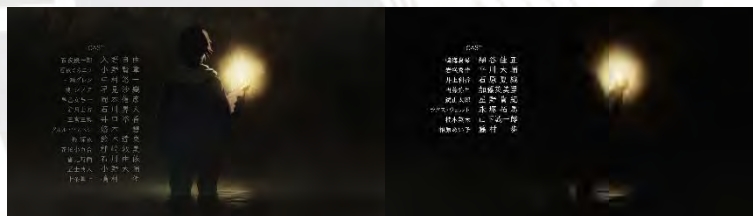


Figura 678

Figura 679

La luna cae al amanecer.

Ocultándose en un resplandor astuto,

[Se hace alusión al enfrentamiento entre la luz -amanecer- y la oscuridad -luna-.]

Sentimientos que llegan a una conclusión.

Los corazones de nadie se conectan.

[En referencia a que el final se está acercando y, además, al hecho de que los corazones de muchos humanos en los que Yuichiro creía no son nobles.]



Figura 680

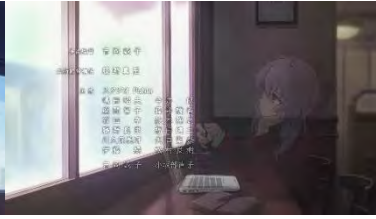


Figura 681



Figura 682

Adiós, nuestras oraciones,

Adiós, nuestro mundo.

Oraciones distantes...

[Los amigos de Yuichiro empiezan a desvanecerse de la toma (figuras 680 y 681), lo que indica el peligro de perderlos y que ese mundo caótico sea incluso peor que antes. Nuevamente se hace referencia al mundo colapsado para Yuichiro (figura 682).]

Si la paz en que creía era mentira,

Entonces incluso yo engañaré a mi corazón

Para vestirme en una flama inspiradora.

[La paz es el orden humano, el cual resultó ser falso. Por lo que Yuichiro está dispuesto a hacer lo que sea para salvar lo que queda de humanidad bondadosa. Asimismo, la referencia a la flama inspiradora también tiene vinculación con el poder del protagonista y a la divinidad que reside en él.]

Un jardín en miniatura que crea y destruye todo.

[Referencia al falso paraíso y edén.]

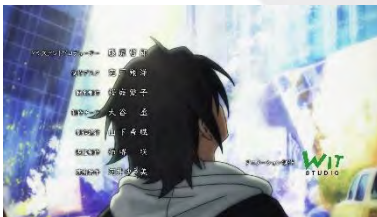


Figura 683



Figura 684



Figura 685

Incluso si la espada que empuñas es de doble filo,

Resiste hasta que todo se pierda, estrella engañosa.

[Alude a Mikaela, ya que sabe que su lealtad realmente no está con los vampiros. La espada de doble filo es la ambigüedad de Mikaela, así como el hecho de llamarlo “estrella engañosa”, ya que su amigo está fingiendo para poder sobrevivir y encontrarlo. En la imagen final de esta secuencia de cierre, aparece Yuichiro acompañado de sus amigos,

menos de Mikaela, ya que aún está esperando poder salvarlo y que cambie de bando (figuras 683, 684 y 685). Se reafirma que para Yuichiro sus amigos son su mundo y lo único capaz de iluminarlo.]



Figura 686

Figura 687

[Estos dos últimos fotogramas solo aparecen en la secuencia de cierre del último capítulo, y presentan diferencias al haber añadido a dos personajes al grupo: Makoto y Mikaela. Este último por fin ha cambiado de bando como tanto deseaba Yuichiro, pero solo luego de salvarse mutuamente (figuras 686 y 687).]



Conclusiones

Conclusiones de objetivo general: Analizar las representaciones de las masculinidades a través del *bromance* en la narrativa de la serie de anime *Owari no Seraph*

