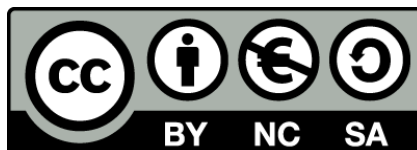




UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Heroínas del feminismo popular: autoría de mujeres en Hollywood

Irina Cruz Pereira



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# Heroínas del feminismo popular: autoría de mujeres en Hollywood

Irina Cruz Pereira

TESIS DOCTORAL  
UNIVERSITAT DE BARCELONA  
2021

Directora: Dra. Katarzyna Paszkiewicz  
Tutor: Dr. Rodrigo Andrés

Departament de Llengües  
i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos  
Facultat de Filologia  
Programa de Doctorat: Estudis lingüístics, literaris i culturals  
Línia de recerca: Construcció i representació d'identitats culturals

CRUZ  
PEREIRA IRINA  
- 37392193N

Firmado  
digitalmente por  
CRUZ PEREIRA IRINA  
- 37392193N  
Fecha: 2021.09.26  
19:09:55 +02'00'









# Índice

Agradecimientos	9
Abstract	13
Resumen	15
<b>Introducción</b>	<b>19</b>
<b>1. Autoría de las mujeres en la era del feminismo popular</b>	<b>29</b>
1.1. Del posfeminismo al feminismo popular	29
1.1.1. Posfeminismo como antifeminismo	29
1.1.2. Las contradicciones del posfeminismo	32
1.1.3. Posfeminismo y cultura popular	34
1.1.4. Posfeminismo y/o tercera ola	37
1.1.5. Posfeminismo como tercera vía	41
1.1.6. Posfeminismo y feminismo popular	43
1.1.7. Difracción como metodología feminista	45
1.1.8. Feminismo popular y misoginia popular	48
1.1.9. El «tercer espacio» del feminismo	55
1.2. Cine de mujeres, cine para mujeres	57
1.2.1. El contra-cine de mujeres	59
1.2.2. Cine de mujeres como desestabilizador de la norma	61
1.2.3. Cine de mujeres como re-visión	63
1.2.4. Cine de mujeres como cine menor	65
1.3. Autoría y políticas identitarias	66
1.3.1. El nacimiento del autor	67
1.3.2. La muerte del autor	69
1.3.3. El retorno del autor	71
1.4. Autorías en Hollywood	74
1.4.1. Del <i>auteur</i> a la teoría plural	75
1.4.2. Autoría y agentividad	77
1.4.3. Performance y (auto)construcción de la autoría	78

1.5. La autoría en la era del feminismo popular	81
<b>2. Wonder Woman: la superheroína del universo cinematográfico DC</b>	<b>85</b>
2.1. Orígenes de Wonder Woman	85
2.1.1. Era de Oro: Fantasía de poder femenino	89
2.1.2. Era de Plata: Icono feminista de la segunda ola	92
2.1.3. Era de Bronce: Reacción antifeminista	95
2.1.4. Era Oscura: Evolución cíclica	96
2.1.5. Límites del progreso	98
2.2. Breve historia de las superheroínas	100
2.2.1. Superheroínas de cómic	101
2.2.2. «If Rey, Furiosa, and Wonder Woman can't convince them it's time, what will?»: Superheroínas en el cine	110
2.2.2.1. (Súper)Género: masculinidad y feminidad en el cine de superhéroes	114
2.2.2.2. El equilibrio paradójico de las superheroínas	121
2.2.3. Wonder Woman en el cine y la televisión	130
2.3. Wonder Woman de Patty Jenkins: desafiando la norma	133
2.3.1. El reto de adaptar Wonder Woman: Patty Jenkins, Gal Gadot y el feminismo popular	134
2.3.2. Reinterpretación del mito de Wonder Woman	144
2.3.2.1. «Feminine rule declared fact»: La utopía matriarcal como origen	144
2.3.2.2. De Marston a Jenkins: la elección del origen de Diana	147
2.3.2.3. Diana y Zeus: La narrativa patriarcal del superhéroe	149
2.3.2.4. El juicio a Wonder Woman y el superheroísmo de las mujeres	153
2.3.2.5. «This is No Man's Land, Diana»: De Diana a Wonder Woman	158
2.3.3. «El hombre creó un mundo en el que estar unidos es imposible»: <i>Wonder Woman</i> (2017) como parte del DCEU	163
2.3.3.1. Wonder Woman contra DC: Estética fílmica	166
2.3.3.2. Jenkins contra Snyder: Mirando a Wonder Woman	172
2.4. Los límites de <i>Wonder Woman</i> y el feminismo popular	183
<b>3. Los límites de la distopía crítica feminista: la búsqueda de la utopía en <i>Mad Max: Fury Road</i></b>	<b>187</b>
3.1. De la utopía a la distopía crítica feminista	191
3.1.1. El potencial transformador de la utopía	192
3.1.2. Utopismo y feminismo	194
3.1.3. La distopía crítica feminista	196
3.2. «Mankind has gone rogue, terrorizing itself»: la masculinidad hegemónica en crisis	200
3.2.1. «Who killed the world?»: La masculinidad en <i>Fury Road</i>	205
3.2.2. Furiosa, Max: Performance y parodia de género	211
3.3. Construcción de género y vulnerabilidad explotada: en busca de la utopía perdida	217
3.3.1. «Each of us, in on our way, was broken»: Vulnerabilidad y construcción del género	219
3.3.2. «We keep moving»: Pérdida y duelo en común	224

