

## La representación de la masculinidad suave en el producto de la máquina mass-mediática: *The Mandalorian*

Viridiana Martínez Marín

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, XOCHIMILCO

**Resumen:** El presente ensayo revisa la representación de la masculinidad, denominada como suave por Steve Neal, en el producto de la máquina mass-mediática *The Mandalorian*. Dentro del género *western*, esta serie subvierte el arquetipo del héroe solitario, con connotaciones machistas, desde su personaje principal: Din Djarin. Además, aborda las relaciones intertextuales del personaje y de las imágenes de esta serie con otros filmes de Hollywood para desarrollar la idea de la deconstrucción de una masculinidad hegemónica hacia una suave. Por último, estudia al personaje y su papel en la identificación narcisista que el espectador puede experimentar.

**Abstract:** This essay reviews the representation of masculinity called soft by Steve Neal in the product of the mass-media machine *The Mandalorian*, a *western* series that subverts the archetype of the lonely hero with macho connotations from its main character Din Djarin. In addition, the intertextual relationships that the character and the images in this series have with other Hollywood films are addressed to develop the idea of deconstruction of a hegemonic masculinity towards a soft one. Finally, the character and his role in the narcissistic identification that the viewer may feel are studied.

*...la máquina mass-mediática navega como un barco ebrio  
en el seno de la subjetividad colectiva.  
Es a la vez su reflejo y su instancia moldeadora (Guattari, 2015, p.337).*

La oferta de imágenes en movimiento está ampliamente regulada por la *máquina mass-mediática* (Guattari, 2015) que configura las plataformas *streaming* como medios cuyas representaciones operan como instancias moldeadoras que pueden tener efectos en los procesos de construcción de subjetividades. Por ello, se quiere reflexionar en torno a la representación de la masculinidad suave en el caso de *The Mandalorian* y de sus posibles efectos de identificación en el espectador.

Hablar de otras masculinidades en el cine resulta necesario entre las “estrategias de una relación diversa y más igualitaria entre géneros” (Hernández, 2002: 143). La noción de

---

masculinidad suave en *Masculinity as Spectacle* (1983), de Steve Neal, está enmarcada en las nuevas masculinidades que tienen como objetivo cuestionar las prácticas y discursos de la masculinidad hegemónica respaldada por el sistema patriarcal y por algunos arquetipos usados en el cine de Hollywood. La masculinidad hegemónica es un modelo de atribuciones y expectativas sobre el género masculino que, bajo el sistema patriarcal, promueve ideales como el varón heterosexual, proveedor y jefe de familia con amplio control de sus relaciones y emociones. Ello desemboca en prácticas machistas y de dominación, así como en violencia hacia otras mujeres o grupos disidentes. Tal es el caso del *Western*, un género cuyas convenciones formales en cuanto a la construcción y desarrollo del héroe se han asociado con el modelo hegemónico.

En una entrevista con *El País* sobre su libro *La igualdad en rodaje: masculinidades género y cine* (2015), Octavio Salazar Benítez señaló que el *western* corresponde con

un orden cultural que sigue reproduciendo roles y estereotipos, que sigue mostrando la diferenciación jerárquica entre hombres y mujeres, que continúa apostando por una masculinidad hegemónica y que, en gran medida, continúa siendo deudor del binomio hombre activo, sujeto y productor/mujer pasiva, objeto y reproductora (2016, p. 4).

Propongo una relación intertextual de algunas imágenes de la serie *The Mandalorian* con otros filmes de Hollywood para analizar la deconstrucción del arquetipo machista en el género *western* hacia una construcción de masculinidad suave. El personaje principal de la serie es Din Djarin, un caza recompensas intergaláctico que, debido a su credo, porta una armadura que lo cubre de pies a cabeza. En una de sus misiones debe rastrear y entregar un activo. Tras una serie de sucesos y de la develación de que el activo es un niño, su misión se altera porque su credo también fomenta la protección de los huérfanos.