- *Owari no Seraph*, como un anime Shonen, representa las masculinidades de manera coherente, accesible y comprensible para su público objetivo, ya que funciona de manera adecuada al respetar las premisas básicas y típicas del género: acción, escenas de batalla, momentos épicos, secuencias emocionales, un protagonista con gran poder oculto, escalas de poder ascendentes y, sobre todo, la exposición de la amistad como algo sumamente importante y fundamental.
- La narrativa de *Owari no Seraph* toma la base clásica de los animes shonen con respecto a la representa las masculinidades, pero les da un giro transgresor y disruptor de estereotipos machistas, sexistas y de masculinidad hegemónica al explotar y visibilizar el mundo psicoemocional de Yuichiro y Mikaela, así como lo sublime de su relación, la cual es retratada y representada sin censuras ni sesgos machistas.
- Las masculinidades en *Owari no Seraph* son representadas a partir del elemento bromance de manera complemente natural a lo largo de la narrativa de la historia y su desarrollo, tanto para la percepción de los personajes humanos como los vampiros, sin importar su condición de aliados o enemigos.
- Las masculinidades de *Owari no Seraph* se representan a través de la amistad/bromance de Yuichiro y Mikaela de forma intensa e íntima, nunca puesta en cuestión, sino tratada con comprensión y respeto por los demás personajes aliados. En el caso del lado antagónico, la existencia de esta amistad íntima es aprovechada para generar manipulación, mas no para discriminar o censurar a alguno de los personajes.

- A partir de la narrativa del *openings* y *endings* de *Owari no Seraph* las masculinidades de Yuichiro y Mikaela son representadas de manera complementaria, así como sensible, profunda y compleja. Tanto a nivel visual como lírico, se remarca el profundo lazo entre ambos personajes, así como su amor incondicional.

Conclusiones del primer objetivo secundario: Identificar cómo se representan las masculinidades a partir de los conflictos en la serie de anime *Owari no Seraph*

- La representación de las masculinidades de Yuichiro y Mikaela, así como su amistad bromántica, se representan de manera sensible, intensa, dulce y consciente a partir de los distintos conflictos que se presentan a lo largo de la narrativa desde la clave de drama. Sin necesidad de introducir un alivio cómico que banalice y/o vuelva más ligera la intensidad e intimidad de la relación de amistad entre los dos personajes. A diferencia de la mayoría de las historias occidentales, que solo aborda los bromance desde la comedia.
- En contraste con otros shonen, la representación de las masculinidades y de la amistad masculina en *Owari no Seraph* presentan mayor intensidad y trascendencia para el conflicto y trama, haciendo que el bromance entre Yuichiro y Mikaela sea la piedra angular para que la historia exista y avance.

Conclusiones del segundo objetivo secundario: : Identificar cómo se representan las masculinidades a partir del diseño de los personajes en la serie de anime *Owari no Seraph*

- Las de las masculinidades de Yuichiro y Mikaela son representadas a través de la idea de lo andrógino y la ambigüedad. La belleza física en ambos personajes se encuentra siempre presente. Asimismo, el contraste entre sus rasgos físicos y vestimentas crean

una suerte de idea de oposición y complementariedad entre el protagonista y deuteragonista.

- A nivel psicológico y emocional, las masculinidades de Yuichiro y Mikaela se representan a través de su relación de manera efusiva y dulce, pero sobre todo disruptiva y transgresora frente al tratamiento de la amistad masculina típica y masculinidad hegemónica, los cuales se basan en acciones simbólicas y silenciosas, sin muestras de afecto entre hombre.
- Las masculinidades de Yuichiro y Mikaela, así como su relación de amistad son representadas con una naturaleza arquetípica, la cual logra profundizar y complejizarse debido a la expresión mínima de estereotipos en su relación. De esta manera, el bromance entre los personajes logra ser complejo, real y relevante para el desarrollo de la trama.
- Las masculinidades de Yuichiro y Mikaela, a partir de sus perfiles psicoemocionales son representados como sumamente ricos y complejos, debido a que ambos cuentan con características vinculadas a los masculino y femenino, pero que a su vez genera la idea de oposición y complementariedad entre el protagonista y deuteragonista.

Conclusiones del tercer objetivo secundario: : Identificar cómo se representan las masculinidades a partir de la estructura narrativa en la serie de anime *Owari no Seraph*

- Las masculinidades de Yuichiro y Mikaela se representan en constante desarrollo y evolución, ya que tanto el detonante, como el primer plot point y segundo plot point de la serie se fundamentan y sostienen por la existencia de la relación y bromance entre ambos.

- Las masculinidades de Yuichiro y Mikaela son representadas de forma que su amistad masculina íntima (bromance) sirve como el pilar de la historia y su desarrollo, y no un complemento o solo parte importante de la historia.