3.3.3. «Whatever happens, we're going to the Green Place»: Reconstrucción de la comunidad perdida	231
3.4. Escribiendo con celuloide y tijeras: el rol de Margaret Sixel como montadora	234
3.4.1. Las autoras invisibles de la gramática de Hollywood	236
3.4.2. La hipermasculinidad como modo de representación	243
3.5. <i>Riding historic</i> , la exploración del potencial subversivo de la distopía crítica feminista	251
<b>4. «Esto empezará a arreglar las cosas»: Feminismo popular y erosión de la mitología patriarcal en la trilogía de secuelas de <i>Star Wars</i></b>	<b>255</b>
4.1. <i>Star Wars</i> sin George Lucas: la era de Kathleen Kennedy	258
4.1.1. De Lucas a Kennedy: <i>auteurismo</i> y autoridad	261
4.1.2. Revisando el legado en busca de lo femenino: <i>Forces of Destiny</i> y <i>The Mandalorian</i>	271
4.2. <i>Star Wars</i> como mitología patriarcal	273
4.3. La galaxia en desequilibrio: Kylo Ren, el vínculo y la (re)integración de lo femenino	280
4.3.1. Familia, ideología y privilegio patriarcal	281
4.3.2. Lo masculino en desequilibrio y lo femenino como guía	287
4.3.3. Rey: la piedad y el vínculo como esperanza	298
4.4. El viaje de la heroína: Rey y el (nuevo) equilibrio de la galaxia	307
4.4.1. De Campbell a Murdock, de Luke a Rey	307
4.4.2. La separación de lo femenino	310
4.4.3. Identificación con lo masculino y encuentro con aliados	312
4.4.4. Camino de pruebas	313
4.4.5. Experiencia ilusoria del éxito	315
4.4.6. Despertar de sentimientos de aridez espiritual, muerte	315
4.4.7. Iniciación y descenso a la Diosa	320
4.4.8. Reconciliación con lo masculino	324
4.4.9. Integración de lo femenino y lo masculino	327
4.4.10. Rey Skywalker, maestra de ambos mundos	328
4.5. <i>Star Wars</i> más allá de Rey: lo femenino ausente ante la misoginia popular	329
<b>Conclusiones: El futuro utópico de las heroínas del feminismo popular</b>	<b>333</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>341</b>
<b>Filmografía</b>	<b>377</b>
<b>Anexo: Conclusions. The utopian future of the heroines of popular feminism</b>	<b>381</b>



## **Agradecimientos**

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo y colaboración de mi directora, la Dra. Katarzyna Paszkiewicz, quien me ha acompañado desde el principio de mi aventura académica y me ha ofrecido en todo momento su completa dedicación y confianza. Gracias por creer en este proyecto, por tu generoso esfuerzo y tu apoyo moral a lo largo de este largo camino. Por tu entusiasmada lectura, que me ha motivado y dado fuerzas cuando las he necesitado. Gracias también a mi tutor, el Dr. Rodrigo Andrés, por ofrecer en todo momento lo más valioso, su tiempo, del primer día al último. Gracias a ambos por ofrecerme vuestros consejos, sugerencias y comentarios, que sin duda han sido fundamentales para construir este trabajo.

Gracias a todas las investigadoras del Centre ADHUC, de la Universitat de Barcelona, el lugar que me ha permitido crecer tanto académica como personalmente, por inspirarme, fortalecerme y guiarme. Por permitirme formar parte de proyectos, congresos, talleres y seminarios. A la Dra. Helena González, por su excepcional confianza, por acogerme y permitirme conocer a tantas fascinantes investigadoras que me han apoyado en cada una de las etapas de mi investigación. A la Dra. Rosa Rius, cuya enorme disposición a escucharme, leerme y comprenderme me ha hecho sentir increíblemente privilegiada. A mis queridos compañeros y amigos del Centre ADHUC, así como a los del Seminari Filosofia i Gènere, por compartir conmigo alegrías y penas a lo largo de estos años y por hacerme sentir acompañada desde el principio hasta el final.

Quiero también dar las gracias a la Dra. Mary Harrod y la University of Warwick por uno de los periodos más fructíferos de mi carrera, por las experiencias e influencias que de otra forma nunca habría conocido. Asimismo, al Dr. James C. Taylor, por permitirme formar parte de sus fascinantes clases, valorar mi punto de vista y ofrecerme sus consejos.

No puedo dejar de agradecer a todas las amigas que me han apoyado y, sobre todo, me han hecho reír en los buenos y en los malos momentos. Marina, que siempre ha estado y estará. Lucía, que cree en mí más que yo misma. Ari, por ayudarme a convertir las tragedias en comedias. Jana, Laura, Francesca y Amanda, porque, aunque la vida nos lleve y nos traiga, siempre encuentran tiempo para compartirla. Luci, por estar incondicionalmente dispuesta a un café, una copa o una vuelta al mundo. A Iselin, Sílvia, Catherine, Meri, Lara, Pau y Begoña por alegrarme los días pese a la distancia.

Finalmente, mi más profundo agradecimiento a mi familia. A mis abuelos, por apoyarme, preocuparse por mí y estar orgullosos de mis logros. Por prepararme más fiambreras de las que puedo llegar a comerme en una vida. A mi hermano, que sigue esperando a que deje de estudiar de una vez (queda poco, lo prometo). Y, sobre todo, gracias a mis padres, por confiar en mí, por dárme todo y ofrecerme más.







## Abstract

In 1990 Marjorie Ferguson published «Images of Power and the Feminist Fallacy», an essay in which she challenged the assumption that there is a correlation between the raising feminist consciousness, female authorship in media and the representation of women in popular culture. This thesis explores whether Ferguson's claim is still valid thirty years later, in a context marked by a strong influence of neoliberalism on feminist movements. The corpus analyzed in this thesis includes films with female protagonists in sagas previously led by men: *Wonder Woman* (2017), *Mad Max: Fury Road* (2015) and the *Star Wars* sequel trilogy (2015-2019). In all three cases, women authors occupy roles traditionally assumed to be male: directing (Patty Jenkins in *Wonder Woman*), editing (Margaret Sixel in *Fury Road*), and producing (Kathleen Kennedy in *Star Wars*). This thesis seeks to interrogate the varied and complex representations of feminism in popular culture, as well as the anti-feminist backlash in connection with popular misogyny, in order to address more fully the context in which these films have been produced as well as their critical reception—they were perceived by some critics as feminist works and, at the same time, repudiated by anti-feminist movements. Drawing on Janet Staiger's (2003) work on authorship as a performative act through which a subject conceives herself as an author and is situated in a discursive structure that recognizes her as such, this thesis reads Hollywood as a figurative world in which individuals are located hierarchically and in which their agency is always partial and positioned, their gender being central to this positioning.