*The Mandalorian* deviene en *western* si observamos algunos de sus elementos estilísticos. Por ejemplo, el primer capítulo de la serie muestra por primera vez al personaje de Din Djarin (el mandaloriano) de cuerpo completo en el umbral de una puerta; tras él, observamos el paisaje de un campo desértico en el que está nevando. La imagen de una puerta que se abre puede ser entendida como un gesto visual que indica la apertura hacia un universo filmico con una realidad constituida; un umbral que anuncia el traslado espacial que el espectador debe aceptar. Aquí encontramos la primera relación intertextual con *The Searchers* (John Ford, 1956), para abordar la construcción y deconstrucción de la imagen de masculinidad del mandaloriano dentro del género *Western*. Al respecto, Elseasser y Hagener señalan lo siguiente:

El motivo de entrar y salir, de atravesar y cruzar -porque cruzar un umbral siempre implica dejar un espacio y entrar en otro- es central en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, J. Ford, 1956). La película está construida alrededor de una serie de cruces y transgresiones, y en ella

---

se producen constantes desplazamientos, literales y metafóricos: oscila entre la filiación familiar y racial, la naturaleza y la cultura, entre los paisajes salvajes y el jardín, entre las convicciones y las acciones (2015: 51).

Los motivos que los autores señalan en la película de Ford se encuentran también en *The Mandalorian*. El personaje se presenta a punto de cruzar una puerta (Figura 1) en lo que constituye la primera aparición de una de las tantas transgresiones que suceden a lo largo de la narrativa, conectadas con los desplazamientos metafóricos que el personaje experimenta con relación a la naturaleza, la filiación familiar y los paisajes por los que transita.



Figura 1. Arriba: *The Searches* (John Ford, 1956). Abajo: *The Mandalorian* (Jon Favreau, 2019. Disney +)

La puntuación musical es otro de los elementos más representativos que construyen la imagen de masculinidad de Din Djarin en el *western*. La música entra en el momento en que la puerta abre y aparece el personaje. El tema principal del protagonista está compuesto con timbres de instrumentos de viento que evocan el sonido del aire en el desierto y por timbres vibrantes de instrumentos de cuerdas metálicas. Es una mezcla que se relaciona intertextualmente con el sonido de las composiciones de Ennio Moriconne para la “Trilogía del dólar”, dirigida por Sergio Leone, y con una variación final que rememora a la suite compuesta por John Williams para el tema de *Star Wars*. La música actúa en *The Mandalorian* como parte de la experiencia ritual que refuerza el género, tal como Elsie Walker señala en *The Searchers*.

En *The Searchers* se reproducen muchas convenciones de puntuación para los *westerns* clásicos. En ese sentido, la música de Steiner se basa directamente en los precedentes de Hollywood, por lo que tiene un valor ideológico ponderado en la tradición cinematográfica estadounidense dominante. La banda sonora también tiene un valor ritual para satisfacer las expectativas y los deseos de la audiencia asociados con la experiencia del género (Walker, 2015: 22).

Elementos como el paisaje y la figura del mandaloriano que se ve en el horizonte, la música principal y la presentación de Din Djarin codifican la experiencia del espectador en el *western*. Ya que se han indicado algunos de los elementos del género, es importante señalar que la imagen de masculinidad en el arquetipo del héroe del *western* clásico se resiste a la filiación familiar, tal como Steve Neal señala en su artículo *Masculinidad como espectáculo* (1983):

Muchos *westerns* concluirán con el héroe vaquero dando la espalda al final feliz (matrimonio), optando en cambio por el tropo narcisista de vagar hacia el atardecer. Neale observa que, en los casos en que el hombre evita el acto de la castración volviendo su espalda al matrimonio y la vida doméstica (Wright y Doughty, 2011: 179).

En *The Mandalorian*, el protagonista representa una subversión al tropo narcisista de la imagen masculina del *western*. En su rol de cazarrecompensas, la afiliación de Din Djarin al bien o al mal es difusa hasta que sucumbe a la sensibilidad y filiación cuando decide adoptar al niño que antes le habían pedido entregar. Este puede ser el principal efecto deconstructivo y no narcisista del protagonista.