Recomendaciones

A continuación, se indicarán algunas recomendaciones para investigaciones futuras con temáticas similares y/o relacionadas al bromance:

- Si bien existen más ficciones con relaciones de bromance, sería ideal que las investigaciones de este tema aumentaran, sobre todo en la academia en español, ya que al momento de la búsqueda de documentación, la información en castellano acerca de bromance era casi nula.
- En caso de que *Owari no Seraph* estrenara una tercera temporada, sería conveniente hacer un nuevo análisis, el cual recoja la nueva información y cambios que pudiera haber a nivel narrativo.
- Realizar un análisis comparativo y profundo acerca de la narrativa en el manga enfrentada a la adaptación animada, sería interesante y sumamente provechoso para conocer cuánto se ha respetado y qué variaciones se han producido al llevar la historia al formato audiovisual.

Bibliografía

- Aisenberg, J. (2009). Here Come the Bromides: Living in the Era of the Bromantic Comedy. *Bright Lights Film Journal*. Recuperado el 30 de noviembre de 2023. <https://brightlightsfilm.com/here-come-the-bromides-living-in-the-era-of-the-bromantic-comedy/>
- Alpers, S. (1983) *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press.
- Badinter, E. (1993). *XY La identidad Masculina*. Grupo Editorial Norma.
- Baker, B. (2008). *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*. A&C Black.
- Banchs, M. (2000). Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las representaciones sociales. *Paper on social representations*. Textes sur les representations sociales.
- Barry, H., Bacon, M., Child, I. (1957). A cross-cultural survey of some sex differences in socialization. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 55(3), 327–332. <https://doi.org/10.1037/h0041178>
- Benson, C. (2017). *At the margins of the bromance: A queer reading of The Hangover III and its promotional material*. *Film Criticism*, 41(1). <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.111>
- Berg, I. A., & Bass, B. M. (Eds.). (1961). *Conformity and deviation*. Harper and Brothers. <https://doi.org/10.1037/11122-000>
- Berger, P, Luckmann, T. (1991). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Bertocchi B. (2021) *El poder para revolucionar el mundo: Heterosexualidad obligatoria en el anime Revolutionary Girl Utena (1997) a partir de la representación de género de los personajes protagónicos, Utena y Anthy*. Tesis para Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Best, R. (1983). *We've all got scars*. Indiana University Press.

- Billig, M. (1993) Studying the thinking society: social representations, rhetoric, and attitudes, en Breakwell G., Cantes D. *Empirical approaches to social representations*. Clarendon Press.
- Bou N. y Perez X. (2000). *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.
- Bravo, C. (2002). *Hacia una comprensión del construccionismo Social de Kenneth Gergen*. Material Utilizado en el Seminario de Psicología Social de la Escuela de Psicología de la Universidad Bolivariana. Santiago de Chile.
- Brook, H. (2015). Bros before Ho(mo)s: Hollywood *bromance* and the Limits of Heterodoxy. *Men and Masculinities*, 18(2). <https://doi.org/10.1177/1097184X15584913>
- Brown J. (2016). *The Superhero Film Parody and Hegemonic Masculinity*. Quarterly Review of Film and Video 33(2):1-20. DOI:10.1080/10509208.2015.1094361
- Bryson, N. (1983) *Vision and Painting: The logic of gaze*. Macmillan Press.
- Burin, M. (2000). *Construcción de la subjetividad masculina. En varones, género y subjetividad masculina*. Paidós
- Butler J (2001). *El género en disputa*. Paidós.
- Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. Paidós.
- Callirgos, J. (1996). *Sobre Héroes y Batallas, los caminos de la identidad masculina* Escuela para el desarrollo.
- Carrión M. (2017). *Relaciones entre la Ideología Política, el Sexismo Ambivalente y los Estereotipos de Masculinidad Tradicional*. Tesis para Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.

