



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas

SCOTT PILGRIM

VS. LA LITERATURA ROSA

Tesina

que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)**

presenta

Rodrigo Casillas de Caso

Asesora:

Dra. Noemí Novell Monroy



México, D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

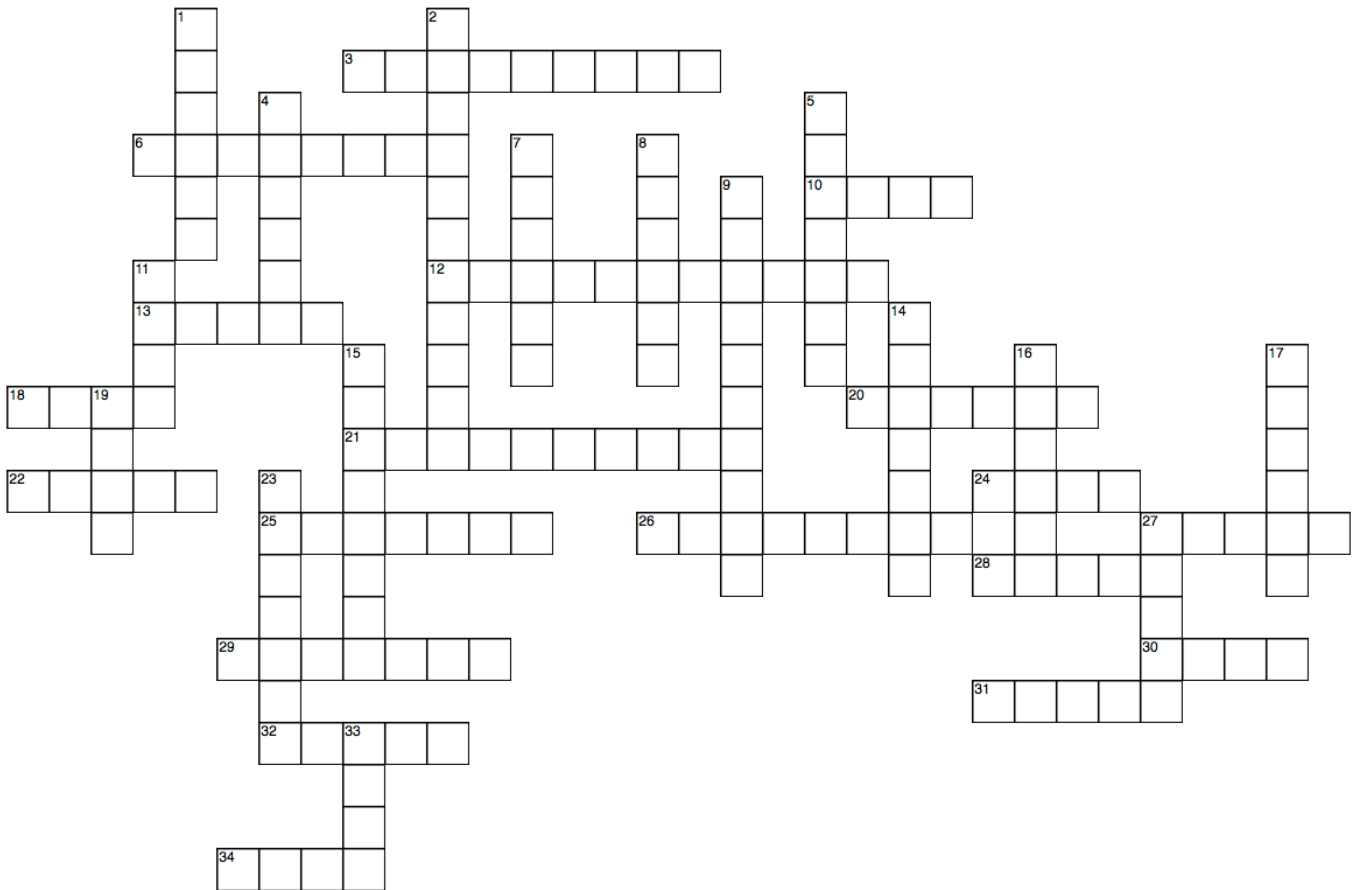
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Ever tried, ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.

El autor agradece a las siguientes personas:



Horizontales

- 3 Apodo. Wookie y Mentor
- 6 Apellido. Bataco de Los lagartos
- 10 Apodo. Funny gay character
- 12 Banda. Rocksito con humor involuntario
- 13 Apellido. Profesor de literatura
- 18 Apodo. Su jerbo se llama Vodka
- 20 Nombre. Profesor de regularización de inglés de cuando el tesista era niño
- 21 Apellido. Primer psiquiatra
- 22 Apodo. "Grace under pressure"
- 24 Apodo. -chan (no es 4-chan)
- 25 Nombre. Padre
- 26 A.k.a Cepillín
- 27 Nombre. Fan from hell de Patti Smith y supervisora
- 28 Apellido. _____, vuelo, me acelero
- 29 Nombre. Quería estudiar letras francesas, hasta que se dio cuenta que no sabía hablar inglés (sic)
- 30 Apodo. Pareja del padre, que mal que bien aportó mucho para que el tesista esté donde está ahora.
- 31 Nombre. A.k.a. el Hermanoide

- 32 Nombre. Psicólogo Gestalt y maravillosa persona.
- 34 Apellido. Lector, secretario y drágula

Verticales

- 1 Apodo. Gran entrenador pokémon y video game advisor
- 2 Apodo. "Aliens"
- 4 Nombre. Lectora: Rima con Patty
- 5 Apellido. Psiquiatra actual
- 7 La otra Laura Elena del tesista y que quiere mucho
- 8 Apellido. Lectora: BECKETT
- 9 Nombre. Madre
- 11 Nombre. Primer psicóloga
- 14 Apellido. Manchester United
- 15 Apodo. Villano chino
- 16 Apellido. Comics Guru
- 17 Apodo. A.k.a El bro
- 19 Nombre. Cylon y asesora
- 23 A.k.a. Richard Parker .3
- 27 Apodo. Hobbit y video game advisor
- 33 Apodo. Juega hockey y es bien chido

Índice

Introducción	1
Capítulo uno: El género romántico	7
I. Definición del género	8
II. Elementos y estructura del género	12
III. La heroína y el público femenino	17
Capítulo dos: <i>Scott Pilgrim</i> vs. La literatura rosa	19
I. “Tú no puedes jugar con eso”	20
II. “The L-word”	24
III. <i>Scott Pilgrim</i> : ¿Un producto consumido por hombres?	36
IV. <i>Scott Pilgrim’s Precious Little Life</i>	39
Conclusiones	46
Bibliografía	48

Introducción

Tradicionalmente se ha considerado que el género rosa debe contar con una protagonista que sirva como vínculo entre la narración y un público lector conformado en su mayoría por mujeres. Ésta es una idea preconcebida tanto en lecturas académicas de este género como en juicios hechos por lectores y lectoras no especializados en estudios literarios. Concentrados en el terreno académico podemos encontrar, por un lado, a John G. Cawelti, pionero en estudios de cultura popular especializado en el *western* literario,¹ quien encontraba difícil imaginar, mas no imposible, un trabajo de literatura rosa dirigido a los hombres en sus reflexiones sobre etnización (*ethnicizing*) y regeneración (*regendering*) en “The Question of Popular Genres Revisited” (110); y, por otro, a las críticas Janice A. Radway, Denice Adkins y Pamela Regis quienes, en sus definiciones de este género, que discutiré en detalle más adelante en este trabajo, simplemente no cuestionan ni el género ni la orientación sexual de la protagonista de la historia. Fuera de las aulas, la percepción de este género es una mucho más radical y se enfoca solamente en el público que consume este material, pues se considera que este tipo de literatura es sólo para mujeres o para hombres “afeminados” u “homosexuales”. Sin embargo, a pesar de que estas nociones sobre la literatura rosa se encuentran profundamente arraigadas en nuestra cultura, desde finales del siglo XX se han gestado cambios en las percepciones de la masculinidad y la feminidad que, creo, han comenzado a modificar tanto la percepción popular de este género literario, como del género (en el sentido de *gender*) mismo.

Este trabajo es un análisis de la serie de cómics *Scott Pilgrim* (2004) de Brian Lee O'Malley bajo la luz de los estudios genológicos de la literatura rosa de Pamela Regis, con el objetivo principal de mostrar que este tipo de literatura no es exclusivo de las lectoras, que de hecho se puede crear un producto de este tipo dirigido a los lectores, y que más allá del género de la protagonista y su tendencia heterosexual, lo que realmente es necesario para este género es que exista una relación amorosa y un conflicto que la afecte. Para llevar a cabo mi análisis de *Scott Pilgrim* procederé en un primer capítulo a establecer una definición de este género con base en las definiciones de Janice A. Radway, Denice Adkins y Pamela

¹ *The Six-Gun Mystique* (1971), en donde analiza los mensajes contenidos en las novelas del género *western*, y *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976), donde analiza las fórmulas utilizadas en estos géneros populares, argumentando sobre su importancia junto con la “alta” literatura, son sus libros más sobresalientes.

Regis, y analizaré la propuesta de eventos narrativos del género que esta última hace con el enfoque de un análisis semántico/sintáctico propuesto por Rick Altman en “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre” (1986). En el segundo capítulo analizaré bajo las directrices establecidas el cómic de Brian Lee O’Malley. En dicho apartado incluiré una breve nota sobre la recepción que tuvo por un público heterogéneo la adaptación cinematográfica de este cómic, y, hacia el final del capítulo, discutiré la aparente necesidad de una protagonista heterosexual para el funcionamiento del género rosa. Una vez hecho esto aportaré mis conclusiones en un capítulo final.

Probablemente la pregunta indicada que debe hacerse en este momento es qué tan pertinente resulta hacer un análisis genológico de un cómic a partir de un estudio enfocado en películas de género. Para justificar estos saltos mediáticos primero hay que entender cuáles son los rubros tomados en cuenta a la hora de agrupar varios textos dentro de un género literario. Cawelti empieza “The Question of Popular Genres” mencionando que:

For Aristotle, art is essentially the imitation (*mimesis*) of life. Genre is the result of strategies of mimesis: a) the manner or form of representation—lyric (one voice speaking for itself), epic (one voice representing many voices), or dramatic (many voices representing themselves); or b) types of action represented –tragic, comic, etc. (55)

Esto introduce dos elementos a partir de los cuales se pueden diferenciar géneros literarios: la forma de representación y el tipo de acciones representadas. A estos dos elementos quisiera agregar un tercero que afecta exclusivamente a los medios que desarrollan narraciones, las diferentes formas de trama que hay.² En el caso del soneto inglés (por ejemplo los sonetos de Shakespeare), encontramos que un elemento fundamental para su pertenencia a esta forma de poesía es la manera en la cual se compone el poema, es decir catorce versos, pentámetro yámbico y el patrón de rima *a-b-a-b, c-d-c-d, e-f-e-f, g-g*, aunque el tipo de acción representada desempeñe también una parte importante para incluirlo en este género; en el caso de los poemas *Carpe Diem* (Marvell y Johnson, por ejemplo) más importante aún que la forma es aquello representado: la importancia de sacar el máximo provecho de la vida, específicamente de la juventud, ante el inexorable paso del tiempo; y, finalmente, tenemos que para el género detectivesco es de suma importancia que haya un

² Es importante recalcar que la identidad de un género se construye debido a la participación de estos tres elementos aunque exista uno que sea dominante, como explico a continuación.

crimen (la acción representada), pero lo que caracteriza este género es que en la narración se desarrolle el proceso de investigación del caso a través de una sucesión de eventos narrativos que mantengan oculta la identidad del criminal, el móvil, o la manera en que fue cometido el crimen hasta los momentos finales de la historia.

Si reflexionamos un poco encontraremos que los textos de literatura popular, como el género rosa, son conducidos por su trama (*plot driven*) más que por su forma o su tema.³ Es gracias a esta característica que podemos identificarlos con el tercer grupo de textos que menciono, el de los que desarrollan su identidad genológica a partir de sus estructuras narrativas. Esto permite que los géneros de literatura popular tengan facilidad para pasar de un medio a otro siempre y cuando el nuevo medio receptor sea uno narrativo. Esta inclinación hacia la intermedialidad hace posible extrapolar ciertos análisis de diferentes medios, como es el caso aquí, donde aplicamos estudios enfocados en el cine y la literatura, para la observación de un fenómeno genológico en un cómic.

Creo que es apropiado que en este momento presente algunas notas sobre la manera en que abordaré mi estudio de este género y del cómic de Brian Lee O'Malley. Primero: una gran parte de mi análisis se basa en el estudio de los elementos que componen la literatura rosa, independientemente de que haya una sección dedicada a teorizar sobre la recepción de este grupo de textos por un público lector. Aunque se antoja un análisis diacrónico de este grupo de textos literarios, en especial enfocado en los últimos treinta años del siglo pasado y la primera década del presente en las sociedades más liberales, en este trabajo sólo me enfocaré en una obra perteneciente a los últimos años de la primera década del siglo XXI. Más que una historia del género, planeo estudiar las posibilidades que se abren con la presencia de un trabajo tan singular como *Scott Pilgrim* para este grupo de textos. Que haya decidido trabajar con el cómic de Brian Lee O'Malley como centro de mi análisis, en vez de su adaptación al cine o al videojuego, se debe más a que el desarrollo de la historia en su forma primigenia es mucho más útil para mi análisis genológico que a una búsqueda de un estudio estético de este medio. Segundo: aunque suene redundante, tengo que clarificar que mi estudio de este género combina los elementos propuestos por Pamela Regis en su libro *A Natural History of the Romance Novel*, que serán explorados en el siguiente capítulo, con la

³ Aunque los temas son importantes para la literatura popular, si éstos no están desarrollados bajo las convenciones narrativas de un género particular pueden estar funcionando solamente como *modos* de un género dominante. En el siguiente capítulo ahondaré en esta cuestión (véase p. 11 de este trabajo).

propuesta de Rick Altman de hacer un análisis semántico/sintáctico de las películas de género, que a continuación buscaré explicar.

Rick Altman escribe en “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”:

While there is anything but general agreement on the exact frontier separating semantic from syntactic views, we can as a whole distinguish between generic definitions that depend on a list of common traits, attitudes, characters, shots, locations, sets, and the like—thus stressing the semantic elements that make up the genre—and definitions that play up instead certain constitutive relationships between undesignated and variable placeholders—relationships that might be called the genre’s fundamental syntax. The semantic approach thus stresses the genre’s building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged. (31)

Altman busca diferenciar, entonces, entre unos elementos que construyen el género⁴ (elementos semánticos) y otros que lo ordenan de una manera determinada (elementos sintácticos). Para aclarar un poco más estos dos conceptos podemos ejemplificar con un superficial análisis del western. Los elementos semánticos de este género serían las *piezas* que lo constituyen: el viejo oeste, los vaqueros, el sheriff, el forajido, etc.; mientras que la sintaxis se enfocaría en la manera en que se estructura una narración de este tipo: la llegada del forajido a la civilización, la lucha de éste en contra de la amenaza al poblado, y su regreso al desierto una vez terminada su participación.⁵

Una vez establecida esta distinción, Altman propone, a diferencia de estudios anteriores que seguían uno u otro de estos modos de análisis, que se examine el texto deseado tomando en cuenta ambos acercamientos: “I maintain that these two categories of generic analysis are complementary, that they can be combined, and in fact that some of the most important questions of genre study can be asked only when they *are* combined” (35). Una de estas preguntas que sólo pueden ser contestadas a través de un análisis semántico/

⁴ Agrega así a la lista más elementos que sólo los “temas” que Tzvetan Todorov mencionaba en su *Introducción a la literatura fantástica* (20).