Otra relación intertextual en el tema de la masculinidad está en la imagen del padre. Din Djarin adopta al huérfano tal como el Vagabundo (Charlot) de Charles Chaplin hace en *The*

---

*Kid* (Charles Chaplin, 1921). Charlot no es muy diferente del mandaloriano en su ambigüedad moral al inicio del filme. Cuando ve en el suelo de la calle a un bebé, lo recoge para preguntar si era de alguien. Al no recibir respuesta, intenta abandonarlo hasta que un policía lo asume como el padre del bebé y lo obliga a cargarlo. Luego de una serie de intentos de abandonarlo e, incluso, de plantearse tirarlo por una coladera, el protagonista sucumbe ante la ternura que le causa el niño. También lee una nota que indica que es un huérfano que necesita cuidado. De inmediato, lo asume como hijo suyo.

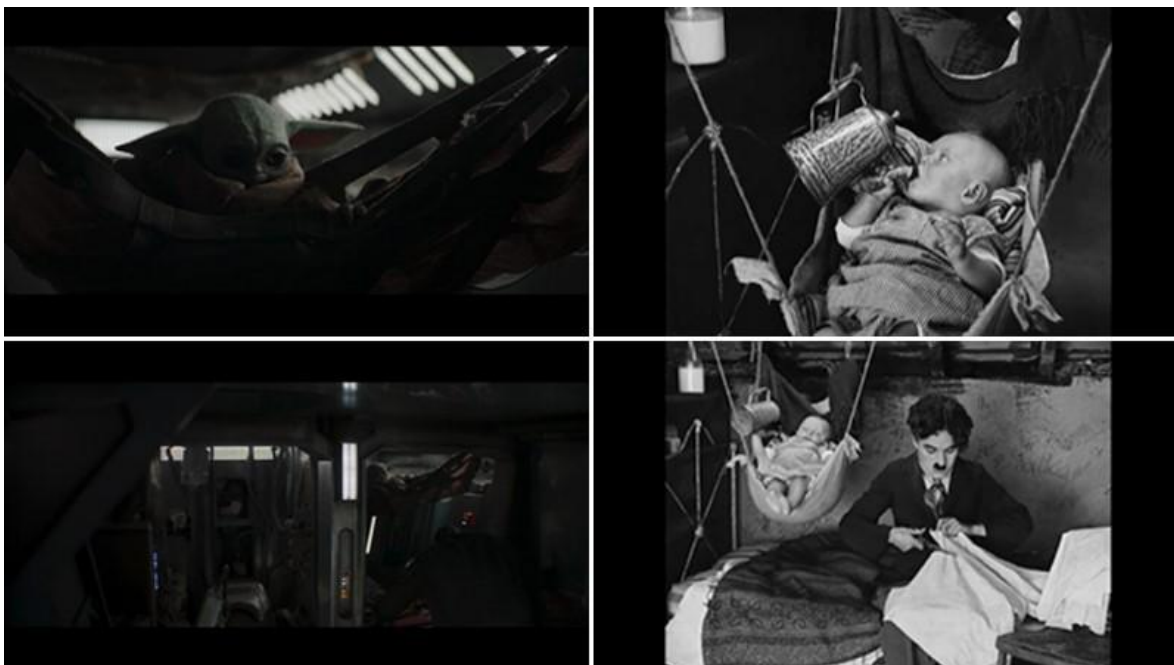


Figura 2. Fotogramas: a la derecha *The Kid* (Charles Chaplin, 1921), a la izquierda *The Mandalorian* (Jon Favreau, 2019, Disney +).