- Chen, E. J. (2012). Caught in a bad bromance. *Texas Journal of Women and the Law*, 21(2).
<https://philarchive.org/archive/JUSIAN>
- Ciasullo, A. M., & Magill, D. (2015). 'This is what I've always wanted': *bromance* and the evolution of male intimacy in the Jump Street films. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 6(3): 303 - 321.
- Clémence, A. (2001) Social positioning and social representations, en Deax K., Philogène G. *Representations of the social*. Blackwell.
- Cohan, S. & Hark, I. (1993). *Screening the male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. (1ª Ed). Routledge.
- Coll, M. (2000). La masculinidad en el cine clásico: La figura de la redención. En *Nuevas Masculinidades*. Editorial Icaria.
- Connell, R. (2003) Capítulo 1: La organización social de la masculinidad. En Lomas, C., Arconada, F. (2003) *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Paidós.
- Connell, R. (2005). *Masculinities* (2nd Ed.). University of California Press.
- Dahl, J., Vescio, T., Weaver, K. (2015). How threats to Masculinity Sequentially Cause Public Discomfort, Anger, and Ideological Dominance over Women. *Social Psychology*, 46 (4), 242-257.
- Damean, D. (2006). Media and gender: Constructing feminine identities in a postmodern culture. *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 5 (14):89-94.
- Davis, N. (2014). I love you, hombre: Y tu mamá también as border-crossing bromance. In M. DeAngelis (Ed.), *Reading the bromance: Homosocial relationships in film and television*, pp. 109 - 138.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2: 6-34.
- De Sousa Santos, B. (2006). *De la mano de Alicia: lo social y lo político en la posmodernidad*. Bogotá, D.C.: Siglo del Hombre Editores, Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes. 1ª. Reimpresión.

- DeAngelis, M. (2014). *Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television (Contemporary Approaches to Film and Media Studies)*. Wayne State University Press.
- Deleyto, C. (2003). *Between Friends: Love and Friendship in Contemporary Hollywood Romantic Comedy*. *Screen*, 44(2):167-182 177
- Dyer, R. (1982). *Don't Look Now*. *Screen*, 23(3-4), 61–73.
- Eka Perwitasari Fauzi, & Rahmadya Putra Nugraha. (2020). Reception analysis of bromance in “Run BTS!” Variety show on vlive video platform. *Ijrdo - Journal of Social Science and Humanities Research*, 5(4), pp. 114-123.
- Elliott-Smith, D. (2016). *Queer Horror Film and Television: Sexuality and Masculinity at the Margins*. IB Tauris.
- Evans, P. W., & Deleyto, C. (Eds.) (1998). *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Edinburgh University Press.
- Farr, R. (1986) Las representaciones sociales, en Moscovici S. *Psicología social, II*. Paidós.
- Fernández F. y Martínez J. (1999) *Manual básico de Lenguaje y Narrativa Audiovisual*. Paidós Iberica.
- Fernández, P. (2004). *Representaciones de la masculinidad en adolescentes de dos grupos de estratos socioeconómicos diferentes de Lima Metropolitano*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Field S. (1979) *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones (7a Ed.)*. Plot.
- Fonseca, C. (2005). *Reflexionando sobre la construcción de la masculinidad en el Occidente desde una postura crítica*. *Bajo el Volcán*, 5(9) 135-155.
- Foster H. (1988) *Visión y visualidad, Debates de la Dia Art Foundation en la cultura contemporánea*. Humber 2, BAY Press.
- Fuchs, C. J. (1993). "The Buddy Politic". In Cohan, S. & Hark, I. *Screening the male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. (1ª Ed). Routledge.

- Fuentes, R. (2004) La producción social de sentido sobre la producción social de sentido: una propuesta de reconocimiento para el campo de estudios de la comunicación. *Producción, circulación y reproducción académicas en el campo de la comunicación en México*. ITESO.
- Fuller N. (1997). *Identidades masculinas: varones de clase media en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- Gaffié, B. (2005) Confrontations des Représentations Sociales et construction de la réalité, Conferencia presentada el 19 de mayo de 2004. Disponible en: http://www.geirso.uqam.ca/jirso/Vol2_Aout05/06Gaffie.pdf.
- Galbraith S., Duncan P. (2009). *Cine Japonés*. Taschen.
- Galbraith, P. (2009). *The otaku encyclopedia: an insider's guide to the subculture of cool Japan*. Kodansha International.
- Gallardo, G., Gómez, E., Muñoz, M. & Suárez, N. (2006). Paternidad: Representaciones sociales en jóvenes varones heterosexuales universitarios sin hijos. *Psyche*, 15(2): 105 – 116
- García, J. (1996). *Narrativa Audiovisual* (2a Ed.). Cátedra.
- Gates, P. (2006). *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*. SUNY Press.
- Gero J., Conkey M. (1991) Tensions, pluralities, and engendering archaeology: An introduction to women and prehistory. En *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*. Blackwell.
- Graham, A. (1990). *Friendship: Developing A Sociological Perspective (Studies in Sociology)* (1° Ed). Westview Press.
- Gurian M. (2006) *The Wonder of Boys: What Parents, Mentors and Educators Can Do to Shape Boys into Exceptional Men*. TarcherPerigee.
- Hamad, H. (2020). Bromance. En *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*.