## Resumen

En 1990, Marjorie Ferguson expone su argumento sobre la «falacia del feminismo», negando que exista una correlación entre la creciente consciencia social feminista, la autoridad de las profesionales en los medios de comunicación y la representación de las mujeres en la cultura popular. La presente tesis se plantea si su argumento sigue vigente treinta años después, en un contexto marcado por la influencia del neoliberalismo sobre el movimiento feminista. Para responder estas preguntas, la tesis ofrece una reflexión en torno a las heroínas del cine hollywoodense que, de la mano de mujeres en posiciones autoriales determinantes, habitan espacios tradicionalmente percibidos como masculinos. El trabajo parte de la observación de que, en la segunda mitad de la década de 2010, personajes femeninos han ocupado roles centrales en sagas y franquicias emblemáticas de la industria hollywoodense que hasta entonces habían estado protagonizadas exclusivamente por hombres. Así, este estudio se centra en tres de estas protagonistas con el objetivo de analizar la representación de las heroínas en distintos marcos narrativos y estéticos: la protagonista de *Wonder Woman* (2017), Furiosa en *Mad Max: Fury Road* (2015) y Rey en la trilogía de secuelas de *Star Wars: The Force Awakens* (2015), *The Last Jedi* (2017) y *The Rise of Skywalker* (2019). En los tres casos se dan instancias autoriales de mujeres que desempeñan roles tradicionalmente asumidos por la industria de Hollywood como masculinos: la dirección (Patty Jenkins en *Wonder Woman*), el montaje (Margaret Sixel en *Fury Road*) y la producción (Kathleen Kennedy en *Star Wars*).

La tesis explora las múltiples representaciones populares del feminismo, así como la reacción antifeminista y la misoginia popular, para comprender el contexto en el que las películas del corpus han sido producidas y su recepción crítica —siendo consideradas por parte de la crítica como obras feministas y, al mismo tiempo, repudiadas por las voces antifeministas. A partir del trabajo de Janet Staiger (2003) sobre la autoría filmica como acto performativo a través del que un sujeto se concibe a sí misma como autora y se posiciona en una estructura discursiva que la reconoce como tal, la tesis propone una concepción de la autoría que considera Hollywood un mundo figurado en el que los individuos son situados en jerarquías de poder, por lo que su agentividad es siempre parcial y posicionada, siendo el género un eje clave en dicho posicionamiento.

El primer estudio se centra en la película *Wonder Woman* (2017) y en la autoría de su directora, Patty Jenkins. El trabajo explora la histórica relación entre la heroína y el feminismo, y las condiciones específicas que permitieron su adaptación al cine en 2017. Se analiza la dirección de Patty Jenkins y la forma en la que negocia su posición como autora en una franquicia hasta entonces dominada por hombres tanto en la pantalla como en las posiciones autoriales. El estudio de *Mad Max: Fury Road* (2015) se centra en la narrativa distópica como espacio de resistencia feminista y elabora un análisis de la edición de *Fury Road* señalando que el estilo de la editora Margaret Sixel difiere de la mirada convencional masculina asociada con el género de acción. Por último, la tesis propone una reflexión en torno a la trilogía de secuelas de la franquicia *Star Wars*, en la que se introduce a una mujer, Rey, como protagonista. El análisis demuestra que la trilogía transgrede las convenciones narrativas de la propia saga al elegir a Rey como receptora de la «fuerza» y se centra en el caso de Kathleen Kennedy, productora de la franquicia desde 2012 y considerada la responsable de haber introducido en *Star Wars* una mayor diversidad de personajes y de protagonistas femeninas.





## Introducción

En su ensayo de 1990 «Images of Power and the Feminist Fallacy», Marjorie Ferguson pone en duda lo que considera un supuesto de la crítica feminista: que los cambios en los mensajes mediáticos y sus estructuras llevarían al «empoderamiento» social de las mujeres. Ferguson parte de la relevancia de la «visibilidad» de las mujeres para los movimientos feministas de las décadas de 1960 y 1970, que asumían que una mayor presencia de mujeres en los puestos visibles de la vida social llevaría a una mayor visibilidad cultural y «empoderamiento institucional». Dicha visibilidad sería gestionada por las industrias mediáticas y comportaría un cambio en las formas en las que la mujer era representada, ofreciendo nuevos modelos y arquetipos de feminidad en consonancia con la creciente consciencia feminista social: «explicitly and implicitly, the goal of changing media content and structures was integrated into shared feminist beliefs about increased visibility as a key to greater access, equity, and power» (Ferguson 1990, 215). Estas nuevas imágenes de la mujer irían acompañadas de una mayor presencia de mujeres profesionales en las industrias y los medios culturales, de forma que se produciría un «empoderamiento» de la mujer:

From these two —changes in media images and organizations— comes a third assumption, of empowerment. A positive shift in the gender balance of power would follow and trickle down as more women who «made it» —achieved higher-status visibility in the public sphere— passed on their gains, either directly or by acting as role models. (1990, 216)



El problema de este supuesto, afirma Ferguson a partir de sus propios estudios, es que durante la década de 1980 se prueba falso en tres niveles: la representación de la mujer no ha mejorado ni cuantitativa ni cualitativamente, la dicotomía virgen/prostituta<sup>1</sup> se mantiene intacta y no hay evidencia de que haya habido un impacto real de la conciencia feminista en la industria mediática (1990, 218-20). Ferguson cuestiona, en primer lugar, que las imágenes de la mujer en la cultura popular representen «nuevos» modelos de mujeres «independientes» y que estos cambios vendrían dados por las demandas de una audiencia cada vez más concienciada por el feminismo (1990, 215). La autora niega que los cambios en la representación de género en los medios fueran significativos: aquellos modelos que se salían de la norma —como *Roseanne* (1988-1997) o *The Golden Girls* (1985-1992), en el caso de la televisión— ofrecían, sin embargo, imágenes de mujeres confinadas al ámbito doméstico. En el caso del cine, Ferguson señala que las mujeres recibían en 1989 tan solo un 29% de los roles y cobraban menos de la mitad que los hombres (1990, 219).

La autora también analiza el papel de las mujeres profesionales en los diversos ámbitos mediáticos, llegando a la conclusión de que el incremento en número de dichas profesionales no era significativo y tenía poco que ver con los cambios en las representaciones de los personajes femeninos. En conclusión, Ferguson considera que la falacia del feminismo se origina en la concepción de que existe una

*correlation* between the way women are presented as powerful or powerless in media content, the extent to which women inside the cultural industries do or do not exercise control over that content; and the impact of these images and processes on the relative power or powerlessness of women in the social order. (1990, 225, énfasis en el original)

Pese a estar publicado en 1990, muchas de las cuestiones que Ferguson expone en su artículo están vigentes en los debates de la crítica feminista actual: ¿Está cambiando la representación de las mujeres en la cultura popular? ¿Podemos asegurar que este cambio supone un progreso? ¿Qué relación tiene con el rol de las mujeres que producen la cultura? ¿Está provocado por una creciente conciencia feminista popular?