Posteriormente, observamos cómo Charlot le adapta al bebé una amaca sobre su cama. Din Djarin pone una especie de amaca arriba de su cama en el dormitorio de su nave. La relación padre e hijo pequeño es poco tratada en Hollywood debido a las estructuras patriarcales que dictan que en esa edad el niño debe ser cuidado casi exclusivamente por la madre. Tanto la imagen de la paternidad propuesta por Chaplin como la que el mandaloriano representa subvierten la convención *hollywoodense* que establece la representación casi

exclusivamente femenina en las labores de cuidado a un bebé para el reestablecimiento del orden patril.

La representación del padre y del hijo pequeño en *The Mandalorian* contribuye a la formación de una masculinidad suave dentro de la máquina mass-media *streaming* puesto que entre los roles de Charles Chaplin y Pedro Pascal como padres adoptivos transcurrieron 98 años. Desde entonces, las imágenes que predominan en contenidos de Hollywood con alta capacidad mediática vinculan las responsabilidades de la esfera doméstica y los cuidados de un bebé con el trabajo femenino.

Esta figuración de masculinidad en *The Mandalorian* puede contribuir a la proyección más constante de una división equitativa del trabajo paterno. El hecho de que Din Djarin esté encarnado dentro del *Western* permite que el arquetipo del héroe narcisista, sin arraigo y, por tanto, sin responsabilidades, se presente de una manera suave. Es un héroe que, amén de la tensión constante entre el narcisismo y la nostalgia, asume sus responsabilidades y enfoca sus habilidades a los cuidados paternos.

La tensión entre dos puntos de atracción, el simbólico (integración social y matrimonio) y el narcisismo nostálgico, genera una división común del héroe del *western* en dos (...). Aquí surgen dos funciones, una de celebración de la resistencia a las normas y responsabilidades sociales, sobre todo las del matrimonio y la familia, la esfera representada por las mujeres (Mulvey en Neal, 1983: 15).

En la citada *The Searchers*, el personaje de Ethan (John Wayne) encarna al héroe clásico del *Western* que se resiste a responsabilidades sociales como las del matrimonio y la familia. Sin embargo, hacia el final de la película existe un atisbo de cambio en el personaje cuando muestra sensibilidad filial al poner a salvo a su sobrina a quien antes había pensado asesinar: "Las tomas finales muestran a Ethan llevando a Debbie a salvo a una casa de amigos de la familia y luego vagando de regreso al desierto solo" (Walker, 2015, p.22). Estas imágenes y los rasgos sensibles del personaje funcionan como apertura del *western* moderno.

El protagonista de *The Mandalorian* se desprende de este rasgo crepuscular, que el personaje de John Wayne marcó al mostrar sensibilidad ante la filiación familiar, y se comunica con otras relaciones intertextuales contemporáneas de la cinematografía que suavizan la presentación hipermasculinizada de las estrellas *hollywoodenses* con exageradas musculaturas de los géneros de acción y del *western* en sus diversas hibridaciones de mediados de la década de 1980.

Junto a los machos musculosos, a mediados de los ochenta comenzaba a aparecer una imagen más suave de masculinidad. En el Reino Unido, esto fue señalado por el icónico póster de Spencer Rowell 'Man and Baby'. Aquí el macho de buen tono se tranquiliza

---

mientras acuna con cuidado a un bebé pequeño. Al yuxtaponer la masculinidad acentuada del varón adulto con la vulnerabilidad del niño, el significado del cuerpo se transforma del machismo competitivo en uno de refugio y protección. La idea del masculino sensible aparecía en películas populares de los años 80. Tres hombres y un bebé de Leonard Nimoy (1987) documentó el impacto de dejar a un bebé en la puerta de tres solteros confirmados en Nueva York (Wright y Doughty, 2011, p. 171).

Colocada al lado de un niño (figura 3), la imagen de Din Djarin como un hábil guerrero con un cuerpo hiper-atlético idealizado por sus habilidades de destreza funciona como contención de los rasgos de comportamiento dominantes del macho que Wright y Doughty señalan. El cuerpo del protagonista se presenta, entonces, como un lugar de refugio capaz de dar cuidados al infante. Así subvierte la parte competitiva masculina al presentar actividades que podría y debería realizar cualquier hombre como padre.