- Hammarén, N., & Johansson, T. (2014). *Homosociality: In Between Power and Intimacy*. Sage Open, 4(1). <https://doi.org/10.1177/2158244013518057>
- Harasim T. (2016) *La evolución histórica del ocularcentrismo en la arquitectura*. Trabajo de fin de grado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.
- Harvey, D. (1992) *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Basil Blackwell.
- Herrero J. (2006) *La teoría del estereotipo aplicada a un campo de la fraseología las locuciones expresivas francesas y españolas*. Revista de Estudios Literarios.
- Hofstätter, B., Wöllmann, T. (2011). *The concept of 'heteronormativity' and its methodological implications*. In Proceedings of the 10th Annual IASSTS Conference on Critical Issues in Science and Technology Studies, 2nd-3rd May.
- Ibáñez, T. (1988) *Ideologías de la vida cotidiana*. Sendai.
- Imbert G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Catedra.
- Jay M. (1994) *Downcast Eyes La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. University of California Press.
- Jay M. (2003). Capítulo 9: Regímenes escópicos de la modernidad. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. 1º Ed. Paidós.
- Jeffrey A. Brown (2016) *The Superhero Film Parody and Hegemonic Masculinity*. Quarterly Review of Film and Video, 33(2), 131-150, DOI: 10.1080/10509208.2015.1094361
- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En Moscovici, S. (1986) *Psicología Social II*. Paidós. 469-494
- Jodelet, D. (2007) Imbricaciones entre representaciones sociales e intervención, en Rodríguez, T., García, M. *Representaciones sociales. Teoría e investigación*. Universidad de Guadalajara.

- Judovitz, D. (1993) Vision, representation, and technology in Descartes, en Levin, D. (1993) *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press.
- Kimmel, M.S. (1994). *Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina*. Texto recuperado de Scribd.com 10/03/24 de Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales.
- Krutnik, F. (1991). *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203130308>
- Lam C. & Raphael J. (2018). X-Men bromance: film, audience and promotion. *Celebrity Studies*, 9(3), 355-374
- LaMarre T. (2009). *The anime machine: A media theory of animation*. Universidad de Minnessota.
- Lamas, M. (1995). Cuerpo e identidad. En: Arango, L.; León, M., Viveros, M.: *Género e identidad, ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Tercer Mundo S.A., Ediciones Uniandes, Programa de Estudios de género, mujer y desarrollo.
- Lamas, M. (2000). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Levin, D. (1993). *Modernity and the hegemony of vision*. University of California Press.
- Lomas, C., Arconada, F. (2003). *¿Todos los hombres son iguales?*. Editorial Paidós.
- Lowbrow, Y. (2014). *"When Natives Attack! White Damsels and Jungle Savages in Pulp Fiction"*. Flashbak.
- Machalski, M. (2009). *El punto G del Guion cinematográfico*. T&B
- Macmillan, A. (2017). Men Are More Satisfied By “bromances” Than Their Romantic.
- Malgesini, G., Giménez, C. (2000). *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Catarata.
- Mansilla M. (1996). *La socialización diferenciada por sexo*. CONCYTEC.