Las teorías sobre los feminismos populares —como veremos heterogéneas, contradictorias e inacabadas— surgen como herramientas útiles a la hora de intentar dar

---

<sup>1</sup> Véase también Young (1993).

respuesta a preguntas como estas y comprender, así, la cultura popular contemporánea en relación con el feminismo. Al fin y al cabo, como diversas autoras señalan, el feminismo —al menos en algunas de sus formas— se está volviendo «popular» (Banet-Weiser 2018b), «guay» (Valenti 2014) y es más visible que nunca (Gill 2016). Pero ¿existe una correlación entre este aumento de popularidad y los cambios en las representaciones de la mujer en la cultura popular? Muchas de las preocupaciones que expresa Ferguson se reflejan como puntos de partida, hipótesis e incluso conclusiones de autoras que, desde 1990, han percibido las contradicciones —¿falacias?— presentes en estas representaciones.

La presente tesis surge de estos debates, tomando los estudios sobre las manifestaciones populares del feminismo como marco desde el que analizar un fenómeno concreto: el de las heroínas del cine hollywoodense que, de la mano de mujeres en posiciones autorales determinantes, habitan espacios tradicionalmente percibidos como masculinos. El trabajo parte de la observación de que, en la segunda mitad de la década de 2010, personajes femeninos han ocupado roles centrales en sagas y franquicias emblemáticas de la industria hollywoodense que hasta entonces habían estado protagonizadas exclusivamente por hombres. Así, este estudio se centra en tres de estas protagonistas con el objetivo de analizar la representación de las heroínas en distintos marcos narrativos y estéticos codificados como masculinos: la protagonista de *Wonder Woman* (dir. Jenkins 2017), Furiosa en *Mad Max: Fury Road* (dir. G. Miller 2015) y Rey en la trilogía de secuelas de *Star Wars: The Force Awakens* (dir. Abrams 2015), *The Last Jedi* (dir. Johnson 2017) y *The Rise of Skywalker* (dir. Abrams 2019).

La elección de los filmes del corpus viene motivada por el hecho de que, en los tres casos, mujeres ocupan posiciones autorales que convencionalmente se perciben como masculinas, como la de la directora (Patty Jenkins), la productora (Kathleen Kennedy) o la montadora (Margaret Sixel) —si bien, como se mostrará más adelante, esta última profesión se asociaba durante las primeras décadas del cine a las mujeres. Uno de los objetivos principales de la tesis será estudiar la relación entre estas figuras autorales y la representación de las heroínas en los filmes. Como se verá, en el sistema de producción de Hollywood es complicado determinar una intención autorial clara o una relación causa-efecto directa entre el trabajo de una autora y el resultado final de la obra filmica. Por ello, este trabajo considera elementos paratextuales en los que las autoras performan como tal y asumen responsabilidad sobre determinados aspectos de la obra. Partiendo de esta base, será posible analizar en cada caso la relación entre autoras, textos

y heroínas, siempre manteniendo en consideración el marco convencionalmente masculino en el que tanto autoras como protagonistas se inscriben.

Las tres sagas seleccionadas para el corpus son significativas por su popularidad, por su relevancia en el contexto cultural actual y por el hecho de haber sido, de una u otra forma, pioneras: *Wonder Woman* es la primera película de superhéroes de la década con una protagonista femenina y Patty Jenkins la primera mujer en dirigirla; Furiosa sustituye a Max como protagonista en *Mad Max: Fury Road*, en una de las sagas más marcadamente masculinas del cine de acción, y Margaret Sixel traslada a este género técnicas de montaje innovadoras por las que gana el premio Oscar; en la trilogía de secuelas de *Star Wars* Rey se convierte en la primera mujer protagonista de la saga y Kathleen Kennedy, su productora, dirige una de las compañías más influyentes de Hollywood.

Este trabajo plantea una relación entre la creciente visibilidad de personajes femeninos en roles centrales y los movimientos del feminismo popular, de igual manera en auge durante la década de 2010. Como hemos visto, Marjorie Ferguson (1990) consideraba una falacia la idea de que una mayor conciencia feminista supondría una mayor visibilidad cultural de las mujeres. En la actualidad, el feminismo popular ciertamente ha hecho visibles determinadas manifestaciones feministas —concretamente, aquellas fácilmente comercializables. Los casos estudiados en esta tesis, de distintas formas, ejemplifican este fenómeno. Aquellos aspectos considerados «feministas», como la representación de personajes femeninos diversos o la visión abiertamente crítica de las estructuras patriarcales, se ven limitados en el momento en que suponen una amenaza real para el statu quo de la industria hollywoodense. Así, las tres heroínas son mujeres blancas, con cuerpos normativos y de belleza canónica. Se verá cómo, a menudo, los estudios de producción han recurrido al ideario del feminismo popular como vía de promoción, pero esta asociación con el feminismo se diluía en el resultado final de los filmes. Sin embargo, en esta tesis se argumentará que, al contrario de lo que asume Ferguson en 1990, en el contexto analizado hay una clara relación entre el feminismo, la autoría de las mujeres y su visibilidad cultural. La popularización de determinadas ideas feministas está ligada a la creciente visibilidad de autoras como las aquí estudiadas, y su trabajo influye de manera determinante en la representación de los personajes femeninos en los filmes.

El estudio desarrolla un método interdisciplinar con base en la perspectiva de género que incorpora metodologías y marcos teóricos del ámbito de los estudios

culturales, la teoría filmica y los estudios sobre la autoría. Debido a su énfasis en los debates sobre las formas populares de feminismo, además de referencias teóricas se incluyen numerosas referencias provenientes de la prensa popular y de plataformas online. Como se verá a lo largo de la tesis, estas referencias son especialmente útiles en relación con los estudios de autoría y permiten considerar aspectos de la recepción de los filmes que resultan relevantes para su contextualización en los debates del feminismo popular.