⁵ El western acepta variaciones importantes en su articulación sintáctica (como en el caso del “vengeance western”, el “transition western” y el “professional western”) pues es un género que establece su identidad a partir de sus elementos semánticos. Para un estudio detallado de la estructura del western véase Wright en la sección de Obras consultadas al final de esta tesina.

sintáctico es la del modo en que un género ha cambiado con el paso del tiempo. Altman propone “that genres arise in one of two fundamental ways: either a relatively stable set of semantic givens is developed through syntactic experimentation into a coherent and durable syntax, or an already existing syntax adopts a new set of semantic elements” (35). Él reconoce dentro de la primera manera el género del musical, que tenía establecidos desde un principio sus elementos semánticos (el club nocturno, la zona tras bambalinas, la música como herramienta diegética) pero que fue mutando de una sintaxis melodramática (1927-30) a una enfocada en la felicidad del cortejo, la fuerza de la comunidad y los placeres que provoca el entretenimiento durante el principio de la nueva década (1931-2) (35). La segunda manera de configuración de un género es la que tiene una sintaxis bien establecida que va cambiando sus elementos semánticos. Altman ejemplifica con las películas generadas en el periodo de la segunda guerra mundial en donde el modelo de “el policía castiga a los criminales” (*cops-punish-criminals*) establecido por las películas de gangsters de principios de los treinta sufre la modificación del elemento semántico “gangster” o “criminal” por “alemán” o “japonés” (35-6). Como veremos a lo largo de este trabajo, es la segunda de estas configuraciones la que corresponde al género rosa. En éste existen ocho eventos narrativos que se encuentran presentes en todos los ejemplares de dicho tipo de textos, lo cual nos permite identificar en primera instancia a su sintaxis como una fija,⁶ mientras que hay un grupo de elementos, los semánticos, que van cambiando de “disfraz” en las diferentes encarnaciones de esta literatura. Así como Altman explica que la relación agente “bueno” - castigo - agente “malo” de las películas de gangsters se mantiene a pesar de los diferentes disfraces con los que se pueda vestir a los “buenos” y los “malos”, en la literatura rosa la presentación de la heroína, y otros muchos elementos semánticos más, puede variar enormemente entre diferentes historias, como puede ser al presentar una heroína latina, y/o cristiana, y/o sobrenatural, etc. Es necesario destacar este último punto, el del disfraz de los elementos semánticos, pues esta mutabilidad resulta en la cantidad impresionante de subgéneros que existen bajo el manto de la literatura rosa y que se dirigen a un conjunto igualmente variado de lectores y lectoras. Esto último será explorado también en el siguiente capítulo de este trabajo.

⁶ Más adelante expondré cómo, aunque sea necesaria la participación de cada uno de estos ocho eventos narrativos, su orden de aparición en la historia no es uno estable, pues los distintos ordenamientos resultarán en las distintas variantes entre diferentes exponentes del género (véase p.15 de este trabajo).

Antes de concluir esta introducción quisiera observar algunos asuntos que me incomodan del término con el que se conoce en español este género literario. Al llamar género rosa a lo que en inglés se conoce como *romance* nos encontramos con un gran problema. La relación ideológica que existe entre el color rosa y la feminidad automáticamente excluye (o plantea excluir) la participación del hombre como lector y como autor. El término *romance* no está exento de estas limitantes, pero pueden ser sorteadas más fácilmente mediante un proceso de resignificación del término como el que muestra Stuart Hall en torno a la palabra “negro”, en donde se buscó cambiar la connotación de este término de “despreciado” a “bello” (179-80).⁷ Yo optaré, de ahora en adelante, por llamar al género rosa como el género romántico, con la obvia indicación de no confundir este grupo de textos con los pertenecientes al periodo romántico inglés. Pero, ¿por qué no buscar resignificar el término “rosa” en vez de usar este término importado del inglés? Considero que llamar a este grupo de textos rosa o azul sería seguir pensando a los seres humanos como divididos solamente en hombres y mujeres que interactúan sexual y afectivamente entre sí; sería reducir nuestra percepción de las relaciones humanas a una visión heteronormativa.⁸ Al limitar nuestra visión a este binomio estamos dejando fuera el gran espectro de visiones, relaciones y modos de vida que se han presentado con la apertura sexual que ha tenido lugar en algunas sociedades desde los años sesenta del siglo pasado. Al igual que en inglés, el término “romántico” no está libre de una carga ideológica que lo relaciona con la feminidad, sin embargo, considero que es mucho más neutro, flexible y abierto a diferentes puntos de vista (de las personas heterosexuales, homosexuales, transgénero, transexuales, etc.) que “género rosa”, y espero que con el tiempo se pueda percibir así.

⁷ “Lo que importaba era la manera en la que diferentes intereses o fuerzas sociales podrían llevar a cabo una lucha ideológica para desarticular un significante de un sistema de significados dominante o preferido, y rearticularlo dentro de otra cadena de connotaciones distinta. Esto podría lograrse formalmente, por otros medios. El cambio de “negro = despreciado” a “negro = bello” se logra a través de la inversión. El cambio de “cerdo = animal con hábitos sucios” a “cerdo = policía brutal” en el lenguaje de los movimientos radicales de los años sesenta, a “cerdo = cerdo machista” en el lenguaje del feminismo, es un mecanismo metonímico de deslizar el significado negativo a lo largo de una cadena de significantes connotativos”. (Hall 180)

⁸ Heteronormatividad es un concepto de Michael Warner que hace referencia “al conjunto de las relaciones de poder por medio del cual la sexualidad se normaliza y se reglamenta en nuestra cultura y las relaciones heterosexuales idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano” (Bloque Alternativo).

Capítulo uno

El género romántico

La literatura romántica forma un conjunto de obras que van desde lo canónico, como *Pride and Prejudice* de Jane Austen, hasta lo más popular, como el infinito catálogo de la editorial Harlequin Romance. Sin embargo, esta variedad no ayuda a la percepción que se tiene del género: “The most popular, least respected literary genre” escribe Pamela Regis (xi). Aunque es un género consolidado con legiones enteras de lectoras y lectores de todas las edades, se le ha acusado, como a muchos otros de los géneros populares, de estar compuesto de fórmulas, y por lo tanto (según sus detractores) sin la chispa creativa de un trabajo literario verdaderamente “original”; de enajenante, que fomenta el escapismo del lector hacia otro lugar “inútil” de fantasía; y de simplón, carente de toda cualidad literaria. Si es cierto que muchos de los autores y autoras recurrentes de editoriales especializadas en este género se orientan mediante guías que entrega la editorial sobre la temática del libro,⁹ la calidad de este desarrollo depende más de la maestría del/la escritor/a que de la guía en sí (véase Regis 24). Un ejemplo similar que viene a mi mente es la utilización de la progresión de blues en el jazz y la música popular de nuestros días. El movimiento melódico es tan común que hasta un oyente no entrenado musicalmente lo puede reconocer. Lo que ha hecho que sobreviva esta “fórmula” musical son las variaciones que cada ejecutante puede hacer de su acercamiento a la nota. Lo mismo puede suceder en el caso de que el autor o autora elija seguir una guía entregada por la editorial: puede articular los eventos de una manera innovadora o cambiar otros como el género del héroe y la heroína para enriquecer comentarios hacia la sociedad y su ideología, por ejemplo. Hay otro sector de escritores que no se ciñen a una fórmula fija o impuesta y que, sin embargo, son reconocidos como pertenecientes a este género. La pregunta que puede llegar a la mente en este momento es, ¿la literatura romántica es un género compuesto por fórmulas o no? Considero que esto no

⁹ En una búsqueda rápida en la red encontré tres ejemplos de manuales que resultan significativos: uno totalmente amateur y publicado en un blog personal (<http://thehairpin.com/2011/10/how-to-write-romance-novels/>); otro construido grupalmente en WikiHow (<http://www.wikihow.com/Write-Romance-Novels>); y un tercero, que más bien es un catálogo de manuales de varios subgéneros, regulado por Harlequin Romance, una de las editoriales más importantes de este género (<http://www.harlequin.com/articlepage.html?articleId=538&chapter=0>). Considero que es revelador este hallazgo pues encontramos tanto un esfuerzo particular, como uno grupal y otro corporativo por sistematizar la escritura de este tipo de textos.

es así, porque el género va más allá de seguir un conjunto de reglas que están o no presentes en la mente del escritor al momento de construir su obra. Pamela Regis brinda su opinión al respecto: “The term ‘formula’ is often confused with ‘genre’, and this confusion is particularly widespread in critical work on the romance novel. ‘Formula’ denotes a subset of a genre. It is narrower than a genre. The elements of the genre are all present in the formula, but their range of possible embodiment has been constricted” (23). Una fórmula resulta ser sólo la sistematización de una forma de contar una historia, sólo es representativa de una manera determinada de articular una narración, y no representa la amplia gama de posibilidades que existen dentro de un género literario. Entonces, ¿qué es lo que vuelve un texto determinado parte de este género? En suma, y como premisa de este trabajo, diré que la principal característica de un texto de literatura romántica es que se enfoca completamente en una relación sentimental, en una situación adversa que la afecte y la superación de ésta. Para fundamentar esta categórica conclusión haré un resumen de las opiniones de varias analistas del género romántico en cuanto a su definición, su composición y su público en relación con la heroína de la historia.

I. Definición del género

Denice Adkins menciona en su introducción a la entrada sobre este género en *Genreflecting* de Diana Tixier Herald que “... romance novels are stories of beautiful women and powerful men swept off their feet by love [...] It is this emotional quality that makes the romance genre unique. Romance novels celebrate the emotional development of a love relationship” (253). En un principio esta definición nos puede ser de utilidad ya que encontramos el primer elemento que anticipé en mi introducción: el foco sobre el cual se concentra la narración de estas historias es una relación sentimental. También aporta otro elemento básico para la construcción de este género: la abrumadora carga sentimental; cualquiera que haya leído algún exponente de este género puede constatar este hecho. Hay un vaivén entre emociones dulces y amargas en estos textos que vuelven al lector¹⁰ un adicto que continúa devorando páginas ante la expectativa de un final que sabe de antemano será dulce. A pesar de estas dos aportaciones a nuestro entendimiento de este género, hay que reconocer que la definición de Adkins se queda corta en lo que respecta a las diferentes orientaciones de las

¹⁰ A lo largo de este trabajo utilizaré la palabra “lector” para referirme a hombres y mujeres indistintamente.

personas en una relación. Ella indica solamente las relaciones entre hombres poderosos y mujeres bellas, lo cual ya ha sido superado ampliamente por la industria editorial al existir títulos enfocados en relaciones homosexuales.¹¹Podríamos, entonces, continuar con mi propuesta inicial que menciona “relación sentimental”, sin especificar la orientación sexual de los integrantes.

La segunda definición que abordaré es la que Janice A. Radway hace en su libro *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. La autora llega a las siguientes conclusiones después de estudiar una comunidad de lectoras de novelas románticas en un poblado que ella decide llamar “Smithton”, en Estados Unidos en la década de los años ochenta: la característica principal de un texto exitoso de este género es que se concentra en una sola relación que se desarrolla entre el héroe y la heroína (122). A este análisis suma otros elementos como la figura de parejas rivales y el camino gradual de la independencia de la heroína hacia su asimilación en una sociedad patriarcal (122-47).

Esta definición es muy similar a la de Denice Adkins en cuanto a la importancia de las relaciones sentimentales para este género y en sus limitaciones en cuanto al romance homosexual. Sin embargo, esta última limitación responde al discurso ideológico de las lectoras de Smithton, que tienen una visión tradicional del mundo, ya que ella tabuló estas características del género basándose en los títulos preferidos por el grupo de lectoras. Hay que tomar en cuenta, entonces, que la manera en que procedió para su análisis tiene que afectar la manera en que leemos la definición que ella otorga y que se concentra en la relación sentimental como pilar del género. Esta característica, la de la relación amorosa como foco narrativo, no es algo que sólo encontremos en la poética de la literatura romántica, en ese mundo disecado de los manuales de escritura. Dicha característica se encuentra ya en el horizonte de expectativas de los lectores, incluso en los menos analíticos, a la hora de abordar un texto, y es vital para el reconocimiento de una obra dentro de su género. Para el lector de literatura romántica es impensable concebir una historia de este tipo sin que haya una relación central en la narración, así como al lector de westerns le es impensable una historia del viejo oeste sin vaqueros, desiertos y duelos.

La tercera definición que ahora abordaré pertenece a Pamela Regis: “A romance novel is a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more

¹¹ Basta con revisar la sección de *shelves* (repisas) de GoodReads.com en donde aparece una repisa virtual dedicada a este tipo de literatura romántica o buscar “Gay Romance Novels” en Google para ver varias páginas que recomiendan libros con esta temática.

heroines” (19). Para poder entender la complejidad de esta definición habrá que ver lo que comenta la autora sobre ella:

This definition focuses on the narrative essentials of the romance novel—those events, including the happy ending, without which there is an incomplete rendering of the genre. In naming the narrative elements of “courtship” and “betrothal” and in emphasizing the heroine, this definition departs from earlier efforts to define the romance novel. “Courtship” and “betrothal” translate the love and happy ending elements of these earlier critics’ definitions into narrative events [...] this shift from a statement of theme to a designation of narrative elements makes the identification of romance novels straightforward. If the narrative elements are present, a given work is a romance novel. (22)

Por mucho, ésta es una definición de la novela romántica más elaborada y estable que además se puede extender hacia la presentación del género en otros medios.¹² Aquí podemos observar la importancia que la autora da a un enfoque de tipo sintáctico: los ocho eventos narrativos que mencionaré más adelante son los diferentes elementos que articulan un texto para ser reconocido dentro del género romántico. Hay que notar que Regis sólo enfatiza la necesidad de un final feliz, en cuanto a estructura se refiere, con lo cual evita que su análisis se enfoque en una encarnación particular de este género y aspira a que su definición sea aplicable a cualquier ejemplo de literatura romántica. Más adelante en este capítulo exploraré brevemente la versatilidad que tiene este género para reordenar sus eventos narrativos.¹³ Los únicos problemas que se le pueden encontrar a esta completa definición son los siguientes: al igual que todas las definiciones aquí citadas, no se contempla el amor homosexual, y al enfatizar el papel de la heroína se deja de lado la posibilidad de una novela de este género literario enfocada en y desde la perspectiva de un hombre.

Al ver los puntos comunes de estas tres definiciones y agregar mis acotaciones, encontramos que es vital para este género que se enfoque en una relación sentimental, y que exista una problemática que ponga en marcha el aparato narrativo hacia su resolución, independientemente del género, la preferencia sexual de los protagonistas o del punto de vista desde donde se narre la historia. Hay que recalcar que el tema del “amor” o la

¹² Regis se enfoca solamente en la novela y deja fuera otros medios como el cine y el cómic, los otros dos grandes productores de historias románticas.

¹³ Véase p. 15 de este trabajo

“atracción” debe ser el centro narrativo, porque, como escribe Pamela Regis, “not every love story is a romance novel” (50). Esto se debe a que el romance puede actuar de maneras diferentes en una obra, ya sea como el género “dominante” o como “modo” de otro género. Ahora explicaré estos dos términos, pues resultarán relevantes al momento de analizar *Scott Pilgrim*.