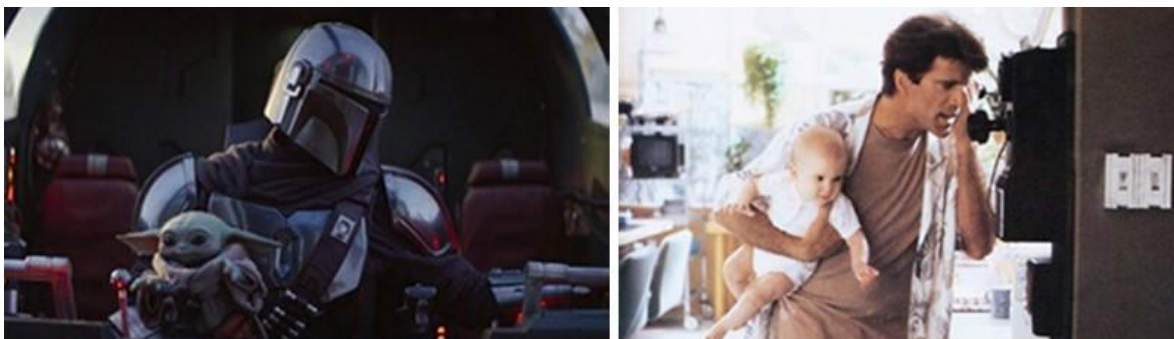


Figura 3. Fotogramas: derecho *The Mandalorian* (Jon Favreau, 2019, Disney +), izquierdo *Tres hombres y un bebé* (Leonard Nimoy, 1987).

En el ya referido artículo *Masculinity as Spectacle*, Steve Neal parte las ideas de Laura Mulvey (1975) sobre el predominio de la mirada masculina en la filmación, la proyección y, por tanto, en la identificación que se le impone al espectador en el cine clásico de Hollywood. Neal habla de una identificación fluida para el espectador femenino, masculino o con otra sexualidad, que puede variar de un personaje a otro y que no es determinada por su sexualidad. Es decir, un espectador masculino puede identificarse con un personaje femenino, puesto que lo que se pone en juego en una película son deseos y el espectador puede reconocer algo de él en el personaje que ve. Esto se denomina como un proceso de

identificación narcisista, concepto que Neal retoma de Laura Mulvey para hablar del caso masculino:

A medida que el espectador se identifica con el protagonista masculino principal, proyecta su mirada sobre ese su semejante, su sustituto de la pantalla, de manera que el poder del protagonista masculino al controlar los eventos coincide con el poder activo de la mirada erótica, dando ambos un sentido satisfactorio de omnipotencia. Las características glamorosas de una estrella de cine masculina no son las del objeto erótico de su mirada, sino las del yo ideal más perfecto, más completo y poderoso concebido en el momento original de reconocimiento frente al espejo (Mulvey en Neal, 1983, p. 12).

Neal apunta que, en el proceso de identificación narcisista masculina, el “yo ideal más perfecto” que Mulvey señala, implica características de masculinidad inalcanzables para el espectador, puesto que se privilegia la presentación de la estrella con hiper musculatura, belleza, sentido del control y habilidades hiper-especializadas en relación con las destrezas de su cuerpo, lo que lo hacen parecer inalcanzable, frustrando así el reconocimiento completo del espectador en un personaje: “La construcción de un yo ideal, mientras tanto, es un proceso que implica profundas contradicciones, mientras que el yo ideal puede ser un ‘modelo’ con el que el sujeto se identifica y al que aspira, también puede ser una fuente de nuevas imágenes y sentimientos de castración” (Neale, 1983: 13).

Habría que añadir que las características físicas y virtuosidad en los héroes masculinos del cine clásico se asocian con la blanquitud, como en el caso del rol masculino en *The Searchers*: “John Wayne evocará siempre ciertas ideas de la masculinidad americana, de la política estadounidense y del cine de Hollywood, incluso antes de que sepamos qué papel se le ha asignado en una determinada historia” (Elsaesser y Hagener, 2015: 52).