Siguiendo la propuesta de Ferguson, esta tesis gira en torno a tres objetos de estudio clave, interconectados entre ellos: la popularidad de ciertas formas de feminismo, la creciente visibilidad del trabajo de las autoras en el ámbito de Hollywood y la representación de los personajes femeninos en sus películas. Así, el trabajo cuenta con un primer capítulo en el que se desarrollan y ponen en debate las distintas perspectivas teóricas sobre las tensiones entre los feminismos y los denominados «posfeminismos» con el objetivo de establecer un marco contextual desde el que analizar los filmes que conforman el corpus. Concretamente, en la tesis se plantea la relevancia del marco teórico que aborda el feminismo popular tal como lo define Sarah Banet-Weiser (2018a): aquellas manifestaciones del feminismo que circulan con gran visibilidad en la cultura popular pero raramente suponen un desafío a las estructuras sociales. Especialmente significativa es la reflexión de Banet-Weiser sobre la relación entre estos feminismos y los movimientos de misoginia popular<sup>2</sup>, que circulan de forma similar por plataformas mediáticas generando discursos violentos contra las mujeres. Los elementos que configuran los discursos de la misoginia popular, como se mostrará en el desarrollo de la tesis, están muy presentes también en los discursos culturales en torno a los filmes del corpus, sus protagonistas y sus autoras.

El primer capítulo plantea también una revisión de las múltiples y diversas teorías de la autoría de las mujeres cineastas y los debates sobre el potencial subversivo del cine comercial. La tesis toma las teorías de Janet Staiger (2003) sobre la autoría de las mujeres como principal referente teórico desde el que analizar a las autoras del corpus. Staiger plantea una reconceptualización de la autoría como acto performativo en el que participa la propia autora, en negociación con la formación social en la que se sitúa y los procesos de producción con los que trabaja. Esta idea plantea debates sobre agentividad, autoridad

---

<sup>2</sup> Sarah Banet-Weiser y Kate M. Miltner definen la misoginia popular como «una expresión violenta contra las mujeres que circula por las plataformas mediáticas populares con amplias audiencias» (2016, 172).

y legitimidad cultural que resultan útiles a la hora de estudiar la autoría de las mujeres en Hollywood y la influencia del feminismo popular en su construcción como autoras.

Cada uno de los capítulos 2, 3 y 4 plantea un caso de estudio que permite analizar en profundidad las relaciones entre el feminismo popular, la autoría y la representación de las mujeres en el cine hollywoodense. El primero de estos capítulos aborda la película *Wonder Woman* (dir. Jenkins 2017), un filme protagonizado por una superheroína históricamente asociada a los movimientos populares feministas. El capítulo comienza explorando su historia como personaje de cómic, para observar cómo las negociaciones culturales e industriales de cada contexto, así como las distintas instancias autorales asociadas al personaje a lo largo de los años de su publicación, determinan la manera en que es representada *Wonder Woman* y la asociación del personaje con el feminismo. El capítulo pone en debate las razones por las que, pese a su enorme popularidad, *Wonder Woman* aun no había protagonizado su propia película en Hollywood. Se trata de una cuestión especialmente relevante si se tiene en cuenta el auge del cine de superhéroes en la década de 2010 y las docenas de producciones protagonizadas por héroes de los cómics de las dos principales editoriales: Marvel y DC. A continuación, el capítulo desarrolla un estudio sobre la representación de la feminidad y la masculinidad<sup>3</sup> en el cine de superhéroes hollywoodense y propone una lectura de la superheroína como paradójica, en tanto que ocupa un rol que tradicionalmente requiere actitudes y cualidades percibidas como masculinas, pero lo hace en un cuerpo codificado como femenino. El personaje de *Wonder Woman* se contextualiza como parte del denominado Universo Extendido de DC, compuesto por un conjunto de filmes protagonizados por superhéroes como Batman y Superman y con escasa presencia de personajes femeninos. La introducción de *Wonder Woman* en este imaginario transgrede la norma masculina que lo domina y ofrece contrastes relevantes para un análisis de las películas desde las teorías fílmicas y de género. A su vez, el capítulo explora el trabajo de Patty Jenkins como directora. A partir de los trabajos teóricos de Laura Mulvey (1975) sobre la mirada fílmica, la tesis presenta un análisis comparativo a nivel formal y estético entre *Wonder Woman* y los filmes

---

<sup>3</sup> En consonancia con los estudios de género, en este trabajo se entiende la feminidad y la masculinidad, así como lo masculino y lo femenino, como construcciones sociales del género de acuerdo con la conceptualización de Judith Butler: «El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas —dentro de un marco regulador muy estricto— que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser» (Butler 2007, 98).

anteriores del Universo Extendido de DC, dirigidos en su mayoría por Zack Snyder, con el objetivo de mostrar si, y hasta qué punto, la directora subvierte la naturalización de la mirada masculina que convencionalmente caracteriza el cine de superhéroes (Brown 2011).

El filme estudiado en el tercer capítulo es *Mad Max: Fury Road* (dir. Miller 2015), la cuarta entrega de la saga hasta entonces protagonizada únicamente por Max Rockatansky. En *Fury Road* el protagonismo de Max queda desplazado por Furiosa, una decisión que generó debate y críticas por parte de algunos sectores de fans que consideraban que la heroína ocupaba el lugar que le pertenece al héroe. El filme es especialmente significativo para el análisis del género en relación con la heroicidad, ya que se centra en una heroína protagonista en una saga que, como se verá, había sido percibida como masculina, basada en la cultura del motor, las armas y la guerra. *Fury Road* fue uno de los primeros casos en que la ocupación de espacios codificados culturalmente como masculinos por parte de las heroínas generó discursos tanto en las plataformas del feminismo popular como en las de la misoginia popular. En este sentido, el capítulo analiza la relación entre el filme y el feminismo, y plantea un acercamiento a la cuestión desde un marco teórico muy concreto: el de la distopía crítica feminista, propuesta por Raffaella Baccolini (2000; 2004) y Tom Moylan (2000). Sobre su base teórica, se ofrece una posible lectura feminista del filme de George Miller por su representación de género no convencional y por plantear ideas utópicas<sup>4</sup> basadas en el matriarcado. En mi análisis se plantean cuestiones en relación con el carácter transgresor de la representación de la hipermasculinidad tanto en los personajes masculinos como en Furiosa. En esta línea, recurre a estudios sobre la representación de género específicamente en el cine de acción, en particular los de Susan Jeffords (1994) e Yvonne Tasker (1993), además de las aportaciones de Jacinda Read (1998) sobre la violencia de la mujer en el western cinematográfico. Gran parte del capítulo desarrolla un estudio del vínculo entre género, vulnerabilidad y violencia, de la mano de los trabajos de Judith Butler (2006). Este marco teórico resulta relevante para analizar las formas en que la película reescribe la idea del cuerpo del héroe masculino hollywoodense como invulnerable (Jeffords 1994).