De acuerdo con Roman Jakobson, “[t]he dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure. The dominant specifies the work” (41). La dominante es el principal sistema de valores mediante el cual se puede “medir”, por así decirlo, una obra literaria. Jakobson utiliza como ejemplo las diferentes formas de concebir el concepto de verso dentro de la poesía checa en el siglo XIV, la última mitad del XIX y principios del XX. Él observa que siempre hay tres aspectos en juego en cada una de esas épocas, pero en cada periodo uno de ellos tiene una mayor jerarquía sobre los otros y determina el papel y la estructura de los aspectos restantes: en el caso de la poesía checa del siglo XIV la principal preocupación era la rima, en el XIX el esquema silábico (métrica), y en el XX la entonación (41-2). Este concepto lo podemos extrapolar a los géneros literarios y hablar de que un texto puede tener un género dominante que ordena otros géneros que participan en menor medida en la construcción de una obra específica. Esto significa reconocer que la pertenencia de un texto a un género no excluye a ese ejemplar de participar de otros géneros que actúan de manera “modal”.¹⁴ Sobre el “modo”, Fowler nos explica en “Mode and Subgenre”:

Modes have always an incomplete repertoire, a selection only of the corresponding kind's features, and one from which overall external structure is absent [. . .] In short, when a modal term is linked with the name of a kind [lo que yo llamo el género dominante], it refers to a combined genre, in which the overall form is determined by the kind alone. (107)

El modo es un modificador del género dominante de la misma manera en que el adjetivo

¹⁴ Un rápido ejemplo de esto puede ser el apogeo de novelas, series y películas en las que se presenta el romance como el género dominante con elementos de la ciencia ficción o el terror como géneros modales, o viceversa.

“fantástico” en “romance fantástico” modifica al sustantivo “romance”.¹⁵ Si tomamos el ejemplo de la controversial saga de *Twilight*, encontramos que su funcionamiento está dictado por las estructuras y temas de la literatura romántica, que funciona como género dominante y sustantivo en su etiqueta genérica, pero dentro de sus personajes principales hay vampiros y hombres lobo, seres que pertenecen al género de la fantasía, que en este caso funciona como modo del género romántico y adjetivo en su nomenclatura.

Al destacar Regis que no toda historia de amor es una novela romántica, la autora tiene en cuenta que si encontramos una novela de aventura en donde el/la protagonista tiene que rescatar a su amado/a o tiene varios encuentros “amorosos” durante su camino, el amor está funcionando de manera modal al género de aventura, pues la expedición o el viaje es lo central en la narración, mientras que las relaciones amorosas del protagonista lo “aderezan”. Una vez entendido esto, es momento de que abordemos el tema de la estructura de las historias románticas. En el siguiente apartado buscaré explicar cuáles son estos elementos.

II. Elementos y estructura del género

Si observamos el inmenso catálogo de novelas románticas disponibles para nuestro disfrute en *Genreflecting*, veremos que podemos encontrar subgéneros como *historical romance*, *romantic suspense*, *paranormal romantic*, *gothic romance*, *frontier and western romance*, *native american*, *medieval*, *fantasy romance*, *futuristic romance* y *ethnic romance* (261-307). Esta enorme variedad de tipos de historias nos debe ayudar a reconocer la enorme cantidad de posibilidades que existen para contar una historia romántica, ya que es posible disfrazar los elementos semánticos de estas narraciones y que la historia siga siendo reconocible dentro de este grupo de textos. No importa si la relación se da entre una mujer, que se hace pasar por hombre en la Inglaterra victoriana, y una máquina hermafrodita en un castillo gótico localizado en el desierto norteamericano gracias a una ruptura en la línea del tiempo por culpa de un vampiro/científico/loco, al final la relación entre ambos seres hará eco en nuestras relaciones sentimentales en la vida real, y nos generará esa explosión de sentimientos y emociones que provoca este género. En la primera parte de esta sección me

¹⁵ Esta forma de pensar el modo como un adjetivo del género aparece explicada con más detalle en “Mode and Subgenre” de Fowler, pp. 41-2. Otro texto que podría ayudar al lector o lectora a comprender mejor la participación de un texto dentro de otro es el texto de Derrida “The Law of Genre”. Ambos textos aparecen citados en la sección de Obras consultadas al final de este trabajo.

enfocaré en explicar los elementos sintácticos fundamentales que conforman este grupo de textos de acuerdo con los ocho eventos narrativos básicos que reconoce Regis en su libro y los que propone Radway, junto con la crítica que se le ha hecho a esta última sobre su estudio. Más adelante presentaré mi teoría sobre la importancia que guardan los elementos semánticos y las distintas formas de disfrazarlos para este género, así como su identificación con diferentes tipos de lectores y lectoras.

A continuación resumo la lista de eventos que proporciona Pamela Regis (30-7):

a) Definición de la sociedad

Se muestran las fallas de la sociedad en la que están inmersos los protagonistas. Estas fallas, como prejuicios, desigualdad social y económica, etc., son las que entorpecerán el camino hacia la felicidad de la pareja de héroes.¹⁶

b) El encuentro

Es la narración del encuentro entre la heroína y el héroe. Puede ocurrir que se empiece a mostrar desde este momento el conflicto interno o externo que tendrán que superar.

c) La barrera

Se trata de una serie de escenas que se encuentran esparcidas a lo largo de la narración en donde se establecen las razones por las que la heroína y el héroe no pueden casarse (o estar juntos). Esta barrera puede ser externa, algo que existe fuera de la mente de los héroes, como disparidad económica, guerra, etc.; o interna, una circunstancia que se encuentra dentro de la mente de los héroes, como miedos, secretos, etc. Este último tipo de barrera es el más común en las historias románticas contemporáneas.

d) La atracción

Son una serie de escenas repartidas a lo largo de la narración en donde se establecen las razones por las que la pareja debe casarse (o unirse). La atracción es lo que mantiene a los héroes juntos el suficiente tiempo para superar la barrera. Ésta puede ser por química sexual, amistad, metas o sentimientos en común, la expectativa de la sociedad y asuntos económicos.

e) La declaración

Consiste en la escena, o las escenas, en las que el héroe declara su amor por la heroína. El momento en que aparece este elemento en la historia define el tipo de relación que habrá en

¹⁶ En los estudios revisados para este trabajo se le suele llamar héroe y heroína a los integrantes de la pareja que protagoniza la historia. En este estudio yo usaré indistintamente los términos de héroes y protagonistas para referirme a estos personajes principales.

la narración. Por ejemplo, si se le coloca al mismo tiempo en que se da el encuentro entre ambos personajes estamos tratando con una historia de amor a primera vista; si es puesta al final, la declaración es resultado de la superación de la barrera, etc.

f) La muerte ritual

Es el momento en la narrativa en el cual la unión entre héroe y heroína parece ser imposible. Esta muerte puede ser simbólica, como el exilio, o real, como una enfermedad que amenace la vida de alguno de los héroes. Siempre se logra superar esta crisis.

g) El reconocimiento

En una o varias escenas el autor otorga nueva información que permitirá a los protagonistas superar la barrera. Si la barrera ha sido externa, los impedimentos son eliminados; si interna, la heroína (y/o el héroe) ganan un poco más de conocimiento acerca de su propia psique.

h) El compromiso

El héroe o la heroína pide al otro que se una con él/ella y acepta. Esta unión no es necesariamente mediante el matrimonio, sólo es necesario que quede claro que ambos estarán juntos al final de la historia.

Algo que enfatiza Regis cuando habla sobre la errónea concepción del género romántico como uno hecho de fórmulas es que éste no tiene una sintaxis rígida, inmutable, y eso es muy claro en su grupo de eventos narrativos.¹⁷ Para ella no existe un orden fijo, lo único necesario para el funcionamiento de este género es que cada uno de estos eventos esté presente y que el final de la historia sea feliz. Habrá que pensar, entonces, el género romántico como una oración de ocho palabras de las cuales podemos modificar el orden a nuestro gusto, siempre y cuando utilicemos cada una de estas palabras en su nuevo ordenamiento.

En el caso del análisis de Radway, ella encuentra que la estructura narrativa del relato romántico ideal es la siguiente:

- 1.-The heroine's social identity is destroyed.
- 2.-The heroine reacts antagonistically to an aristocratic male.
- 3.-The aristocratic male responds ambiguously to the heroine.
- 4.-The heroine interprets the hero's behavior as evidence of a purely sexual interest in her.
- 5.-The heroine responds to the hero's behavior with anger or coldness.

¹⁷ Véase p. 8 de este trabajo.

- 6.-The hero retaliates by punishing the heroine.
- 7.-The heroine and hero are physically and (or emotionally) separated.
- 8.-The hero treats the heroine tenderly.
- 9.- The heroine responds warmly to the hero's act of tenderness.
- 10.-The heroine reinterprets the hero's ambiguous behavior as the product of previous hurt.
- 11.-The hero proposes/openly declares his love for/demonstrates his unwavering commitment to the heroine with a supreme act of tenderness.
- 12.-The heroine responds sexually and emotionally.
- 13.-The heroine's identity is restored. (134)

Aunque los análisis de ambas autoras son sintácticos, podemos notar que el de Regis es mucho más fundamental que el de Radway. La falta de alguno de los elementos en la lista de Regis podría ser fatal para la historia, mientras que la omisión o el reordenamiento de algunos elementos de la lista de Radway no provocaría un cambio tan comprometedor para la pertenencia y el funcionamiento del género romántico (por ejemplo la destrucción de la identidad de la heroína y su restitución, la respuesta sexual de la heroína al final de la narración, etc.). Regis critica el análisis de Radway al considerar que "Radway's description of the ideal romance is formulaic rather than generic because it expresses only one posible fulfillment of the genre's initial action" (24-5). Radway está analizando sólo una manera de desarrollar una historia romántica, lo cual vuelve su lista extremadamente exclusiva, e incapaz de poder abarcar todas las posibilidades del género.

Vemos, pues, que la sintaxis del género romántico puede mutar, pero no romperse debido a la falta de alguno de sus elementos sintácticos, y que aún así un texto de este género puede tener un desarrollo exitoso. Puede que la declaración de amor ocurra al final o al principio de la historia, pero no puede suceder que no exista declaración alguna. En resumen, sin la sintaxis particular de los textos románticos, que tiene como elementos fundamentales los ocho eventos del género que explica Regis, no puede haber un desarrollo completo de este tipo de obras. Ya que he establecido la importancia fundamental de la sintaxis para este género es hora de desarrollar la relevancia que tienen los elementos semánticos como herramientas para atraer a diferentes grupos de lectores y lectoras, y que he venido anticipando desde el principio de este trabajo.

Al comienzo del segundo apartado de este capítulo mencionaba la abrumadora

cantidad de tipos de novelas románticas. Una característica de los géneros populares es que son muy cercanos al público en cuanto a que se establecen continuamente canales de comunicación entre el autor/editor y los lectores para conocer la opinión de estos últimos sobre un texto específico y las expectativas que tienen para futuras lecturas. Adkins escribe: “Given a broad diversity of readers, there is a corresponding diversity of interests. Some of the latest trends in the genre indicate this, with new books ranging from sweet to spicy, and acknowledging many different types of reader” (257). El género, o más bien la maquinaria editorial de éste, es consciente de que existe una posibilidad de mercado tan grande como variado, por lo que continuamente explora nuevos caminos que puedan resultar atractivos a nuevos grupos de lectores y que refresquen a los lectores experimentados del género. Esto ha llevado, según Adkins, a una gradual exploración de la sexualidad explícita a partir de los años setenta para satisfacer a un público más liberal, al desarrollo de romances cristianos que retratan una feminidad más tradicional en donde además del romance existe una crisis espiritual, y al desarrollo de romances multiculturales durante los años noventa y principios de los dos mil en los cuales heroínas de diferentes razas protagonizaban la narración (256-7). El cambio de elementos semánticos, como de “heroína blanca” a “heroína latina”, abriría el camino hacia un público interesado en personajes latinos, lo cual no significa que este público sea conformado exclusivamente por latinos; el cambio de “heroína blanca o latina” a “heroína vampiro” provocaría que un público joven, en su mayoría influido por el auge de los romances sobrenaturales en el segundo lustro de la década pasada, consumiera este texto. “As evidenced by the new trends in the genre,” escribe Adkins, “romances remain popular because they are moving with their demographic” (259).

Creo que no es descabellado que, una vez leyendo esto, consideremos que la importancia que tienen los elementos semánticos para este grupo de textos es su capacidad para atraer a diferentes tipos de lectores y lectoras. Con mi estudio de *Scott Pilgrim* busco demostrar que es posible que mediante una elección determinada de elementos semánticos se puede volver muy atractiva una narración de este género literario para un público que, tradicionalmente, se encuentra alejado de él. El público lector al que me refiero es uno conformado por hombres. Un caso similar ya se ha presentado, de acuerdo con Diana Tixier Herald, autora de *Genreflecting*, quien reporta que “Mary Stewart, one of the progenitors of this subgenre [Romantic Suspense], rates high in romantic appeal, but the suspenseful elements of foreign adventure involving both romantic leads is also strong—so strong that her

books are of interest to men as well as women readers” (268). Antes de pasar al último inciso de este capítulo quisiera introducir brevemente un tema que desarrollaré hacia el final de la tesina. En los ejemplos que utilicé para mostrar los cambios en el disfraz del elemento semántico “heroína” la modificación se encontraba en forma de adjetivo (“blanca”, “latina”, “vampiro”) y el sustantivo era exactamente el mismo en los tres casos. Quiero proponer que consideremos que el disfraz del elemento semántico “heroína” no sólo involucra la raza o especie de ésta, sino el género mismo. Es decir, que más que dar por sentado el género de la protagonista como femenino, se aclare que lo que este género literario necesita es un agente heroico protagónico que sea un lienzo en blanco desde el nivel más básico de la construcción de un personaje, es decir si es hombre o mujer. Para empezar a cuestionar la aparente necesidad de una protagonista para este grupo de textos habrá que preguntarnos si la relación que se establece entre lectoras y heroína es exclusiva de este género (*gender*).

III. La heroína y el público femenino

Adkins escribe que si hay algo en lo que los críticos pueden estar de acuerdo es que las novelas románticas hacen a las mujeres felices (254-5). Ofrezco un resumen de las razones para esto según la autora:

- 1.- La mujer es el personaje principal y tiene el poder de rechazar o aceptar al héroe. En estas novelas la mujer no espera pasivamente la resolución del conflicto, sino que trabaja para resolverlo.
- 2.- La mujer es retratada como un personaje fuerte que se mantiene firme en sus principios y no tiene miedo al conflicto. El romance desarrolla una narración *positiva* para la mujer en contraste con la *negativa* realidad social.
- 3.- El hombre se postra ante la mujer. En las novelas románticas los hombres son forzados a reconocer la necesidad que tienen por las mujeres y aprender que deben jugar el juego del cortejo bajo las reglas de ellas, es decir expresando sus sentimientos y emociones. Existe una inversión de los papeles tradicionales en la que el hombre se “feminiza” y adopta el papel de cuidador de la mujer, y la mujer se “masculiniza” y se vuelve un personaje activo.
- 4.- Las lectoras necesitan un modelo que valide sus creencias. La virtud es recompensada, los hombres buscarán la belleza interior en vez de la exterior, habrá un final feliz a pesar de lo imponentes que sean los obstáculos para llegar a él.