- Marks P. (1985). El niño y los medios de comunicación: los efectos de la televisión, videojuegos y ordenadores. Morata Ediciones.
- McCleary, S. (2014). *Voice and agency: Empowering women and girls for shared prosperity*. World Bank Publications.
- Meler, I. (2000). Masculinidad diversidad y similitudes entre los grupos humanos. *En Merriam-Webster's Concise Encyclopedia* (2017) Machismo. Recuperado el 19 de noviembre de 2023 de: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/machismo>
- Messner, M. (2001). Friendship, intimacy and sexuality. In S. M. Whitehead & F. J. Barrett (Eds.), *The masculinities reader* (pp. 253-265). Cambridge, UK: Polity Press
- Miedzian M. (1991) *Boys Will be Boys: Breaking the link between masculinity and violence*. Anchor Books.
- Moliner, P. (1996) *Images et représentations sociales*. Presses Universitaires de Grenoble.
- Montesinos, R. (2002). *Las rutas de la masculinidad*. Editorial Gedisa.
- Morales, E. (1996). Gender roles among Latino gay and bisexual men: Implications for family and couple relationships. In J. Laird & R.-J. Green (Eds.), *Lesbians and gays in couples and families: A handbook for therapists* (pp. 272–297). Jossey-Bass.
- Moscovici, S. (1986). De la ciencia al sentido común. *Psicología Social II*. Paidós
- Moscovici, S. (1986). Pensamiento y vida social. *Psicología social y problemas sociales. Psicología social II*. Paidós.
- Moscovici, S. (1988) El psicoanálisis, su imagen y su público. Huemul.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology*, 18: 211-250.
- Moscovici, S. (2003). Notas hacia una descripción de la representación social. *Psic. Soc. Revista Internacional de Psicología Social*, 1(2): 67-118.
- Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Screen 16, 3.

- Muñoz, H. (2017). *Hacerse hombres: La construcción de masculinidades desde las subjetividades*. Universidad de Antioquía.
- Nadoolman, D. (2003). *Diseñadores de vestuario Cine*. Barcelona: Editorial Océano.
- Nardi, P. M. (2001). A vicarious sense of belonging: The politics of friendship and gay social movements, communities and neighbourhoods. In S. M. Whitehead & F. J. Barrett (Eds.), *The masculinities reader* (pp. 288-306). Cambridge, UK: Polity Press
- Ottonsson, T; Cheng, X. (2012). *The representation of gender roles in the media: an analysis of gender discourse in Sex and the City movies*. University West.
- Pack, S. (1998) Discovering (through) the dark insterstice of touch. *History and theory graduate studio 1992-1994*. McGill School of Architecture.
- Pallasmaa, J. (2006) *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Editorial Gustavo Gili.
- Papalini V. (2006). *Anime: Mundos tecnológicos, animación japonesa e imaginario social* (1a Ed.). La Crujía.
- Peake, L. (2017). *Heteronormativity*. *International Encyclopedia of Geography: People, the Earth, Environment and Technology*. 1–4. doi:10.1002/9781118786352.wbieg08
- Peberdy, D. (2011). *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Person, E. (1989). *Dreams of Love and fateful encounters*. Penguin Books
- Pollack W. (1999). *Real Boys: Rescuing Our Sons from the Myths of Boyhood*. Owl Books.
- Polo D. (2011). *La identidad masculina en jóvenes adultos de Lima Metropolitana desde los imperativos de la masculinidad hegemónica*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Portocarrero, G., Montenegro F., Gruber S. (2010). *Figuraciones del mundo juvenil en el cine contemporáneo*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Portocarrero, G., Montenegro, F., Gruber, S. (2010). *Figuraciones del mundo juvenil en el cine contemporáneo*.

- Prada J. (1996). *Psicología de grupos* (5ª Ed.). Indo-American Press Service Editors.
- Qiong, S. (2012). *Jet Li: Chinese Masculinity and Transnational Film Stardom*. Edinburgh University Press.
- Raguz, M. (1993). *Diferencias sexuales y estereotipos de rol*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Raguz, M. (1995). *Construcciones sociales y psicológicas de mujer, hombre, femineidad y masculinidad en diversos grupos poblacionales*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Raguz, M. (1996) Masculinidad, Femineidad y género: Un enfoque psicológico diferente. En Henríquez, N. (1996) *Encrucijada del Saber, los estudios de género en las ciencias sociales*. Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Relationships, Study Says. *TIME*. Recuperado el 28 de noviembre de 2023 de <https://time.com/4978727/bromance-male-friendships/>
- Robinson, B.A. (2016). Heteronormativity and Homonormativity. In *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (eds A. Wong, M. Wickramasinghe, r. hoogland and N.A. Naples). <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss013>
- Robinson, S., Anderson, E., White, A (2018). The Bromance: Undergraduate Male Friendships and the Expansion of Contemporary Homosocial Boundaries. *Sex Roles*, 78, pp. 94–106
- Robinson, S., White, A., Anderson, E. (2019). Privileging the Bromance: A Critical Appraisal of Romantic and Bromantic Relationships. *Men and Masculinities*, 22(5), pp. 850-871. <https://doi.org/10.1177/1097184X17730386>
- Rodríguez T. (2009) Sobre el potencial teórico de las representaciones sociales en el campo de la comunicación. *Comunicación y Sociedad*. Departamento de Estudios de la Comunicación Social de Universidad de Guadalajara.
- Ruiz Bravo, P. (2001). *Subversiones Masculinas*. Flora Tristán.