Este tercer capítulo retoma el estudio de la autoría de las mujeres en Hollywood con un análisis del trabajo de Margaret Sixel, la montadora de *Fury Road*. El papel de las

---

<sup>4</sup> La relación entre los conceptos de utopía y distopía será examinada en profundidad en el tercer capítulo.

editoras<sup>5</sup> de cine resulta especialmente relevante en relación con los estudios de autoría: pese a ocupar prácticamente la totalidad de los puestos de montaje en los inicios de la industria hollywoodense, fueron invisibilizadas por considerarse su trabajo mecánico y no creativo (Smyth 2018). Sin embargo, los análisis de Julia Wright (2009) y J. E. Smyth (2017, 2018) demuestran que las editoras tenían un poder creativo sobre los filmes mucho mayor del que se había asumido. Así, el capítulo 3 revisa el rol de las montadoras a lo largo de la historia de Hollywood principalmente a partir de sus propios testimonios. El objetivo de este análisis es analizar su performance autorial y cómo la efectividad de esta performance depende en gran medida de su adecuación a los discursos hegemónicos que feminizan el trabajo de edición. A su vez, esta revisión funciona como contexto sobre el que estudiar el montaje de Sixel en *Fury Road*. Este análisis se nutre de diversas teorías sobre la estética del cine de acción, como las de Thomas Schatz (1993) y David Bordwell (2006), centrándose muy especialmente en las aportaciones de Lorrie Palmer (2012) y su análisis de la relación entre masculinidad y hipermediación tecnológica en el cine. Como se verá en este capítulo, las técnicas de montaje de Sixel subvierten la masculinidad normativa de las películas de acción, enfatizando la desnaturalización de las construcciones de género a partir de la representación paródica de la hipermasculinidad.

El capítulo 4 se centra en el último de los casos de estudio de esta tesis, la trilogía que conforman los filmes *The Force Awakens* (dir. Abrams 2015), *The Last Jedi* (dir. Johnson 2017) y *The Rise of Skywalker* (dir. Abrams 2019), de la saga *Star Wars*. La estructura narrativa de esta saga hace que sea necesario considerar las tres películas en conjunto, ya que el arco de su protagonista, Rey, se extiende a lo largo de la trilogía. Además, los tres filmes se analizan como secuelas a las dos trilogías que los preceden, protagonizadas por Luke Skywalker y su padre, Anakin. Al contrario que en el caso de la saga *Mad Max*, de la que *Fury Road* tiene independencia narrativa prácticamente total, o *Wonder Woman*, que, pese a formar parte del Universo de DC, se puede interpretar como un filme autónomo, resultaría problemático estudiar solamente una de las partes de la trilogía de *Star Wars* sin tomar en consideración otras películas de la saga, teniendo en cuenta que dependen narrativamente entre sí.

En base a lo mencionado, en el capítulo 4 se da mayor importancia a los precedentes del texto que en los anteriores casos de estudio. En esta línea, se desarrolla un estudio sobre la autoría de Kathleen Kennedy, productora de los filmes y directora de

---

<sup>5</sup> En esta tesis se utilizan ambos términos, el de montadora y de editora, como sinónimos.



Lucasfilm —la empresa a la que pertenece la franquicia *Star Wars*. El caso de Kennedy es relevante no solo por su trayectoria en Hollywood como productora, sino también por haber sido el relevo de George Lucas como responsable de *Star Wars*. Desde su nombramiento como directora de Lucasfilm y como productora de la trilogía de secuelas, Kennedy fue objetivo de críticas y ataques por parte de algunos sectores del *fandom* de la saga. Estos ataques se insieren en el contexto de la misoginia popular que, como se verá, surge en parte como reacción ante manifestaciones populares feministas. En este caso, los medios y plataformas online feministas celebraron la presencia de una mujer al frente de la compañía, asumiendo que su influencia supondría una mayor visibilidad de los personajes femeninos en *Star Wars*, hasta entonces limitados generalmente a roles secundarios. Así fue, ya que Rey, la heroína central de la trilogía, fue la primera mujer en protagonizar un filme de la saga. Los debates sobre la relación entre autoría y autoridad, así como la ya mencionada teoría de la autoría como performance (Staiger 2003), permiten analizar el papel de Kennedy con el objetivo de comprender la relación entre su posición como autora, el protagonismo de personajes femeninos y los ataques de la misoginia popular.

El capítulo expone que la norma en el universo de *Star Wars* es masculina: como se argumentará, no solo la gran mayoría de personajes son hombres, sino que la saga construye una mitología sobre fundamentos esencialmente patriarcales. Así, el poder — en *Star Wars*, la fuerza— se traspasa de padres a hijos y solamente los hombres parecen ser aptos para poseerlo. Rey supone una ruptura de esta tradición patriarcal: es una joven chatarrera, (en principio) sin ascendencia conocida, pero con gran poder para usar la fuerza. El capítulo explora el rol de Rey como alterador de una tradición basada en la fraternidad entre hombres y el privilegio masculino. Esta tradición se ve representada en la trilogía por el personaje de Kylo Ren, el villano descendiente directo de los héroes de los anteriores filmes de la saga y, por ello, heredero del poder de controlar la fuerza. El estudio plantea una lectura de este personaje desde las teorías sobre la misoginia popular desarrolladas principalmente por Sarah Banet-Weiser (2018a), ya que representa el privilegio y la masculinidad tóxica que, como señala Adrienne Massanari (2017), a menudo se asocian a la misoginia popular.

Además de Rey, a lo largo de la trilogía aparecen diversos personajes femeninos que actúan como guía moral de los héroes masculinos. El capítulo explora a partir de distintos ejemplos cómo estos personajes femeninos representan modelos de liderazgo y heroicidad alternativos a la norma del cine hollywoodense bélico y de acción. Siguiendo



esta idea, se observa que Rey representa una forma de heroísmo basada en la piedad, la esperanza y el vínculo con el otro. El trabajo toma como referencia las reflexiones de María Zambrano (1955; 1995; 2012) en torno a estos conceptos para explorar el personaje de Rey y la evolución de su vínculo con Kylo Ren, al que la heroína se acerca desde la piedad pese a representar su otredad absoluta.