5.- Las lectoras disfrutaban el predecible placer que forma parte del horizonte de expectativas que tienen cuando se acercan a un ejemplar de este género literario. (254-5)

Con esto podemos encontrar que la atracción que generan los textos de literatura romántica en las mujeres viene de un mismo lugar: “The romance novel’s focus on the heroine, then, is a focus on women’s problems” (Regis 29).¹⁸ De acuerdo con esto, la identificación de las lectoras con la heroína del texto se debe principalmente a dos elementos: un *deseo de superación* y una *reafirmación de los valores propios*. Con *deseo de superación* me refiero a la aspiración, muchas veces pasiva, a tener poder y fuerza que parece ser un motor importante para las lectoras de la literatura romántica más tradicional, de acuerdo a lo dicho por Regis y Adkins. En cuanto a la *reafirmación de los valores*, me refiero a que además de ver a la heroína como proyección de lo que le gustaría ser a la lectora de novelas románticas, la heroína también encarna y da sustento a los valores de justicia, belleza y sociedad con los que fue criada su consumidora.

Hay que destacar, una vez más, que el campo de visión de estas conclusiones es reducido, pues toma en cuenta sólo un tipo de público determinado, femenino, que se encuentra dentro de un ambiente que consume los textos de literatura romántica más tradicionales. Considero que habrá que generalizar un poco más si queremos poder abarcar todo el amplio espectro de la literatura romántica. Mi propuesta es que, en principio, un texto de este género debe ser capaz de generar un personaje (o conjunto de personajes) que reflejen los problemas que enfrentan los seres humanos al relacionarse sentimentalmente. Si para Regis el que esta rama de la literatura se enfoque en una heroína significa que también se concentra en los problemas de las mujeres, yo diría entonces que si el punto central de este género literario es una relación sentimental, como lo he planteado ya, aquello sobre lo que recae la atención es en los problemas que se pueden generar en este tipo de relaciones, sea nuestro referente narrativo hombre o mujer, heterosexual u homosexual, etc.

¹⁸ He decidido omitir aquí las opiniones que brinda Radway sobre por qué este tipo de textos es tan atractivo para las mujeres de Smithton (principalmente porque el acto de leer les permite abandonar temporalmente sus puestos como madres y esposas) pues, si bien sus reflexiones son valiosas, viran hacia una dirección que no es la de mi estudio.

Capítulo dos

Scott Pilgrim vs. la literatura rosa

Como ya he mencionado, la literatura romántica es considerada popularmente como un producto dirigido y consumido exclusivamente por mujeres. Esta lectura del género es reforzada por los análisis de Regis, Adkins y Radway quienes destacan por lo menos dos mecanismos que establecen la relación de este grupo de textos con sus consumidoras: la identificación con la heroína y sus problemas por parte de las lectoras, como proponen Regis y Adkins, y la momentánea suspensión de sus roles tradicionales producto del acto de leer estos textos, como propone Radway (véase nota 17 de este trabajo). Sin embargo, en esta concepción del género romántico como solamente enfocado en las mujeres hay una noción, si no errónea, sí cegada por la larga tradición de este género: la exclusividad del género de sus lectores. Que este tipo de textos sea consumido preponderantemente por mujeres no es *necesario* para la literatura romántica. Intentaré explicarme un poco mejor. La razón por la que este grupo de textos es leído en su mayoría por mujeres es porque tradicionalmente se le ha construido con ese público como objetivo comercial. Esto implica que no es necesario que una mujer lea un ejemplar de este género para legitimarlo como parte de este grupo de textos. Un texto de este tipo seguirá siendo un texto de literatura romántica independientemente de si es leído por un hombre o por una mujer (sea cual fuere su orientación sexual). Como ya he dicho antes, creo que pensar el género romántico como se le ha pensado hasta ahora (como exclusivamente femenino) nos hace perder de vista lo que realmente es vital para este grupo de textos: una relación sentimental central a la narración, y un conflicto que la afecte y que debe ser superado. Con esta idea del género romántico en mente, quiero proponer el cómic *Scott Pilgrim* de Brian Lee O'Malley como un ejemplo de un texto romántico consumido por hombres que mantiene su pertenencia a este género literario debido a su tema y su estructura.

Dedicaré la primera parte de este apartado a intentar desligar este género de su preconcebido público exclusivamente femenino partiendo de algunas consideraciones hechas por Teresa de Lauretis sobre el género (entendido como *gender*) en su texto "Tecnologías del género" (1989) y mostrando un ejemplo del proceso de neutralización de géneros en la industria de los juguetes. En una segunda parte de este capítulo analizaré el cómic de Brian Lee O'Malley bajo las directrices establecidas en el capítulo anterior para

consolidar la pertenencia de este texto al corpus de la literatura romántica. En una tercera parte analizaré el impacto demográfico que el cómic de O'Malley y su adaptación al cine tuvieron en el segundo lustro de los años dos mil para demostrar que en efecto es un texto consumido por varones, y en una cuarta desarrollaré las razones que considero hicieron posible que este texto interesara a un público masculino enfocándome en dos aspectos: los elementos paratextuales presentes en la edición impresa del primer volumen de esta historia, y los elementos semánticos con los que se “disfraza” este género. Es en esta última parte donde desarrollaré a fondo mis reflexiones acerca del sexo, género y orientación sexual del personaje principal.

I. “Tú no puedes jugar con eso”

Hay géneros literarios, como la ciencia ficción o el romántico, que parecen gozar de mayor popularidad con un género de lectores que con otro.¹⁹ Esta inclinación es todo menos orgánica. Es decir, no hay una predisposición física que lleve a los hombres a interesarse por ciertos eventos como los deportes o la ciencia ficción en vez de la cocina y el ballet. Según Teresa de Lauretis esta diferenciación entre lo que es pertinente para un género o no, es establecida por las construcciones de los *aparatos ideológicos del Estado*, como los llama Althusser. De Lauretis insiste en que partiendo de las consideraciones de Althusser se puede desarrollar también la idea de un sujeto femenino, un campo no desarrollado por el autor, pues considera que tanto Althusser como la teoría marxista presentan un sujeto sin género debido a que estas consideraciones pertenecen a una esfera privada, y no pública, social y superestructural como la ideología (12). De Lauretis cita, entonces, a Michèle Barrett, que afirma que

No sólo es la ideología un lugar primario de construcción del género, sino que *la ideología de género... ha jugado un papel importante en la construcción histórica de la división capitalista del trabajo y en la reproducción de la fuerza de trabajo, y en consecuencia es una fiel demostración de la conexión integral entre la ideología y las relaciones de producción.* (Las cursivas corresponden al texto que cita de Lauretis) (13)

¹⁹ Ken Gelder ahonda en esta cuestión en el capítulo dedicado a “Genre” en su libro *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field* (véase Obras consultadas).

Al encontrar esta relación entre la ideología y la idea de género podemos concluir la artificialidad de este último. Según de Lauretis, el género es “el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine– y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” encargado de hacer *pertenecer* al individuo a una clase social u otra, que son excluyentes, y que se basan en arquetipos de hombre y de mujer que buscan regular los diferentes tipos de masculinidad y feminidad que hay (8, 10). Mientras lo que es orgánico en los seres humanos es el nacer con un aparato reproductor que los identifique dentro de un sexo, el género es un proceso de construcción y significación que lleva, en muchas sociedades, a crear la oposición hombre/mujer. Al ser el género una construcción ideológica, encontramos que existe la posibilidad de mutarlo a través de cambios efectuados en diferentes planos de la ideología, como el político, el social y el económico. A continuación abordaré un ejemplo que trata con estos dos últimos de manera directa: el caso de la aparición de jugueterías “neutras”, jugueterías que buscaron eliminar las diferencias de género a partir de cambiar la manera de ordenar su mercancía.

Dentro de las construcciones del género de un niño o una niña existen ideas que los predisponen a participar de ciertas actitudes que socialmente “les son propias”. Una de estas ideas está en la susceptibilidad emocional del género femenino en contraste con la rudeza del género masculino. Las mujeres lloran con las telenovelas y los hombres pelean a golpes a mitad de un partido de fútbol. Ésta es una construcción de una feminidad y una masculinidad estándar presentada como normal (o incluso como norma) y reforzada por las instituciones del entretenimiento, la educación y, como parte de estos dos primeros, de la familia, que presentan como seres totalmente ajenos en cuestiones emocionales a los hombres y a las mujeres. Considero que esta idea es errónea, y que más que una indiferencia emocional de los varones, existe una diferencia en las actividades sobre las cuales se enfocan estas emociones. Basta con ver a los fanáticos de un equipo de fútbol tras coronarse con el campeonato para ver a miles de hombres (y mujeres) llorar de felicidad, o al equipo subcampeón en el super tazón para ver a decenas de musculosos varones de más de cien kilos, dignos representantes de la masculinidad tradicional, llorar desconsoladamente abrazándose entre sí. Las emociones ahí están, lo que se regula es hacia dónde se apuntan.

Similar a esto, existe una designación social que lleva a las niñas a jugar con muñecas que encarnan encantadoras princesas y a los niños con esculturales muñecos de soldados, junto con todo lo que representan como sinédoques de un género masculino o femenino. Igual que ver el fútbol o las telenovelas y que pertenecer a un género u otro, elegir jugar con una Barbie o un Action Man es algo aprendido desde chico. Aunque en el hogar la familia nuclear no enfatice estas diferencias de género, la escuela y las jugueterías funcionan como



aparatos normalizadores de los y las infantes. Mientras que estas últimas reparten sus productos en secciones para niños y para niñas, en la primera, los niños y las niñas molestan a quienes juegan con juguetes que no “pertenecen” a su género. Un caso que se tornó viral en los medios electrónicos en los últimos años, para ser específico en 2010, es el de Katie Goldman, una niña de siete años que fue molestada por sus compañeros por ser dueña de una cantimplora de *Star Wars*. Tras unas semanas en la escuela, Katie pidió a su madre cambiar su botella, pues la que tenía no era “suficientemente grande”. Después de buscar en la alacena por un momento Katie encontró un recipiente *rosa* que de

hecho era más pequeño que su actual cantimplora y decidió que ésa sería su nueva botella. Al notar esta contradicción, su madre preguntó insistentemente a su hija por la razón de esta decisión, y ella confesó ser objeto de burlas por usar algo que *sólo* era para niños. Este caso causó gran revuelo en la comunidad de internet y miles de internautas, en gran parte mujeres, mostraron su apoyo a Katie por sus gustos. Tal fue el impacto de este suceso que Ashley Eckstein, voz de Ahsoka Tano en la serie *Star Wars: The Clone Wars* mandó varios mensajes de apoyo a la niña y se ha dedicado a promocionar los esfuerzos de *Team Bullied*, una campaña impulsada por la madre de Katie. Dentro de una de sus entradas en el blog de la página oficial de *Star Wars*, Ashley Eckstein escribe respecto a las actitudes de los compañeros de Katie, a partir de compartir la fotografía de una postal de la serie que ella protagoniza en la sección “para niños” de una tienda, “Well, do you blame them, when the

retailers have signs like these? They are clearly saying that this card is not for a girl!” (Eckstein) (Fig. 1).

Junto con el caso de Katie, otros hechos han ocurrido que nos sirven como indicadores de una nueva manera de ver los roles de género. En julio de 2012, Harrods, una de las tiendas departamentales inglesas más famosas, reinaguró su departamento de juguetería con un nuevo enfoque para su organización: mundos temáticos en vez de divisiones de género (Grinberg). Así, Barbies sirena y comandos submarinos se encuentran lado a lado en su mundo subacuático, permitiendo que niños y niñas elijan los juguetes que prefieran, sin tener que filtrarlos con etiquetas genérico-sexuales (Grinberg).

De la misma manera en que se han comenzado a desgenerizar los juguetes que compran niños y niñas, creo que es posible plantear una desetiquetación de un género como la literatura romántica. Es decir, dejar atrás la noción de éste como un género sólo para mujeres. Pero, ¿es posible que una historia romántica capture a un público masculino? Responderé que definitivamente sí: en la introducción a este trabajo ya adelantaba que había sucedido un caso en el que las novelas de romance y suspenso de Mary Stewart resultaban de interés tanto para hombres como para mujeres. ¿De qué depende, entonces, que hombres y mujeres se inclinen más por un texto u otro de este género? Para responder esto quisiera volver por un momento a los juguetes. Es sorprendente notar que la diferencia entre Ken, la pareja de Barbie, y el G.I. Joe, el primer *Action Man* de la historia, depende más de su “disfraz” que de su forma.²⁰ Ambos son figuras de hombres esbeltos y con los músculos marcados, pero su “pertenencia” a un género u otro de consumidores es indicada por su utilería. Mientras Ken porta camisas polo o hawaianas, lentes, copas de coctel, etc., un G.I. Joe incluye un traje militar acorde al tema de su misión actual y armas diversas. Creo que el género romántico funciona de esta misma manera. Es decir, dependiendo del disfraz con el

²⁰ En “The Secret History of G.I. Joe: Barbie, Joe, Darth Vader, and Making War in Children’s Culture”, Tom Engelhard narra el advenimiento del primer G.I. Joe, dejando en claro las similitudes de ese guerrero con su contraparte femenina: “In this way was a warrior Adam created from Eve’s plastic rib, a tough guy with his own outfits and accessories, whom you could dress, undress, and take to bed – or tent down with, anyway. But none of this could be said. It was taboo at Hasbro to call Joe a doll. Instead, the company dubbed him a “poseable action figure for boys,” and the name “action figure” stuck to every war-fighting toy to follow. So Barbie and Joe, hard breasts and soft bullets, the exaggerated bombshell and the touchy-feely scar-faced warrior, came to represent the shaky gender stories of America at decade’s end, where a secret history of events was slowly sinking to the level of childhood”.

que se vista la historia, se puede volver atractivo el texto para un grupo de lectores y lectoras o para otros.

¿Cómo opera este disfraz en el género romántico? Como anticipé en el primer capítulo de este trabajo, propongo que si analizamos el género literario a partir de la propuesta de Rick Altman de un enfoque semántico/sintáctico podemos encontrar que cada uno de este tipo de elementos tiene una relevancia distinta para el género romántico. Mientras que la sintaxis se encarga de otorgar la pertenencia de un texto a este género literario, son los elementos semánticos y sus distintos disfraces los que se encargan de orientar el texto hacia un público en particular. Una vez más me remito a la enorme lista de ejemplares y subgéneros encontrados en *Genrelecting* de Diana Tixier Herald, en donde podemos encontrar que prácticamente existe todo tipo de romances: paranormal, suspenso, histórico, gótico, western, enfocado en la raza de los protagonistas, etc. Cada uno de estos textos atrae a un público específico interesado en el revestimiento semántico de cada texto. Es en esta posibilidad de apelar a diferentes grupos de lectores y lectoras donde se encuentra el camino para volver a los hombres consumidores de una historia romántica. Existen otros dos niveles en las historias románticas que deben tomarse en cuenta a la hora de pensar cómo pueden volverse más atractivas este tipo de narraciones para un lector masculino. El primero es la cuestión del género y orientación sexual del o la protagonista, y el segundo son las características paratextuales del libro. Desarrollaré estos dos puntos hacia el final de este capítulo. Una vez establecido que la diferencia de género obedece más a una construcción ideológica que a una condición orgánica del ser humano, y como tal es modificable e incluso neutralizable, y desarrollada la manera en que un texto de literatura romántica puede atraer a diferentes grupos de lectores y lectoras con diferentes variaciones de sus elementos semánticos, es hora de abordar el estudio del cómic de Brian Lee O'Malley, que creo demuestra cómo un texto romántico puede resultar atractivo para un público masculino.