Al poseer una armadura que lo cubre de pies a cabeza, incluyendo la totalidad del rostro, el personaje de Din Djarin puede funcionar como un modelo ideal para el proceso de identificación narcisista ya que el espectador no está sujeto a una imagen de cuerpo y rostro definida. Esto indica que el lugar dentro de la armadura podría ocuparlo cualquiera y logra que el sujeto aspire a ese rol o que pueda reconocer la figura de Din Djarin como su semejante.

Puede decirse que la construcción del personaje de Din Djarin facilita la presentación de un “yo ideal” que se basa en sus habilidades de protección paterna más que en su estatus físico de estrella de la máquina *streaming*. Esto se magnifica porque el credo ortodoxo de Din Djarin le impide quitarse el casco frente a otro ser vivo. Lo que conocemos de su cuerpo no es el tono de su musculatura, el color de su piel o los rasgos de su rostro, sino la capacidad de su cuerpo para constituir un sistema de refugio y cuidado de su hijo adoptivo. Con ello termina de formar la masculinidad suave y permite al espectador la posibilidad un proceso

---



de identificación narcisista más placentero ya que no está condicionado al rostro de Pedro Pascal, sino que el placer del espectador se basa en imaginarse a sí mismo vistiendo una armadura similar.

Esta construcción facilitadora del proceso de identificación narcisista se asocia a la voz grave de Din Djarin, que es su característica física más notable. Esta imagen está dirigida al espectador masculino además de que porta mensajes en favor de una representación más equitativa de la paternidad que muestre al padre como parte de las labores de cuidado del hijo. Sin embargo, en diversos momentos de la serie, en las batallas del héroe y los gestos de protección al niño, la identificación narcisista puede transitar y ser placentera para cualquier espectador debido a la armadura.

El caso de *The Mandalorian* señala la importancia de que, en la circulación de imágenes que produce la máquina mass-mediática del *streaming*, existan representaciones más equitativas de género y acordes con el contexto social puesto que su discurso también puede funcionar como instancia moldeadora en la subjetividad del espectador que se involucra *narcisistamente* con el personaje. El hecho de que la serie se desarrolle dentro del género *western* se vuelve preciso para atender a la deconstrucción de la imagen de la masculinidad hegemónica del héroe en el *western* clásico. Las relaciones intertextuales que las imágenes de Din Djarin tienen con otros filmes de Hollywood que desarrollan una representación más equitativa en el trabajo de los roles paternos, contribuye a la formación de una masculinidad suave y propone una identificación narcisista positiva con los espectadores masculinos en sus funciones y responsabilidades paternas y en la esfera doméstica.

## Fuentes

- Elsaesser, T. Hagener, M. (2005). *Introducción a la teoría del cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Etherington-Wright, C. Doughty, R. (2011) *Understanding Film Theory*, London: Palmgrave Macmillan
- Guattari, F. (2015). *¿Qué es la ecosofía?* Buenos Aires: Cactus

- Hernández, Sánchez, E, (2002) Reseña de “Nuevas masculinidades” de Ángels Carabí y Marta Segarra (eds.). En *Alteridades* (143-146). vol. 12, núm. 23. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, volumen 16 (13). <https://txtmnftdecine.files.wordpress.com/2017/11/placer-visual-y-cine-narrativo-laura-mulvey-1975.pdf>
- Neal, S, (1983). Masculinity as Spectacle. En Cohan S. Rae Hark I. *Screening the Male: Exploring the Masculinities in Hollywood Cinema* (9-19). Nueva York: Routledge. <http://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/neale-masculinity.pdf>
- Salazar, O. (2016). Masculinidades, género y cine, en *El país*. [https://elpais.com/elpais/2016/01/13/mujeres/1452661500\\_145266.html](https://elpais.com/elpais/2016/01/13/mujeres/1452661500_145266.html)
- Walker, E. (2015) *Understanding soundtracks through film theory*. Oxford: Oxford University Press.