En la última parte del capítulo se desarrolla la idea de la ausencia de lo femenino<sup>6</sup> como origen del conflicto en la galaxia, poniendo en común las distintas cuestiones planteadas: los modelos alternativos de heroísmo, el vínculo entre Rey y Kylo, y el desequilibrio entre lo femenino y lo masculino. Así, se lleva a cabo un estudio del arco narrativo de Rey a partir del modelo del viaje de la heroína de Maureen Murdock (2013). Murdock presenta una revisión del modelo del viaje del héroe de Joseph Campbell (1949) en el que considera la experiencia específicamente femenina que, de acuerdo con la autora, se encuentra invisibilizada en la obra de Campbell.

Los filmes del corpus se enmarcan en el contexto del feminismo popular y han sido objeto de debate por ser considerados, de una forma u otra, feministas. Asimismo, estos debates hacen referencia principalmente a la presencia de personajes femeninos en roles convencionalmente ocupados por hombres, así como a la responsabilidad de las autoras de las obras sobre la representación de estos personajes. Como mencioné al principio de esta introducción, Ferguson consideraba una falacia la idea de que la representación de las mujeres en los medios dependiera en cierto grado de la visibilidad de las creadoras de contenido mediático y de la popularidad de los movimientos feministas contemporáneos. Sin embargo, este trabajo demostrará que en el contexto del cine hollywoodense de la década de 2010 sí que existe una relación vinculante entre estos tres factores: el feminismo popular, las cineastas y las heroínas de sus filmes.

---

<sup>6</sup> Como será explorado en el capítulo 4, esta ausencia de «lo femenino» no hace referencia únicamente a la ausencia de las mujeres, sino también de los principios, valores y actitudes tradicionalmente percibidos y codificados como femeninos.

# 1. Autoría de las mujeres en la era del feminismo popular

## 1.1. Del posfeminismo al feminismo popular

### 1.1.1. *Posfeminismo como antifeminismo*

Anti-feminist discourses [...] veil their agendas by proclaiming the demise of feminism through the supposedly inevitable development of «postfeminism». In the last ten years, as Susan Faludi points out in her book on the anti-feminist «backlash», feminism has become a dirty word. (Jones 1992, 314)

It is exciting to contemplate a future in which the skepticism so often provoked by postfeminist media texts is transformed into a full-fledged feminist critical practice. (Y. Tasker & Negra 2006, 175)

El término «posfeminismo» se utilizó por primera vez durante la década de 1920, para definir las reacciones negativas ante el activismo político de las mujeres (Cott 1987, 282). Aun así, no fue hasta la década de 1990 que «posfeminismo» se convirtió en un concepto clave, a la vez que problemático, para los estudios culturales y de género. El término resulta complejo por la variedad de teorizaciones que han sido desarrolladas en torno a él, aportándole acepciones a menudo contradictorias entre sí.

En una de las concepciones del posfeminismo más extendidas, el «post» connota una lógica reaccionaria contra el feminismo, tal como se entendía en 1920. En *La mística de la feminidad*, Betty Friedan señaló las estrategias a través de las que, según la autora, la cultura popular norteamericana revalorizó la feminidad tradicional como reacción a los avances del feminismo de la primera mitad del siglo XX. Una de las obras más relevantes escritas desde esta postura es la posterior *Backlash*, de Susan Faludi (1992). Faludi popularizó el término «*backlash*», que según ella y otras teóricas que examinan el concepto se evidencia en

the renewed emphasis on images of women that replay and celebrate more traditional definitions of femininity, definitions that were the locus of earlier feminist thinking, commentary, and action. Faludi, for example, spends a large part of her book exploring how, in the 1980s [...] elements of pop culture such as advertising, the fashion industry, and popular news media were all dominated by a preoccupation with a particular definition of femininity, presenting an image of woman in which she was engrossed either with her appearance and being attractive—always to men, or with motherhood, children, and a desire to retreat from the workplace in favor of the «mommy track»— in short, with being «a woman again». (Braithwaite 2004, 20)

Faludi, como otras autoras que siguen su teoría (Negra 2001; McRobbie 2008), estudian las imágenes de la mujer en los medios para destacar cómo remiten al modelo de feminidad tradicional asociado a la belleza normativa, la familia y la domesticidad; modelo que el feminismo había desafiado durante las décadas anteriores. El concepto de *backlash* sigue siendo recurrente entre las teóricas del feminismo y la cultura popular que se apoyan en la argumentación de Faludi. En palabras de Rebecca Munford y Melanie Walters, que analizan la figura de Wonder Woman,

in spite of feminism's political successes in the 1970s and beyond, popular culture has become a site where nostalgic and highly stylized images of traditional femininity are endlessly reproduced. The re-enchantment and re-mystification of precisely those models of femininity suggests that popular culture is now haunted by a «postfeminist mystique». (2014, 10)

Es decir, de acuerdo con Munford y Walters, la cultura popular presenta ideales estereotipados de feminidad que no representan la «realidad»<sup>7</sup> de las mujeres (2014, 12). Partiendo de esta concepción, el término «*backlash*» es hoy en día utilizado prácticamente como sinónimo de todo aquello «antifeminista», o que se enfrenta al feminismo (Braithwaite 2004, 21). Aun así, en la introducción a *Reacción* Faludi ya señala cómo el *backlash* va más allá de una reacción antifeminista, ya que comprende un entramado de lucha entre diversas concepciones del feminismo mucho más complejo que una simple oposición binaria:

Behind this celebration of the American woman's victory, behind the news, cheerfully and endlessly repeated, that the struggle for women's rights is won, another message flashes. You may be free and equal now, it says to women, but you have never been more miserable. (1992, ix)

Lo que Faludi pretende demostrar es cómo los medios a menudo enmarcan los progresos y las batallas ganadas por el feminismo como origen del malestar social de las mujeres, buscando un retorno a una era del «pre-feminismo» en la que la mujer, tradicionalmente femenina, no sufría las miserias causadas por el feminismo. En la misma línea, el artículo «Onward, Women!» de Claudia Wallis (1989) definía el posfeminismo como el rechazo al feminismo por parte de las generaciones más jóvenes que se aferraban a los ideales de feminidad tradicionales. Amelia Jones, por su parte, se centró en la fotografía y la publicidad para señalar que el posfeminismo, conjuntamente con el capitalismo, concibe el sujeto-mujer como sujeto-consumidora, «enemiga» del feminismo y limitada a una clase social, origen, raza y sexualidad concreta: «any identity deviating from the upper-class, anglo, straight imaginary of the American subconscious must be made unimaginable» (Jones 1992, 315). La autora también utiliza ejemplos del cine popular<sup>8</sup> para ejemplificar cómo se expandían las políticas del posfeminismo:

---

<sup>7</sup> El debate en el feminismo sobre la posibilidad de que los medios representen esta «realidad» de las mujeres es extenso y complejo. Joanne Hollows lo recoge en «Feminismo, estudios culturales y cultura popular» (2005).