II. "The L-word"

El cómic *Scott Pilgrim*, escrito por Brian Lee O'Malley, es uno de los eventos culturales más importantes de la primera década del siglo XXI por mezclar dentro de sus páneles varios de los pilares que sustentan la identidad de la generación nacida entre los ochenta y mediados de los noventa, como la cultura del videojuego, el manga y el *garage rock* anglófono. Con un

rotundo éxito editorial,²¹ y con una adaptación considerada como película de culto en 2010, *Scott Pilgrim* dejó una importante huella en todos y todas las que tuvimos contacto con la serie antes, durante y después de su *hype*, en el segundo lustro de este milenio. En este trabajo planteo la posibilidad de leer este cómic como un ejemplo de un texto romántico consumido por hombres basándome tanto en los elementos sintácticos que articulan la historia y que nos permiten identificarlo dentro del género romántico, como en el disfraz que los elementos semánticos portan como clave para relacionarlo con un público masculino. En esta segunda parte aplicaré el estudio sintáctico de eventos narrativos que Pamela Regis propone en *A Natural History of the Romance Novel* (que he descrito en el capítulo anterior) al cómic de Brian Lee O'Malley, para reforzar la idea de que el género romántico está funcionando en este texto como género dominante y no como género modal. Una vez esclarecido que estamos tratando con un texto perteneciente a la literatura romántica, buscaré demostrar que una gran parte de los fanáticos de esta historia son hombres mediante un análisis de las estadísticas encontradas en IMDB de su adaptación al cine. Finalmente, después de establecer a los hombres como consumidores de este texto, analizaré cómo funciona el disfraz de este cómic en dos niveles: el narrativo, con los elementos semánticos, y el paratextual, al observar cuidadosamente el diseño del primer volumen de la serie. A continuación demostraré cómo es que el cómic de Brian Lee O'Malley cumple con las formas de interacción entre personajes típicas de la literatura romántica. En un principio localizaré los ocho eventos que menciona Pamela Regis como básicos para un trabajo de este género. Antes de proceder con el análisis del cómic bajo las ideas de Regis, habrá que destacar que la historia de *Scott Pilgrim* tiene su foco narrativo en la relación entre Scott y Ramona, lo cual, de entrada, nos permite encontrar una fuerte liga con los textos de literatura romántica, pues, aunque el género de la aventura se encuentra presente en la historia, su participación es de naturaleza modal, si seguimos la terminología de Fowler que abordé en el capítulo anterior (véase pp. 11-2 de este trabajo), al estar esta narración enfocada en una relación sentimental. Una vez que hemos tomado en cuenta este punto, podemos reconocer, al menos en un principio, a *Scott Pilgrim* como un texto perteneciente al

²¹ Con la publicación de esta serie, nombrada un *New York Times bestseller*, O'Malley fue nominado a un Eisner Award en 2006, y ganó dos Harvey Awards (en categorías de humor en 2007 y *Graphic Album - Original* en 2008), un Doug Wright Award (2005) y un Joe Shuster Award (2006) (Onipress).

género romántico, lo cual nos permite comenzar con el análisis de eventos narrativos de este género que propone la autora de *A Natural History of the Romance Novel*.

a) Definición de la sociedad

Durante los seis volúmenes de *Scott Pilgrim* encontramos situaciones que muestran la forma en que distintos personajes se relacionan sentimentalmente. Hay cinco parejas más que aparecen a lo largo de la historia, todas ellas entre los 20 y los 30 años de edad, y cada una de ellas muestra un tipo de “falla” en la sociedad de este cómic, localizada en la ciudad de Toronto. La pareja conformada por Julie Powers, compañera de universidad de Scott, mal encarada y convenenciera, y Stephen Stills (obvia referencia a su tocayo norteamericano, uno de los músicos más influyentes del siglo XX), conocido como “el talento” de Sex Bob-omb (banda en donde toca Scott), vive en una continua incertidumbre. Constantemente el grupo de amigos de Scott va a fiestas que Julie organiza y al ser cuestionado Stephen sobre el estatus de su relación con ella él responde que ha sido “botado” por su novia, a lo que alguien usualmente agrega “for like the fiftieth time” (p.e. I 2: 12 5 y V 26: 20 4).²² Más tarde se verá a la pareja “reconciliada”, hasta que capítulos más adelante, o en otro volumen, volverán a estar separados. Al final Stephen encontrará estabilidad sentimental al dejar definitivamente a Julie y empezar una relación con Joseph, el compañero de piso de Kim.

La segunda pareja, conformada por el joven Neil (*Young Neil*, referencia al músico canadiense Neil Young), compañero de piso de Stephen Stills y jugador empedernido de videojuegos, y Knives Chau, menor de edad, ex novia de Scott (totalmente enamorada de él) y de origen chino, es por mucho la pareja más deprimente de toda la historia. Knives salió con Scott Pilgrim, quien la utilizaba como relación “rebote”, aunque él lo negara, para superar su luto de más de un año por haber sido cortado por Envy Adams, y fue engañada por él con Ramona, lo cual las transformó en peores enemigas. Poco después de que Scott cortara a Knives, ella empezaría a salir con el joven Neil, con quien, confiesa, sólo está porque se parece a Scott (III 16: 29 1). El joven Neil no es más que un “rebote” para la despechada

²² Citaré el cómic de la siguiente manera: (Número de volumen en números romanos y capítulo en arábigos: páginas páneles). Los páneles se numerarán de izquierda a derecha y de arriba abajo. En algunos volúmenes de *Scott Pilgrim* la numeración de página no existe, en tal caso escribiré en cursivas el número de páginas contadas desde el principio del capítulo hasta el momento citado. En este trabajo suelo citar los páneles del cómic tanto gráfica como descriptivamente. Esto se debe a la relevancia que pueda o no tener la imagen para mi argumento.

Knives, y su relación fracasa rápidamente. Al final él encontrará su superación al dejar de ser llamado “joven” y ser sólo Neil, y Knives madurará y dejará Toronto para ir a la universidad.

La tercera pareja, si se le puede llamar así, es la que conforman Wallace Wells, compañero de piso, y amigo-mentor gay de Scott, y los varios “one night stands” que tiene durante la historia. Constantemente Scott es mandado a dormir fuera de su departamento porque Wallace invitará a un amigo a pasar la noche. Al final Wallace llega a una relación estable con el psíquico Mobile y se muda a vivir con él.

La cuarta pareja es formada por Kim Pine, ex novia de Scott y baterista de Sex Bob-omb, y Jason. Ésta es una relación en la que no se profundiza mucho, pero que llega a su fin al ser Kim engañada por Jason con su compañera de piso, Hollie Hawkes. La quinta y última pareja es la conformada por Envy Adams, *La*²³ ex novia de Scott y cantante de la banda *hip* del momento, Clash at the Demon Head, y Todd Ingram, vegano, tercer ex novio malvado de Ramona y bajista de la banda de Envy. Esta relación tiene un final muy similar al de Kim y Jason pues termina al ser descubierto que Todd engañaba a Envy con la baterista de su banda.

Estas cinco parejas reflejan los problemas y ansiedades que tienen Scott y Ramona sobre su relación. La inestabilidad de Julie y Stephen, y el continuo cambio de parejas sexuales de Wallace encuentran su eco en la petición de Scott a Ramona en la mañana siguiente a la noche que ambos pasaron por primera vez juntos: “Hey, can this not be a one-night stand?” (I 4: 29 4). Páñeles antes Scott respondía ante la súbita decisión de Ramona de no tener sexo con él “...It’s been like a really, really long time. But this is – I think I needed this. Whatever it is” (I 4: 26 3). Curiosamente, después de pasar por un periodo de inestabilidad en asuntos amorosos, tanto Scott como Stephen y Wallace lograrán llegar a una relación estable. Las restantes relaciones giran alrededor de un tema que nos permite agruparlas en conjunto: la infidelidad. Este tipo de traición parece ser la falta más grave del cómic, pues todas las relaciones empiezan a decaer o simplemente se deshacen cuando alguno de los participantes descubre que ha sido engañado. La relación de Scott y Ramona llega a su momento más difícil (emocionalmente hablando) en el quinto volumen de la serie, pues es entonces cuando una iracunda Knives revela a Ramona que Scott las engañó a la una con la otra cuando apenas empezaban su relación. Éste es el único momento en que la fortaleza de Ramona parece cimbrarse; incluso gráficamente se le ve descompuesta en ese

²³ Escrito así para enfatizar la importancia de esta ex novia en la vida de Scott.

panel (V 27: 55 1) (Fig. 2). A partir de esa declaración, Ramona se nos presentará malhumorada hasta que confronta a Scott en un diálogo que muestra que uno de los más grandes problemas de las relaciones en este cómic es la falta de confianza que surge del engaño:

Ramona: Well, You're a liar and a cheat...

Scott: I'm trying to be better, Ramona. I'm trying to *change for you*.

R: Great. Good Job. You tricked me into thinking you were a decent guy. But you're just another evil ex-boyfriend waiting to happen, aren't you?



(V 29: 108 1-3)

Scott habla de que intenta cambiar por ella. Pero, ¿cambiar qué? De acuerdo con la manera en que se nos ha presentado a este personaje desde el principio, no podemos estar muy seguros de a qué se refiere. En la sección c) de este apartado desarrollaré este misterioso aspecto que no se nos ha revelado de Scott.

b) El encuentro

Scott conoce por primera vez a Ramona en un sueño. Él se encuentra caminando en un desierto y cae sobre sus rodillas diciendo "Oh, God... I'm so... so alone". Páneos después aparece Ramona en patines y le dice que se calle, que sólo se trata de un sueño tonto (I 2: 26-8). El sueño resulta relevante en por lo menos dos niveles. Este paisaje se repetirá sólo cuando Ramona ha desaparecido del mundo, en los sueños que tiene con ella Scott, y cuando el héroe ha muerto y Ramona reaparece y arreglan sus problemas en el volumen final de la serie. Por las situaciones en las que este paisaje es representado se puede entender que dicho lugar refleja el estado más miserable de Scott Pilgrim. Esta idea es reforzada por el segundo nivel de relación que podemos generar a partir de las palabras que dice el protagonista. En el volumen donde reaparece Envy Adams en la vida del protagonista se nos muestra una gran cantidad de recuerdos en forma de *flashback*. Uno de éstos presenta a Scott Pilgrim borracho, tirado en medio de la calle cantando la canción que compuso para Envy y enunciando las palabras que se repetirán en sus sueños del desierto

(III 12: 12 1-2). Después de este primer encuentro Scott empieza a manifestar los primeros síntomas de su obsesión con la, hasta entonces, anónima chica en patines de sus sueños. Mientras come con Wallace, su compañero de piso, empieza a mostrar su inquietud por la identidad de esa chica a pesar de la falta de interés de su interlocutor. En los siguientes páneles se observa a Scott meditativo mientras toma el autobús y cuando, al acompañar a Knives a la biblioteca pública de Toronto, descubre que la chica de sus sueños se encuentra entregando un paquete de Amazon.com en la recepción del edificio, su sorpresa es tal que tira todos los libros que cargaba. Después de este encuentro en el plano de la realidad, Scott se encontrará totalmente distraído durante el ensayo de su banda (I 2: 2-7). En el mismo capítulo Scott volverá a soñar con Ramona y al enterarse de que ella se encuentra presente en la misma fiesta que él, decidirá buscarla obsesivamente (I 2: 13-17).

c) La barrera

En esta historia existen dos tipos de barreras: exteriores e interiores. La barrera exterior es conformada por The League of Evil Exes,²⁴ un grupo organizado por Gideon Graves, el más reciente ex novio de Ramona, que busca destruir a Scott Pilgrim. No creo que haya que elaborar mucho en este punto: al derrotar a esta liga, Scott podrá establecer una relación duradera con Ramona. Lo que considero resulta más enriquecedor en este punto son las barreras interiores de ambos personajes. Nunca se nos revela la historia detrás de la enigmática Ramona Flowers, pero es a través de lo que dicen de ella sus exes que podemos saber un poco de su pasado. En el volumen dos de la serie, Ramona y Scott platican sobre Lucas Lee, el segundo ex novio por derrotar. Durante la plática Scott pregunta cómo fue que terminó la relación:



²⁴ En el cómic se enfatiza el uso de la palabra “exes” para referirse a esta agrupación en vez de “ex boyfriends”, pues es conformada tanto por hombres como por mujeres. Es por esta razón que elijo utilizar este término coloquial en mi trabajo.

Mientras Ramona responde de esta manera encontramos que su mirada se desvía hacia un lado del panel. Poco más adelante Lucas y Scott platicarán antes de iniciar su pelea sobre la relación que el primero tuvo con la novia actual del protagonista. Lucas resume su relación como una de corazones rotos, pues “She left me for the first cocky pretty boy that swaggered by!” (33 12). Ramona estaba mintiendo, y es hasta el siguiente volumen que acepta este hecho y explica que ella era así en ese entonces, cuando era novia de Lucas (III 15: 8 1). El segundo caso que citaré se encuentra en el volumen cinco del cómic, mientras los gemelos Katayanagi, los ex novios número cinco y seis, pelean con Scott. Ahí encontramos el siguiente diálogo:

Kyle Katayanagi: You know why Ramona came to this city, don't you?

Scott: She... got a job?

Ky: She came here to escape.

Kim [amiga de Scott atrapada en una jaula]: To escape from what?

Ky: Herself.

Ken Katayanagi [Al mismo tiempo que su hermano Kyle]: Gideon. [...] She's a runner, Pilgrim.

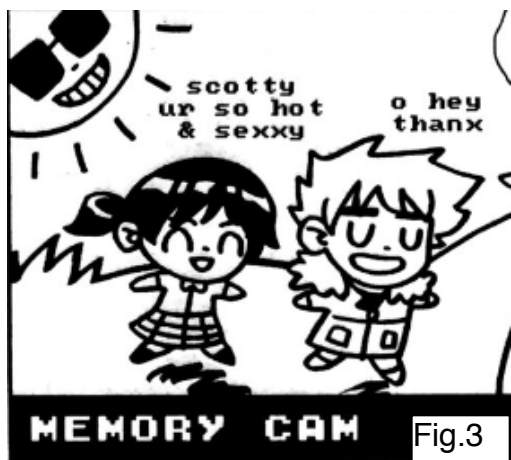
[...]

Ky: You poor fool. Fighting for her. [...] I wager she's packing her bags right now.

(V 30: 9-12)

Efectivamente, en esos momentos Ramona está haciendo sus maletas y desaparecerá frente a los ojos de Scott cuando éste vuelva a casa. Ramona siempre ha huido de sus relaciones para no ser lastimada. Por esta y otras alusiones de los exes de Ramona descubrimos que el pasado de la heroína resulta ser más perturbador durante el tiempo que convivió con Gideon Graves. Constantemente se le recuerda lo legendaria (en un sentido malo) que es su persona en Nueva York (la ciudad donde vive Gideon). Este último ex novio es el que está más arraigado en la mente de Ramona. A tal nivel llega este apego mental que ha decidido llamar a su gato como él en un intento de superar su obsesión y constantemente vemos que en su cuarto hay una carta dirigida a él. En suma, Ramona no se ha podido quitar de la cabeza a Gideon Graves.