- Rumens, N. (2012). *Queering cross-sex friendships: An analysis of gay and bisexual men's workplace friendships with heterosexual women*. *Human Relations*, 65, pp. 955-978.
- Santos, M. (2002). *La vergüenza de los pandilleros: masculinidad, emociones y conflictos en esquineros del Cercado de Lima*. Tesis para Magíster. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sargent, D. (2013). American Masculinity and Homosocial Behavior de noviembre de in the *bromance* Era. Tesis de Maestría. Recuperado el 11 de diciembre de 2023. http://scholarworks.gsu.edu/communication_theses
- Sarkeesian, A. (2013). "Damsel in Distress (Part 1) Tropes vs Women". Feminist Frequency. Archivado del original on October 30, 2016.
- Schidt F. (1986) *Manga! Manga!: The World of Japanese Comics*. Kodansha International.
- Scott, J. (1999). *Gender and the Politics of History*. Columbia University Press.
- Segarra, M. (2000). Modelos de Masculinidad y medios de comunicación. En *Nuevas Masculinidades*. Editorial Icaría.
- Seidler V. (2000). *La sinrazón masculina: masculinidad y teoría social*. Paidós.
- Silva, R. (2016). *¡Déjennos ser! : análisis de la transgresión de género como espacio para el encuentro de las voces de los personajes en las películas J'ai tué ma mère y Laurence Anyways de Xavier Dolan*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Silverio, S. A., Wilkinson, C., Wilkinson, S. (2021). The Male Gaze or Male Gays? From Romance to bromance through Performances of Gender and Sexuality by two of *Love Island's* Favourite Characters. *Sexuality and Culture*, 25, 1990-2009.
- Sloterdijk, P., Kritik, S. (1983). Citado en Jay, M. (1994), *Downcast eyes – The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press.
- Svenska Dagbladet. (The Swedish Daily) (2011). *Bromance för en kramigare manlighet [Bromance for an Intimate Manhood]*. Obtenido de

http://www.svd.se/kultur/bromance-for-enkramigare-manlighet_6191583.svd2013-01-21

- Tait, R. C. (2016). The Screwball *bromance*: Regression, Bisexuality, and Reconfigured Masculinity in Step Brothers. *The Journal of Men's Studies*, 24(1), pp. 60-77. <https://doi.org/10.1177/1060826515624412>
- Thompson, L. J. (2015). Reading the bromance: homosocial relationships in film and television, *Journal of Gender Studies*, 24:3, 368-370.
- Torrents, A. (2015). Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el manganime. *Con A de Animación*. (5):158-172. <https://doi.org/10.4995/caa.2015.3547>
- Tunis C. (2007) Scopic, vocative The University of Chicago. Revisado 16 de marzo de 2024. Disponible en: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/scopicvocative.htm>
- Tyson, P., Tyson, R. (1990). *Teorías Psicoanalíticas del desarrollo*. Publicaciones Psicoanalíticas.
- Vergara M. (2008) La naturaleza de las representaciones sociales. *Rev.latinoam.cienc.soc.niñez juv*, 6(1): 55-80.
- Vergara, M. (2006). *Representaciones sociales en salud que orientan la experiencia de vida de algunos grupos de jóvenes de la ciudad de Manizales*. Tesis doctoral Doctorado en Ciencias Sociales. Niñez y Juventud. Universidad de Manizales y el CINDE.
- Vergara, M., Vélez, C., Vidarte, A. & otros (2007). *Representaciones sociales que orientan la experiencia de vida de algunos grupos de jóvenes de la ciudad de Manizales frente al riesgo*. Hacia la promoción de la salud. Universidad de Caldas. 12:145-163.
- Wagner, W., Hayes N. (2005) *Everyday discourse and common sense. The theory of social representations*. Palgrave.
- Warner, M. (1993). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. University of Minnesota Press.
- Warnke, Georgia, Ocularcentrism and social criticism, en Levin, D. (1993) *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press.