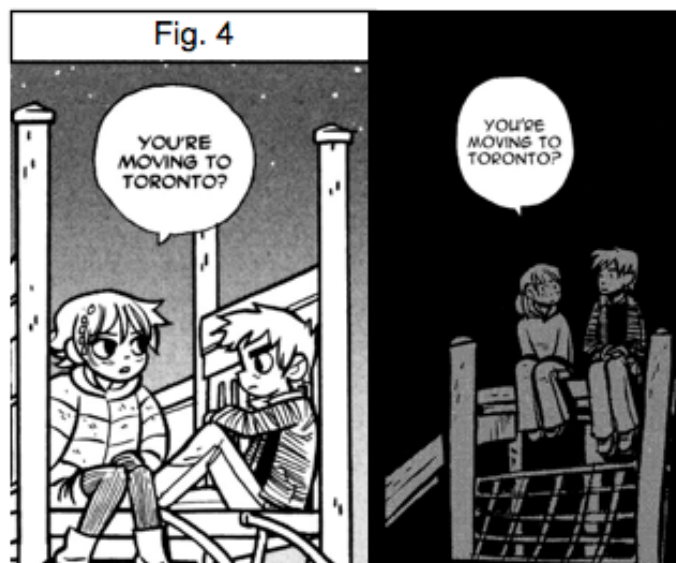
Scott, por otra parte, tiene dos barreras que superar. La primera es su temor a expresar su amor por Ramona. En uno de los recuerdos representados en el volumen tres de la historia se nos muestra a él y a Envy en la cama. Scott dice “Um... this might be a stupid



thing to say, but... I love you"; su novia responde sólo con su silencio y mueve los ojos hacia un lado del panel con la mirada distante. Scott continúa, "That was stupid, right? Never mind. Forget I said it" (III 8: 14 5-8). Hasta el volumen cuatro nunca ninguno de los personajes, tanto principales como secundarios, había expresado su amor con las palabras "I love you". Lo más cercano que había logrado expresar Scott era un "I like you" mientras él y Ramona veían una película (II 8: 25 6). La

segunda barrera es una mucho más oscura. Durante todo el cómic encontramos que Scott siempre se considera a sí mismo como una buena persona pues no bebe, su guapura está calificada como 10/10 en las "infoboxes" (cajas que aportan información sobre los personajes del cómic), etc. Sin embargo, constantemente vemos cómo sus amigos hablan de que es una persona realmente desagradable (un tanto en juego, pero otro tanto no) y siempre terminan hablando de anécdotas de cuando Scott se encontraba embriagado. No es hasta el volumen final que se nos revela explícitamente que el protagonista de nuestra historia es un negador compulsivo. Cuando Scott y Knives se encuentran al principio de este volumen y él le propone a ella que tengan sexo "casual", la chica le pregunta si recuerda cómo se comportó él con ella y cómo la engañó. Scott dice que más o menos, y vemos representada su "memory cam" en donde se le ve trazado a él y a Knives como dibujos infantiles, y sólo se ve un diálogo "scotty ur so hot & sexy", a lo que el joven responde "o hey thanx" (VI 32: 30 4) (Fig. 3). Scott ha bloqueado ese recuerdo de hace un año. Más adelante en el volumen, él platica con Envy Adams, quien le hace ver que él no era el parangón de virtud que creía y que en año nuevo, él, muy borracho, fue quien empezó la pelea que resultaría en el final de su relación, rompiendo el corazón de Envy. Este evento había sido borrado de la memoria de Scott, quien siempre lo había recordado desde el papel de víctima. El último ejemplo que enlistaré aquí es cuando Scott recordaba (¿soñaba?) su relación con Kim Pine. En esta narración vemos cómo el héroe tuvo que derrotar a unos estudiantes abusivos que habían tomado la escuela y capturado a Kim. Después de una batalla épica vemos cómo rescata a la chica, le pide que toque en su banda y además que empiecen a salir juntos. Kim responde melodramáticamente "Yes, Scott!! Oh, Yes!!" y se besan bajo la lluvia (2 6: 24 3). Páginas más tarde vemos un panel en donde se nos da a entender que él se había despedido de ella

antes de irse a vivir a Toronto (28 1). Sin embargo, cuando Kim y Scott hablan sobre ese evento en el sexto volumen, ella le recuerda a él que en realidad nunca se despidieron. Lo que sucedió realmente fue que Scott se despidió de una amiga en común de ambos (Cf. II 6 : 28 1 y VI 34: 68 1-4) (Fig. 4). Junto con esa revelación, Kim le recuerda a Scott lo que realmente pasó en lo que se nos mostraba que había sido una batalla



gloriosa para rescatarla de un jefe malvado: el bravucón era el novio de Kim en ese momento, y en realidad era un chico chino nerd que no podía defenderse. Scott empieza a descontrolarse con estos recuerdos y es entonces que aparece Negascott para pelear con él. A este personaje lo trataré hasta el apartado de la superación de la barrera.

d) La atracción

No me extenderé en este punto pues creo que resultaría ocioso tratar de describir con más palabras una relación de la cual hemos sido testigos todo el tiempo y de la que ya he hablado previamente.

e) La declaración

Durante los primeros volúmenes del cómic siempre vemos que Scott declara su cariño por Ramona pero nunca habla abiertamente de amor hasta el cuarto volumen (25: 178-9). Sin embargo, esta declaración no puede ser una efectiva conclusión a la historia pues ninguna de las barreras que afectan a los personajes ha sido superada. Una segunda declaración sucede en el quinto volumen, mientras Scott regresa de rescatar a Kim de los hermanos Katayanagi, mas ésta tampoco es exitosa pues, como los gemelos anunciaron, Ramona se ha preparado para huir una vez más: mientras Scott hace su declaración ella se desvanece en una luz intensa (V 30: 136-142).

f) La muerte ritual

En este caso, la muerte ritual es bastante literal. En la batalla final, Scott es atravesado por la katana de Gideon y llega al limbo del desierto de sus sueños.²⁵ En esta muerte es donde encuentra a Ramona, quien le explica las razones por las que se fue y logran reconciliarse. Es entonces que aparece flotando la vida extra que Scott había ganado en el volumen tres al derrotar a Todd Ingram,²⁶ y vuelve a la batalla contra el último ex novio de Ramona.

g) El reconocimiento

Ramona supera su primera barrera, la de siempre huir de sus relaciones, en su ausencia del cómic durante la primera mitad del volumen final. Nosotros sólo podemos ver los resultados de su trabajo introspectivo en su regreso para hablar con Scott y reconciliarse. La segunda barrera que representa Gideon resulta ser, sorprendentemente, una barrera externa: Gideon no es un productor musical, como imagina Scott. En realidad es un científico que desarrolló un tipo de armamento emocional que sella una idea dentro de la cabeza de la gente, que en el caso de Ramona es su amor por él. La chica con pelo corto azul le pertenece a Gideon y

hasta que no se destruya el dispositivo que mantiene a Gideon en la cabeza de Ramona no podrá superar esta barrera. De esto se da cuenta Scott al entrar en la cabeza de la heroína, donde él lucha con un



potentísimo Gideon que se alimenta de la obsesión de Ramona por él. Cuando parece que no hay remedio alguno a esto surge la explicación de los repentinos cambios de estilo de Ramona: cada cambio de corte representaba una etapa en ella, y ahora por lo menos diez

²⁵ Tanto este desierto que aparece en los sueños de Scott y durante su muerte como el subespacio que utiliza Ramona para viajar son planos de realidad que se comunican entre sí fácilmente, por lo que algunas veces resulta complejo comprender en qué nivel de realidad se están llevando a cabo los hechos de la historia.

²⁶ La vida extra, coloquialmente conocida como “extra life” o “1up”, es un recurso característico de los videojuegos.

Ramonas diferentes luchan y destruyen el sello emocional de Gideon (VI 37: 180-1) (Fig. 5). Así, la heroína sube de nivel, gana “The Power of Love”, y con ello obtiene la katana que había sido robada de Scott por el jefe de los exes.

En cuanto a Scott, su primera barrera es superada desde el volumen cuatro, cuando por fin, tras la insistencia de Wallace, consigue decirle a Ramona que la ama. Sin embargo, la barrera más importante y dolorosa, su personalidad negadora, sigue en pie, y con ella la imposibilidad de ser verdaderamente feliz. Durante la primera mitad del último volumen de la serie se desarrolla un proceso de diálogo entre Scott y sus ex novias, quienes le recuerdan



lo mal que trató a todas ellas. Es en la última de estas entrevistas, con Kim Pine, que toda la idea mental que se había construido Scott de sí mismo se derrumba y aparece Negascott (VI 34: 73 2) (Fig. 6). Este personaje, el lado oscuro del héroe (un claro homenaje a uno de los recursos más famosos de los video juegos),²⁷ ya había aparecido un par de veces antes, en el volumen cuarto, cuando la relación de Scott y Ramona parecía derrumbarse, y en el volumen cinco cuando ella desaparece (IV 24: 168-9 y V 31: 151 5). En el primer caso Scott lo atraviesa corriendo mientras grita que no lo necesita a él (su lado negativo) y que necesita a Ramona, y en el segundo sólo se aparece como un reflejo en el espejo en el cual Scott se mira después de sus sueños desérticos. En este último enfrentamiento, que tiene a Kim como espectadora, el héroe expresa lo más oscuro de su ser mientras carga contra Negascott “I just need to kill him so I can forget her and move on!!!”, “[Forgetting everything i]s better than having to live with myself!” (VI 34: 74-7). La participación de Kim aquí es vital, pues ella es la liga con el pasado de Scott (el capítulo se llama “A Link to the Past” como el videojuego de la serie de *The Legend of Zelda*) y está ahí para recordarle que si no se vuelve consciente de sus errores nunca podrá superarlos. Kim grita “You’ve got to hold on!” y en los páneles contiguos vemos cómo por fin Negascott somete a Scott. Es entonces, cuando el último golpe se acerca, que Scott ve a Ramona frente a sí y ambos paran de pelear. Scott absorbe entonces a Negascott y todos sus recuerdos vuelven a él. Esto es sólo el primer

²⁷ Como en el videojuego *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* donde el héroe, Link, pelea contra su contraparte Dark Link en el Templo del agua.

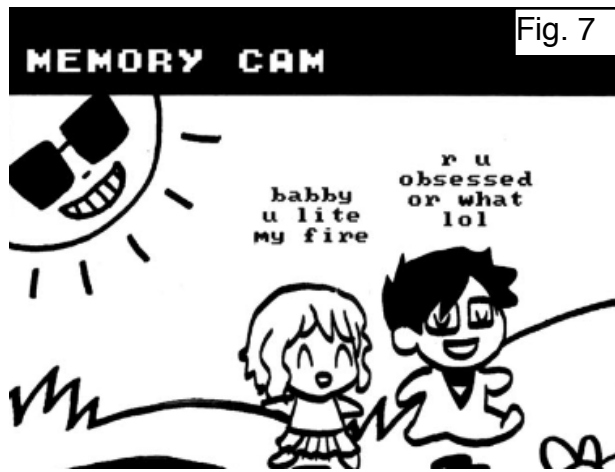


Fig. 7

paso de Scott para superar esa barrera interna, pues no es hasta el final del cómic que, al darse cuenta de las similitudes que existen entre él y Gideon, sube otro nivel y gana “The Power of Understanding”, una espada nueva con la que luchará contra el último ex.

Durante la batalla final, una vez que Ramona se ha incorporado a la pelea, encontramos un

momento clave que nos permite identificar a Scott con Gideon. Mientras pelean Ramona y el último ex, ella le pregunta la razón por la cual la quiere de vuelta si durante toda su relación éste la ignoró (VI 36: 151 1). Pasmado, Gideon recuerda esos momentos y aparece una “memory cam” igual a la de Scott en donde se ve a él y a ella caricaturizados, Ramona diciendo “babby u lite my fire” y un confiado Gideon respondiendo “r u obsessed or what lol” (VI 36: 151 2) (Fig. 7). Contrario a lo representado en la cámara interna de Scott, aquí sí tenemos un recuerdo que refleja el maltrato a Ramona por parte de Gideon. Sin embargo, el jefe de los exes acusa a la heroína de estar jugando con su memoria y continúa el ataque. La superación final de la barrera interna de Scott llega con un acto de violencia verbal de Gideon a Envy, con quien está saliendo (VI 38: 193). Al ver Scott este abuso hacia su ex novia, los recuerdos de los maltratos que él cometió hacia sus ex novias vuelven a su cabeza, y es entonces que gana “el poder del entendimiento”, y descubre que él y Gideon son muy parecidos: Ramona tenía razón, en Scott existe la semilla de un octavo ex novio malvado. Fortalecido por este entendimiento de sí mismo, Scott recibe la espada con la que, en un ataque doble coordinado con su novia, destruirá su personalidad negadora y a Gideon, su posible futuro como ex novio.

h) El compromiso

Una vez derrotado el villano, Ramona y Scott van en un elevador que los llevará a la salida del Chaos Theatre Toronto (club de Gideon y donde tuvo lugar la gran batalla final). Por fin a solas (y sin que Scott esté muerto) ambos se abren emocionalmente al otro (VI 38: 222). Ramona confiesa su miedo a aferrarse a algo o a alguien, a quedarse en un lugar sin moverse, trabada. Scott responde que a lo mejor habrá un lugar a donde puedan llegar

juntos, y propone ser su compañero en todos esos cambios que tanto necesita Ramona, “Maybe we just need to hold on” dice el héroe, parafraseando los gritos de Kim en su pelea contra su pasado. Después de un capítulo de clausura de tramas de personajes secundarios, vemos cómo Scott sube una escalera donde lo espera Ramona, la escalera del Hillcrest Park, lugar de la primera cita que tuvieron los dos, y desde donde brincarán al subespacio a través de una puerta hacia ningún lugar, mientras sus figuras se funden en una al caer en un fondo blanco.

Considero que ya podemos hablar con seguridad de que *Scott Pilgrim* es una obra que se inscribe dentro de la tradición de la literatura romántica al cumplir con los ocho elementos que Regis propone como básicos para este género, y seguir con la máxima de girar en torno a una relación sentimental que es desarrollada a lo largo de la trama. Una vez establecido que el cómic de *Scott Pilgrim* cumple con las cuestiones formales y narrativas que otorgan a un texto la pertenencia al género romántico, resta revisar si hay indicios que muestren que este cómic es dirigido y consumido ampliamente por hombres.

III. *Scott Pilgrim*: ¿Un producto consumido por hombres?

Sin duda esta parte del trabajo se vuelve delicada al no poder encontrar demasiados datos duros y tener que generar una conclusión a partir de pocas fuentes, pero creo que servirán para darnos una idea de qué tan consumido por varones es este texto. En esta sección abordaré las estadísticas que presenta *The Internet Movie Data Base (IMDB* de ahora en adelante) con respecto a la adaptación al cine del cómic *Scott Pilgrim*. Existen dos razones por las cuales decidí trabajar en este apartado con la adaptación al cine del cómic como fuente basándome en las estadísticas de *IMDB*. La primera es que resultó bastante complicado encontrar estadísticas que giraran alrededor de la recepción de este cómic. Es claro que en los blogs la discusión es hecha en su mayoría por hombres, y pareciera que es

un consenso entre los internautas que esta historia es bastante atractiva para ellos.²⁸ La segunda razón deriva, en parte, de la primera. Al no encontrar datos *duros* en torno al cómic, decidí enfocarme en su adaptación al cine en el marco de una página como *IMDB* aprovechándome tanto de que dicha página de internet cuenta con un sistema de estadísticas muy completo, como de la facilidad que los géneros populares tienen para trasladarse a diferentes medios (véase p. 3 de este trabajo). Ya que esta página es uno de los sitios en la red que tratan de manera más profesional con este tipo de estadísticas al ser organizado a partir de las votaciones que hacen sus usuarios a las películas dentro de su base de datos, creo que puede ayudar a darnos una idea del público que consumió la adaptación de este texto.

IMDB presenta impactantes estadísticas sobre los puntajes dados a la película *Scott Pilgrim vs. The World*: un total de 97,257 hombres votaron y dieron una calificación promedio de 7.6 a la película, en comparación con 17,716 mujeres que puntuaron la película con un promedio de 7.5. Dentro de este grupo de hombres, los puntajes más altos fueron registrados entre los votantes menores de 18 años (8.2) y los más bajos por los hombres de 45 años en adelante (6.9). Antes de presentar algunas conclusiones a partir de estas estadísticas debo aclarar un asunto. En mi navegación por *IMDB* en búsqueda de cifras con las que contrastar las estadísticas de *Scott Pilgrim vs. The World* encontré que en todos los casos revisados (*The Notebook*, *Bridget Jones's Diary* y *Twilight*) la cantidad de votantes hombres era mayor que el de mujeres. La intención de seleccionar estas películas sobre otras fue revisar casos en donde ciertos grupos fueran los consumidores principales de ciertas películas: uno femenino y joven para *Twilight*, uno mayoritariamente femenino para *Bridget Jones's Diary*, y un grupo mayoritariamente femenino y que sin embargo parece atraer también a un sector masculino importante para *The Notebook*.²⁹ Fue mucha mi sorpresa al encontrar en todas

²⁸ Por ejemplo, en el caso de la entrada de Jeffrey Overstreet en su blog “*Scott Pilgrim: Is it Twilight for guys?*”, el controversial título, de entrada, hace referencia al enorme éxito de la serie de libros en un grupo demográfico bien identificado, mujeres adolescentes. En la discusión desarrollada en los comentarios hay una participación total de ocho usuarios identificados como Jason Morehead, Taylor Roark, David, Lauren Wilford, Daniel B, victor [sic], Luke Shea y Ryan. Asumiendo que todos los usuarios que comentaron utilizaron su verdadero nombre, encontraríamos que ocho hombres (siete en los comentarios y el autor de la entrada) participaron en la discusión mientras que sólo una mujer tomó parte en ésta. A pesar de lo desigual que esta discusión se tornó en cuanto a niveles de participación de hombres y mujeres, considero que son datos que deben tomarse con cautela, pues la cuestión del manejo de identidad en internet es muy compleja.

²⁹ Esta atracción mixta se puede encontrar fácilmente en la red en selecciones como las de Ian Hodder de “Sniff, sniff... 7 movies that make guys cry”, Eric Gargiulo “Movies That Make Men Cry”, e incluso en camisetas como la comercializada por *BustedTees* en donde se lee “Attention ladies: I enjoyed *The Notebook*”.

estas películas que la cantidad de hombres votantes era muy superior a la de mujeres. Mas, al analizar detalladamente las estadísticas, encontré que las mujeres fueron quienes dieron las mejores calificaciones en estos tres casos. En un intento de clarificar el por qué de esta participación tan desigual de hombres y mujeres decidí revisar las estadísticas dedicadas al género de los usuarios norteamericanos de esta página calculadas por *Quancast* en octubre de 2012, y encontré que se conformaban por una comunidad bien equilibrada de 52% hombres y 48% mujeres. La única respuesta que se me ocurre para esta gran diferencia en la participación de los votantes de distintos géneros es que los hombres son, por alguna razón, más activos a la hora de emitir una opinión en esta página. Al encontrar una desigualdad tan marcada en el género de votantes decidí que era necesario generar un marco de referencia nuevo, tomando *The Notebook* y *Bridget Jones's Diary*, las películas con mayor porcentaje de votantes mujeres de las películas seleccionadas para este análisis, ambas con un 42% de votantes mujeres,³⁰ como mi valor máximo, y *The Expendables 2* (2012), una película homenaje al género de acción *commando*, con un 7.9% de participación femenina, como mi mínimo. Una vez establecidos estos parámetros, encontré los siguientes resultados:

Película	% Mujeres	% Hombres	Calificación Mujeres	Calificación Hombres
<i>The Notebook</i>	42.6	57.4	8.4	7.7
<i>Bridget Jones's Diary</i>	42.5	57.5	7.4	6.4
<i>Twilight</i>	38	62	6.2	5
<i>Scott Pilgrim vs. the World</i>	15.4	84.6	7.5	7.6
<i>The Expendables 2</i>	7.9	92.1	7	7

Al ver estos resultados considero que puede quedar claro que el público masculino fue atraído por la adaptación al cine de *Scott Pilgrim*, con un porcentaje de votación femenina

³⁰ El proceso para conseguir el porcentaje de votantes de cada género que seguí fue dividir el número de votantes de un género entre el número total de votos de hombres y mujeres, para multiplicar después el resultado por 100: (Votantes de un género / Votos totales) * 100. Luego redondeé el resultado a su primer decimal. Todas estas estadísticas corresponden a los usuarios radicados en Estados Unidos.

mucho más cercano al de *The Expendables 2* que al de *Twilight*. Además, si comparamos la calificación dada por hombres y mujeres, veremos que *Scott Pilgrim vs. The World* es la única película de las seleccionadas aquí en las que la puntuación de los hombres supera la dada por las mujeres.

Una vez más, hay que tomar con cautela estos datos. Más que intentar deducir si hay más hombres que mujeres fanáticas de *Scott Pilgrim* en sus diversas presentaciones (cómic, película o videojuego), quisiera que se leyeran estos resultados como testigos de la gran participación de varones con relación a esta historia romántica, algo poco común para este género de narraciones. Esta sección, pues, buscó mostrar que el universo de *Scott Pilgrim* es altamente atractivo para el público masculino más que plantear que esta historia no resultó atractiva para el público femenino. A continuación abordaré las reflexiones en torno al porqué de esta atracción por parte de este público.

IV. *Scott Pilgrim's Precious Little Life*

¿Cómo es que se logró interesar a los hombres por una historia de amor a pesar de ser un grupo *tradicionalmente* ajeno a este tipo de literatura? Como anuncié al principio de este capítulo, considero que este fenómeno se debe a dos razones que parten de un mismo principio: buscar disfrazar la historia romántica de una manera que sea atractiva para este grupo de lectores. Las razones son las siguientes: 1) Los elementos paratextuales presentes en la primera edición de *Scott Pilgrim's Precious Little Life* que permiten a un hombre acercarse sin culpa a una historia de este tipo, y 2) El disfraz que portan los elementos semánticos de este género que permiten que un público masculino se pueda relacionar con esta narración.³¹ A continuación desarrollaré el primero de estos puntos.

Creo que para la última parte de este capítulo es necesario que me aproxime una vez más al comentario que Pamela Regis hace de la literatura romántica como el género más popular y a la vez menos respetado, sólo que esta vez no desde la visión académica, sino desde el punto de vista del lector. En su prefacio a *A Natural History of the Romance Novel* Regis habla de cómo “Women admit that they cover a romance novel if they are going to be

³¹ Creo que es necesario que aclare por qué no estoy incluyendo los elementos paratextuales dentro de los elementos semánticos en mi análisis de este texto de literatura romántica. Esto se debe a que si bien la forma en que se diseñan las portadas de libros de literatura romántica ya ha sido incorporada dentro de la identidad de este género, creo que estos elementos, al no participar directamente en la narración, no pueden ser considerados dentro del análisis semántico o sintáctico de un género.

reading in public—on an airplane or a subway. They would not feel the need if the book were, say a mystery” (xi). Radway menciona un suceso similar, sólo que esta vez enfocado en los lectores de este género literario cuando Dot, Dorothy Evans, reseñista de novelas románticas radicada en Smithton y constante fuente de información de Radway, menciona sus sospechas de que hay hombres que consumen novelas románticas bajo la excusa de estar comprándolas para sus esposas (55).

El punto en común que comparten ambos ejemplos es la clara presencia de un sentimiento de “culpa” o “pena” producido a raíz de consumir estos textos, y la manera de evitar exponerse a la “humillación” que produce ser sorprendido leyendo este tipo de literatura es: a) escondiendo la portada del libro con un forro o b) leyendo a escondidas estos textos y justificando su compra como regalo para alguien más. Considero que el caso de *Scott Pilgrim* responde a la primera de estas opciones, y para justificar esto analizaré algunos elementos peritextuales³² contenidos en la portada y contraportada del primer volumen de este cómic, el cual considero es de suma importancia, pues, evidentemente, fue el anzuelo con el que se atrapó a los primeros lectores de este cómic.

En su libro *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (*Umbrales* en español), Gérard Genette escribe sobre la importancia que los elementos que conforman un libro tienen para atraer al lector a un texto determinado. Estos elementos son una combinación de elementos “peritextuales” y “epitextuales” agrupados bajo el término “paratextos” (véase nota 31),

More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or – a word Borges used apropos of a preface – a “vestibule” that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. [...] [It] constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that – whether well or poorly understood and achieved – is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies). (2-3)

³² Gérard Genette propone dos tipos de elementos contenidos bajo la idea de elementos paratextuales: los peritextos, que son los elementos más próximos al texto y que lo forman en un libro (portada, contraportada, índice, capítulos, llamadas a pie de página, etc.) y los epitextos, que son los elementos localizados fuera del libro y que son desarrollados usualmente por los medios de comunicación (entrevistas, conversaciones con el autor, cartas) (Genette 1-2). Para más información, véase la sección de Obras citadas al final de este trabajo.

Los peritextos, los elementos físicamente más cercanos al texto, son los responsables de generar la primera impresión de aquellos libros cuyos epitextos no han alcanzado a generarnos una idea sobre lo que podremos encontrar dentro de las líneas de un libro. Es entonces cuando cobra importancia tanto la selección de signos que transmitan la información indicada sobre un texto como la habilidad del posible comprador para decodificarlos. Un ejemplo de la relevancia que la portada puede tener sobre la impresión que uno tiene de un libro se puede encontrar en el experimento que la autora de ficción para jóvenes, Maureen Johnson, hizo con sus seguidores de Twitter. Después de tuitear "I do wish I had a dime for every email I get that says, "Please put a non-girly cover on your book so I can read it. - signed, A Guy" [sic], la autora lanzó un desafío a sus seguidores que consistía en lo siguiente: "I asked people to take a well-known book, then to imagine the author of that book was of the opposite gender, or was genderqueer, and imagine what that cover might look like" (Huffington Post). Los resultados de este desafío son impresionantes, pues esta parodia de los criterios con los que las casas editoriales diseñan los libros escritos por mujeres nos confronta con el hecho de que la mayoría de las veces nuestros prejuicios comienzan a presentarse con una simple vista a la portada de un libro.³³ Para que un texto de literatura romántica como *Scott Pilgrim* se tornara atractivo para un público conformado por hombres y mujeres era necesario que se removieran esos signos que pudieran generar un prejuicio "dañino" para el texto por parte de los posibles lectores, signos como los que Denice Adkins menciona y que a continuación presento.

Adkins comienza su introducción al capítulo dedicado a la literatura romántica en *Genreflecting* describiendo una portada de una novela romántica:

The couple is entwined in an unlikely position. His muscles are bulging. Her flowing dress is half off her body, but her blue eye shadow is firmly in place. Above them, in the skyline, an oxymoron flows in script and foil. You need look no further to know that this book is a romance. (253)

Aunque Adkins reconoce más adelante que esta imagen corresponde sólo a un tipo de portadas para estos textos conocido como "*clinch cover*", podemos encontrar en esta descripción la base de una identidad visual que genera tanto atracción como repudio por

³³ En el artículo de *The Huffington Post* se encuentran ligados videos donde se pueden ver las diferentes portadas diseñadas por los seguidores de Maureen Johnson. Invito enfáticamente al lector o lectora de este texto a revisar dicho artículo cuya ficha bibliográfica se encuentra en las primeras entradas de la sección de Obras citadas al final de esta tesina.

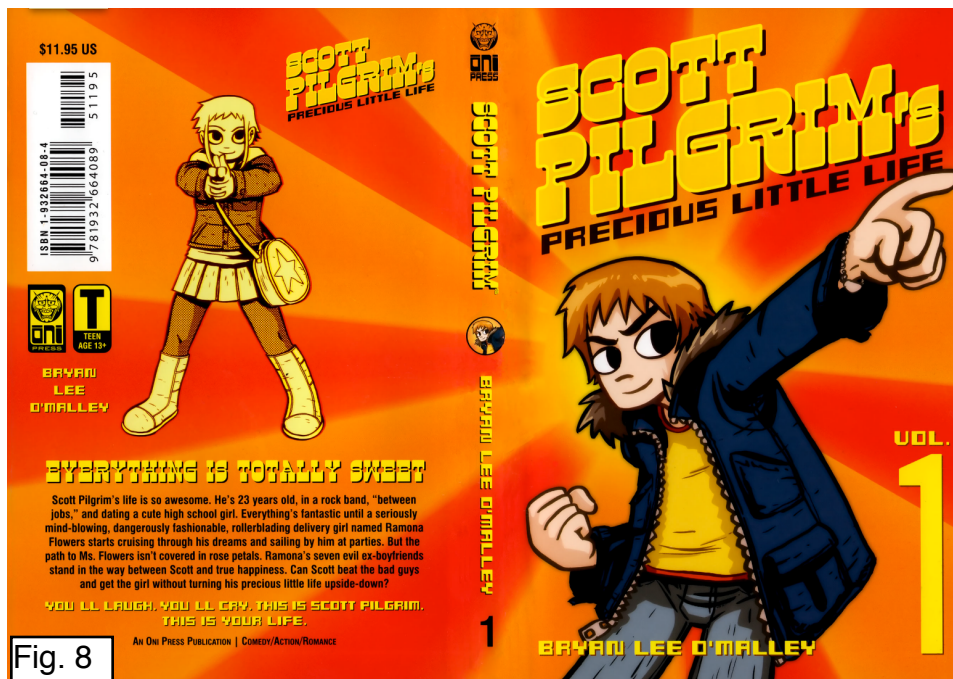


Fig. 8

parte de diferentes posibles lectores de este género literario (258). En comparación, si observamos la portada y contraportada de *Scott Pilgrim's Precious Little Life* encontraremos que el diseño tiene el objetivo de eliminar cualquiera de estos códigos visuales que describe Adkins (figura

8).

Existen varios puntos que vale la pena notar de esta portada:

- 1) El título del cómic hace referencia de manera directa al protagonista de la historia.
- 2) En la portada aparece solamente un chico; el lector descubrirá más adelante que es el protagonista, Scott. En la contraportada aparece una chica, Ramona Flowers.
- 3) La gama de colores utilizados se organiza en torno al color naranja, que predomina en todo el exterior del libro.
- 4) Sólo existen dos indicadores de que este texto pertenece al género romántico: el resumen del cómic y la etiqueta genérica "Comedy/Action/Romance", ambas en la contraportada del libro.
- 5) En la contraportada del cómic hay dos textos resaltados con otra tipografía: "Everything is totally sweet" y "You ll laugh. You ll cry. This is Scott Pilgrim. This is your life." [sic]

De estos elementos extraigo las siguientes reflexiones:

- 1) El título del cómic no trata de capturar en una oración ningún torrente de emociones.
- 2) Aunque aparecen Scott y Ramona en el exterior del libro, por su distribución espacial no existe manera de significar su presencia como parte de un binomio amoroso.

- 3) El código de colores de la portada es importante no porque tenga un significado fijo sino por lo que *no* significa. La elección de esta paleta de colores importa porque no significa lo que significaría una portada con colores rosados.
- 4) El resumen del cómic menciona la relación entre Scott y Ramona, pero también enfatiza la presencia de los ex novios y el mecanismo de peleas que Scott deberá superar para conseguir poder salir con Ramona.³⁴ Por otro lado la etiqueta genérica deja como última parte de sus componentes el romance, detrás de acción y comedia, lo cual podría dar a entender que el papel de este género es menor en esta historia.
- 5) La primera oración que destaqué de la contraportada no hace referencia a la dulzura de una relación, sino a que “Scott Pilgrim’s life is so awesome”. La palabra “sweet” está siendo utilizada en el sentido “pleasing in general; delightful” (*New Oxford American Dictionary*). La segunda oración hace referencia a lo emocionante que puede resultar la lectura de este cómic, pero también a la facilidad con la que el lector podría relacionarse con la historia. Éste es el único fragmento que parece reconocer el tipo de historia que se desarrollará, pero su impacto se ve disminuido por los demás elementos listados.