Way, N. (2011). *Deep Secrets: Boys' Friendships and the Crisis of Connection*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

WitteMan M. (30 de agosto 2018, Actualizado 18 de junio de 2020). *Scopic regimes. Point of view*. Revisado 04 de marzo de 2024. Disponible en: <https://www.marinaWitteMann.com/post/scopic-regimes-point-of-view>



Anexos

Preguntas para entrevistas

Categoría A: Diseño de personaje

- Dimensión física:
 1. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la apariencia física de los personajes masculinos de la serie de anime *Owari no Seraph*?
 2. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de las expresiones faciales y gestos de los personajes masculinos de la serie de anime *Owari no Seraph*?
 3. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la vestimenta y accesorios de los personajes masculinos de la serie de anime *Owari no Seraph*?

- Dimensión psicológica:
 1. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de las características psicoemocionales de los personajes masculinos de la serie de anime *Owari no Seraph*?
 2. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de las motivaciones y objetivos de los personajes masculinos de la serie de anime *Owari no Seraph*?
 3. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de los temores de los personajes masculinos de la serie de anime *Owari no Seraph*?
 4. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de los conflictos internos de los personajes masculinos de la serie de anime *Owari no Seraph*?
 5. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la evolución de los personajes masculinos de la serie de anime *Owari no Seraph*?

- Dimensión social:
 1. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la relación de Yuichiro hacia Mikaela de la serie de anime *Owari no Seraph*?
 2. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la relación de Mikaela hacia Yuichiro de la serie de anime *Owari no Seraph*?
 3. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la relación de Yuichiro con sus compañeros de escuadrón de la serie de anime *Owari no Seraph*?
 4. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la relación de Mikaela con los demás vampiros de la serie de anime *Owari no Seraph*?

Categoría B: Conflicto

1. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la amenaza de los vampiros, militares y el virus frente a Yuichiro y Mikaela en la serie de anime *Owari no Seraph*?
2. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades en Yuichiro y Mikaela frente a de la fuerza antagonista general de la serie de anime *Owari no Seraph*?
3. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la resolución de los conflictos en la serie de anime *Owari no Seraph*?

Categoría C: Estructura narrativa

- Puntos de giro:
 1. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través del intento de escape y el sacrificio de Mikaela por Yuichiro al inicio de la historia la serie de anime *Owari no Seraph*?

2. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través del hecho de que Yuichiro decida y logre hacer un pacto con un demonio para vengar a Mikaela y sus hermanos adoptivos al inicio de la historia?
 3. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través del violento encuentro entre Yuichiro y Mikaela, luego de que el primero creyera a su amigo muerto?
 4. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de que el desenlace de la 1ra temporada sea Yuichiro y Mikaela jurando encontrar y salvar al otro en la serie de anime *Owari no Seraph*?
 5. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la decisión de Yuichiro por lograr encontrar la manera de convertir a Mikaela en humano en la serie de anime *Owari no Seraph*?
 6. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la secuencia de enfrentamiento de Mikaela contra los militares humanos con tal de rescatar y llevarse a Yuichiro en la serie de anime *Owari no Seraph*?
 7. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la escena en que Yuichiro le pide a Mikaela que tome de su sangre para que se salve de morir a pesar de que eso lo convertirá en vampiro completo?
 8. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través de la escena en que Yuichiro le pide su ayuda a Mikaela para ayudar a sus amigos, y la respuesta de este último?
- Recursos narrativos:
 1. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través del uso de elipsis la serie de anime *Owari no Seraph*?

2. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través del uso de flashbacks en las que Yuichiro y Mikaela se recuerda el uno al otro en la serie de anime *Owari no Seraph*?
3. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades a través del uso de las tramas paralelas y suspense de Yuichiro y Mikaela en la serie de anime *Owari no Seraph*?
4. ¿Cómo se representan o performan las masculinidades de Yuichiro y Mikaela a través de la lírica y narrativa en los openings y ending?