Al ser éste el volumen introductorio de *Scott Pilgrim* era necesario que se estableciera desde un principio este cómic como un producto que los hombres podrían consumir sin “culpa” alguna. Una vez bien establecida esta característica del texto habría margen para moverse dentro de los límites de esta identificación con los consumidores masculinos y se podría llegar al extremo de publicar un número que confrontara directamente a este público con el tipo de historia que estaba consumiendo: el volumen tres de la serie, *Scott Pilgrim & The Infinite Sadness*, sería publicado como un libro totalmente rosa y con una chica, Envy Adams, en la portada del libro. Al igual que existe una necesidad de disfrazar externamente el cómic a través de sus paratextos para atraer (o no ahuyentar) a un público específico, es necesario que este revestimiento también ocurra a nivel de la narración mediante los elementos semánticos de ésta. A continuación desarrollo este punto.

La historia de *Scott Pilgrim* sucede en un formato conocido por los jugadores de videojuegos clásicos: monedas y premios caen de los desintegrados contrincantes, nuevos poderes son adquiridos conforme los personajes aumentan su nivel, y los seis exes de Ramona preceden al séptimo ex novio y Jefe Final, Gideon. Los guiños a la cultura musical

³⁴Al momento de la publicación del primer cómic de *Scott Pilgrim* no existía la idea de que una de las relaciones pasadas de Ramona Flowers fuera con una mujer, por eso durante todo este volumen no se hace distinción alguna entre “the seven evil ex-boyfriends” y “the seven evil exes”.

angloparlante se encuentran presentes tanto en el discurso de los personajes, como en las camisetas que portan y, por supuesto, en sus nombres; Scott Pilgrim mismo es llamado así por una canción de Plumtree, banda de la escena canadiense de los noventa, y Ramona Flowers por una canción de Frank Black, proyecto en solitario de Black Francis de los Pixies. En principio éstos son los elementos semánticos que revisten a esta encarnación del género romántico para volverlo atractivo para una audiencia compuesta tanto por hombres como por mujeres. Son elementos reconocibles que forman parte de las experiencias de vida de una generación de jóvenes adultos que “frittered away their youth zoning in front of MTV for hours on end, navigating fantastic 8-bit worlds via the NES, gorging on comic books, and watching whatever was on HBO *because it was on*” (Mr. Beaks). Aunado a esto, existe una relación que puede establecer el lector de este cómic con la historia narrada que va más allá de entender las bromas producidas a partir de pedazos de cultura pop angloparlante. Jason Tucci escribe en su blog *Geek Studies*:

The reason I love that scene with Scott babbling on about an *X-Men* comic to Ramona is because it feels awkwardly, painfully real and familiar. It’s a piece of the drama of their relationship, something that goes beyond the generic “defeat the baddies, get the girl” plot. The *Scott Pilgrim* movie had to focus on “boss fights” to reach the end, while the *Scott Pilgrim* comics had a lot more wiggle room to explore the experience of being a directionless twenty-something trying to figure out how friendships and relationships are supposed to work.

En los páneles de este cómic están retratados los problemas que enfrentan muchos adultos jóvenes, ya sean hombres o mujeres, que construyen su visión del mundo a partir de esas series de televisión, películas, videojuegos y canciones que consumen regularmente. *Scott Pilgrim* es un cómic que apela a los intereses de *geeks*, *nerds*, *NINO’s* (acrónimo de Nerds Only in Name), etc., y los intereses de estos grupos son compartidos tanto por hombres como por mujeres, como demuestran las reacciones en torno al caso de Katie Goldman que expuse anteriormente en este capítulo (véase p. 22 de este trabajo). Dentro de este grupo de disfraces que visten la historia romántica de *Scott Pilgrim* se encuentra algo que he postergado hasta el final de este trabajo por su tremenda complejidad: la relevancia del género y orientación sexual del personaje principal.

¿En verdad son relevantes el género y la orientación sexual del personaje principal para la literatura romántica? Responderé que no, y a la vez que sí. En principio, no, porque

considero, como ya he dicho antes, que lo que realmente es relevante para el funcionamiento de este género literario es que exista una relación sentimental que tenga que superar algún tipo de problema que la afecte y sobre la cual se enfoque la narración. Sin embargo, si consideramos al personaje principal como un elemento semántico más, como propongo que lo hagamos, podemos encontrar que sí es relevante pues la elección de un género u otros, o de una orientación sexual u otra, genera que ciertos grupos se interesen en la historia narrada. En el caso de *Scott Pilgrim*, elegir a un hombre como personaje principal, y enfatizar este hecho mediante elementos paratextuales (nombre, colores, etc.), permitió que este texto fuera atractivo para un público acostumbrado a leer desde (o sobre) una perspectiva masculina, como sucede a menudo en la cultura occidental donde incluso el género del o la autora de un libro puede gobernar la decisión de un lector o lectora sobre si leer un texto o no, como demuestra el ejemplo de Maureen Johnson (véase p. 41 de este trabajo).

La construcción de este capítulo me llevó a cuestionar uno de los puntos que todas las críticas del género romántico con las que trabajé aquí parecían dar por sentado: el género y orientación sexual de la protagonista de la historia romántica. Llegamos a esta última pregunta tras reconocer que *Scott Pilgrim* es un cómic que contiene los elementos y temas típicos de la literatura romántica, y que es una historia atractiva para los lectores masculinos. Al reconocer estas dos ideas se generó una nueva pregunta ¿Cómo es que se logró esto? Mi propuesta es que esto se logró mediante la confección de un disfraz singular para esta historia romántica tanto a un nivel paratextual, como narrativo. Es en el último de estos niveles, el narrativo, en donde enmarco la relevancia del género y orientación sexual del personaje principal, y retomo mi propuesta inicial de pensar este género literario como uno en el que solamente es necesario para su funcionamiento que la narración se enfoque en una relación sentimental en donde exista una problemática que deba ser solucionada, sin otorgar un rol vital al género y la preferencia sexual del o la protagonista. El género y la orientación sexual del personaje principal sí son elementos importantes, mas su relevancia, en tanto que elementos semánticos, no radica en determinar si un texto es o no parte de la literatura romántica, sino en el público al que atraerá hacia sus líneas.

Conclusiones

En esta tesina busqué demostrar que es posible que exista un texto de literatura romántica dirigido a varones y consumido por ellos. Esto implicó encontrar un texto que demostrara la viabilidad de esta premisa y dicho texto fue la serie de cómics *Scott Pilgrim* de Brian Lee O'Malley. Para identificar esta historia dentro del género romántico fueron necesarios dos requisitos. El primero fue constatar que su narración girara en torno a una relación sentimental, en este caso la de Scott Pilgrim y Ramona Flowers; y el segundo fue aplicar a esta obra el análisis de eventos narrativos que Pamela Regis propuso en su libro *A Natural History of the Romance Novel*. Por la manera en que el análisis de Regis está planteado, pude identificarlo como un análisis sintáctico, siguiendo la propuesta semántico/sintáctica de Rick Altman para el análisis de los géneros populares. Esto me permitió reconocer el género romántico como uno donde los elementos sintácticos permiten que a un texto se le pueda identificar con este género literario, mientras que los diferentes “disfraces” con los que se revisten los elementos semánticos permiten que estos textos sean atractivos para diferentes grupos de lectores y lectoras. Siguiendo la idea de los elementos semánticos como herramientas para atraer a diferentes públicos, propuse pensar el género y la orientación sexual del personaje principal como parte de éstos, desafiando así el rol vital para este género que hasta ahora les habían otorgado críticas como Radway, Regis y Adkins.

Con esta nueva manera de abordar la relevancia del personaje principal para este género literario es que retomo mi premisa inicial de pensar que es posible diseñar un texto de literatura romántica que atraiga a varones. En el caso de *Scott Pilgrim* esto es muy claro. El libro apela a un público mixto, conformado por hombres y mujeres, tanto en niveles narrativos, con los elementos semánticos, como paratextuales, con el cuidadoso diseño de la portada y contraportada del primer número de la serie.

Es sobre estos últimos elementos que me gustaría plantear un horizonte de investigación que se antoja complejo, pero a la vez enriquecedor. Propongo un estudio de la influencia que el género del o la autora de un libro puede tener sobre la forma en que se diseña la portada de su obra, partiendo de la iniciativa de Maureen Johnson de cambiar el género de los autores de novelas famosas y parodiar la posible portada con la que se representaría esa historia en el caso de que fueran mujeres (véase nota 33 de este texto). Tal vez esto nos lleve a considerar la relevancia que podría tener el empezar a generar portadas

de libros neutras (*nongendered*) no tanto como un intento de erradicar las diferencias que podrían existir entre hombres y mujeres (de cualquier orientación sexual), sino para evitar que casos como los de Katie Goldman sigan ocurriendo y siga existiendo una voz que censure y diga “Tú no puedes jugar con eso”.

Obras citadas

- . “Vocabulario” entrada en el blog *Bloque alternativo de revolución sexual*. Revisado el 5 de noviembre de 2012.
- . “The Notebook” en *BustedTees*. Revisado el 15 de mayo de 2013. Página Web.
- . “Coverflip: Maureen Johnson Calls for an End to Gendered Book Covers With an Amazing Challenge” en *The Huffington Post*. Revisado el 23 mayo de 2013. Página Web.
- . “User ratings for *Bridget Jones’s Diary*” en IMDb. Revisado el 15 de febrero de 2013. Página Web.
- . “User ratings for *Scott Pilgrim vs. The World*” en IMDb. Revisado el 15 de febrero de 2013. Página Web.
- . “User ratings for *The Expendables 2*” en IMDb. Revisado el 15 de febrero de 2013. Página Web.
- . “User ratings for *The Notebook*” en IMDb. Revisado el 15 de febrero de 2013. Página Web.
- . “User ratings for *Twilight*” en IMDb. Revisado el 15 de febrero de 2013. Página Web.
- . “Brian Lee O’Malley”. Biografía del autor en *Oni Press*. Revisado el 18 de febrero de 2013. Página Web.
- Adkins, Denice. “Essay” en *Genreflecting: a Guide to Popular Reading Interests* por Diana Tixier Herald. 6ta edición. Conneticut y Londres: Libraries Unlimited, 2006. Pp. 253-312. Impreso.
- Altman, Rick. “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”. *Film Genre Reader III*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1986. 27-41. Documento PDF.
- Cawelti, John G. “The Question of Popular Genres”. *Journal of Popular Film and Television* 13.2 (1985): 55-61. Documento PDF.
- . “The Question of Popular Genres Revisited”. *Mystery, Violence, and Popular Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press/Popular Press, 2004. 95-111. Impreso.
- De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género” en *El género en perspectiva. De la dominación universal a la representación múltiple*. Carmen Ramos Escandón, comp. Gloria Elena Bernal, trad. México: UAM-I. 231-278. PDF.

- Derrida, Jaques. Avita Ronell, trad. "The Law of Genre" en *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 55-81. PDF.
- Eckstein, Ashley. "Bullied: Join The Conversation At Celebration VI" en *Star Wars Blog*, Agosto 3 de 2012. Blog. Revisado el 18 de Noviembre de 2012.
- Engelhardt, Tom. "The Secret History of G.I. Joe: Barbie, Joe, Darth Vader, and Making War in Children's Culture (Part 1)" en *tomdispatch.com*. Revisado el 17 de septiembre de 2013. Blog.
- Fowler, Alastair. "Mode and Subgenre". *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Gran Bretaña: Clarendon Press/Oxford University Press, 1982. 106-129. Impreso.
- Gargiulo, Eric. "Movies That Make Men Cry" en *CamelClutchBlog.com*. Revisado el 15 de mayo de 2013. Blog.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Jane E. Lewin, trad. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. PDF.
- Goldman, Carrie. "Anti-Bullying Starts in First Grade" en *Portrait of an Adoption*, 15 de noviembre de 2010. Blog. Revisado el 18 de noviembre de 2012.
- Grinberg, Emanuella. "When kids play across gender lines" en *CNN Living*, 28 de agosto de 2012. Página Web. Revisado el 18 noviembre de 2012.
- Hall, Stuart. "El redescubrimiento de la "ideología": el retorno de lo reprimido en los estudios de los medios" en *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, eds. Perú y Colombia: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar, Envión Editores, 2010. 155-193. Documento PDF.
- Hodder, Ian. "Sniff, sniff... 7 movies that make guys cry" en *Today Entertainment*. Revisado en Mayo 15 de 2013. Página Web.
- Jakobson, Roman. "The Dominant". *FILM 151/Online Reader*. Berkeley: University of California, Berkeley. PDF.
- Mr. Beaks. "It's Mr. Beaks And SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD!" en *Ain't It Cool News*, Agosto 11 de 2010. Página Web. Revisado el 18 de noviembre de 2012.
- O'Malley, Brian Lee. *Scott Pilgrim's Precious Little Life*. Portland, Estados Unidos: OniPress, Inc., 2004. Impreso.
- . *Scott Pilgrim vs. The World*. Portland, Estados Unidos: OniPress, Inc., 2005. Impreso.

- . *Scott Pilgrim and the Infinite Sadness*. Portland, Estados Unidos: OniPress, Inc., 2006. Impreso.
- . *Scott Pilgrim Gets It Together*. Portland, Estados Unidos: OniPress, Inc., 2007. Impreso.
- . *Scott Pilgrim vs. the Universe*. Portland, Estados Unidos: OniPress, Inc., 2009. Impreso.
- . *Scott Pilgrim's Finest Hour*. Portland, Estados Unidos: OniPress, Inc., 2010. Impreso.
- Overstreet, Jeffrey. "Scott Pilgrim: Is it *Twilight* for guys?" en *Looking Closer with Jeffrey Overstreet*, Agosto 12 de 2010. Blog. Revisado el 18 de Noviembre de 2012.
- Quancast. "Imdb.com Traffic and Demographic Statistics" por Quancast. Revisado el 18 de mayo de 2013. Página Web.
- Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press, 1991. Impreso.
- Regis, Pamela. *A Natural History of the Romance Novel*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2003. Impreso.
- Stevenson, Angus y Christine A. Lindberg, eds. *The New Oxford American Dictionary*. 3ra edición. Oxford: Oxford University Press. Widget para Mac OS.
- Todorov, Tzvetan. "Los géneros literarios". *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1995. 7-22. Impreso.
- Tucci, Jason. "Scott Pilgrim vs. the Cultural Critique" en *Geek Studies*, 17 de agosto de 2010. Blog. Revisado el 18 de Noviembre de 2012.

Obras consultadas

- Priego Ramírez, Ernesto Francisco. *Watching the Watchmen: El cómic como narrativa gráfica*. Tesis de licenciatura. UNAM, 2000. Impreso.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nueva York: HarperPerennial, 1994. Impreso.
- Van Ness, Sarah J. *Watchmen as Literature: A critical study of the Graphic Novel*. Carolina del Norte: McFarland & Company, inc., 2010. Impreso.
- Wright, Edgar. Dir. *Scott Pilgrim vs. the World*. Universal, 2010. Blu-ray Disc.

Wright, Will. *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1975. Impreso.