<sup>8</sup> Las películas a las que Jones hace referencia son, entre otras, *Fatal Attraction* (dir. Lyne, 1987), *Presumed Innocent* (dir. Pakula, 1990), *White Single Female* (dir. Schroeder, 1992) o *Basic Instinct* (dir. Verhoeven, 1992), película que describe como «virulentamente misógina y homofóbica» (1992, 319).

These narratives produce the necessity of annihilating the non-domesticated contemporary woman in bloody orgies of human destruction, or reinscribing her into the family structure. With the termination of the contemporary professional woman comes the termination of feminism and its threatening anti-patriarchal goals. (1992, 321)

Como señala Rosalind Gill (2016), la concepción del posfeminismo como antifeminismo llegó a generar un «canon posfeminista» del cine, formado por una serie de películas y series protagonizadas por el sujeto del posfeminismo: la mujer convencionalmente femenina, joven, independiente económicamente y heterosexual que, pese a ser presentada como ejemplo de «empoderamiento», reafirma las ideas tradicionales de la feminidad, la domesticidad, el individualismo y el consumismo. De acuerdo con Gill, este canon posfeminista encapsularía producciones como *Sex in the City* (1998-2004), *Ally McBeal* (1997-2002) o *Bridget Jones* (2001, 2004, 2016)<sup>9</sup>.

### ***1.1.2. Las contradicciones del posfeminismo***

En consonancia con los planteamientos de las autoras anteriores como Faludi o Gill, Angela McRobbie propone una «complexification [...] of the backlash thesis which gained currency within forms of journalism associated with popular feminism» (2004, 255). McRobbie define el posfeminismo como un proceso por el que los progresos del feminismo durante las décadas de 1970 y 1980 son desacreditados a través de la cultura popular. Así, el posfeminismo «draws on and invokes feminism as that which can be taken into account, to suggest that equality is achieved, in order to install a whole repertoire of new meanings which emphasise that it is no longer needed, it is a spent force» (2004, 255). McRobbie afirma que el posfeminismo implica una convivencia de valores neoconservadores sobre el género y la sexualidad con procesos de liberalización relativos a la familia y la domesticidad (utilizando como ejemplo la posibilidad de

---

<sup>9</sup> Otras películas y series analizadas en relación con el posfeminismo son *13 Going On 30* (dir. Winick, 2004) en Negra y Tasker (2007), *Charmed* (1998-2006) en Sanders (2007) o *Girls* (2012-2017) en Nash y Whelehan (2017).

adopción por parte de parejas del mismo sexo). Según su visión, el posfeminismo ha convertido al feminismo en una especie de sentido común, al mismo tiempo que lo repudia como anticuado e innecesario: «Feminism is cast into the shadows, where at best it can expect to have some afterlife, where it might be regarded ambivalently by those young women who must in more public venues stake a distance from it, for the sake of social and sexual recognition» (2004, 255).

Como hizo Faludi, diversas autoras han problematizado estas concepciones del posfeminismo como «antifeminismo», señalando que el propio fenómeno comprende ideas contradictorias y más complicadas que una simple reacción contra el feminismo. Ann Braithwaite (2004), por ejemplo, afirma que el posfeminismo articula formas complejas de feminismo en relación con la cultura popular y la feminidad tradicional, demostrando cómo el feminismo no es en absoluto externo a los medios, sino que está cada vez más implicado en ellos. Braithwaite señala cómo se está produciendo una popularización del/de los feminismo/s, pero las formas en que está sucediendo este fenómeno son a menudo ignoradas. Además, según Braithwaite: «Those examples of a supposed backlash against feminism might alternately be seen as illustrations of how much something about feminism has instead saturated pop culture, becoming part of the accepted, “naturalized” social formation» (2004, 19).

La autora afirma en su revisión del concepto de *backlash* que la concepción más popular del término cae en el error de asumir que había (o sigue habiendo) un feminismo identificable de forma clara y continua con el que contrastar las manifestaciones «posfeministas»:

In their largely unquestioned acceptance of this definitional stability, many of the current feminist critical usages of these terms [postfeminism; backlash] do in fact reflect a kind of reaction or response to an earlier feminism, although not in the ways suggested above. [...] They suggest a kind of «harking back to» a desired past, a past when feminism supposedly had a stable meaning—and one presumes, a stable agenda— rather than the kind of polysemy or multiple meanings that so dominate feminist theorizings and politics today. (2004, 25)

En la misma línea, Shelley Budgeon señala que, al no existir una definición «pura» ni de la categoría «mujer» ni de «feminista», no puede darse una identidad que trascienda la cultura en la que se produce (2011, 282). Esta comprensión del posfeminismo como algo más que antifeminismo nos permite tratar los cada vez más amplios campos del

feminismo y comprender tanto la teoría como la práctica feminista en espacios que tradicionalmente le han sido ajenos, como es la cultura popular. Así, Braithwaite afirma:

Postfeminism is thus the name for the conceptual shifts within feminism, for the transitions it has undergone in the last forty years from debates largely focused around equality and identity issues to the current focus on multiplicity, plurality and differences [...]. In short, for the creation of feminisms that cannot be made into a seamless and agreeable whole. According to this understanding, therefore, postfeminism cannot be dismissed precisely because it *is* feminism today, complete with all its difficult debates and animosities, its conflicts and contradictions, its pleasures and desires. It is not *against* feminism, but *about* feminism today. (2002, 341, énfasis en el original)

Rosalind Gill (2007a) se posiciona de forma similar cuando afirma que los argumentos sobre el posfeminismo nos hablan sobre las transformaciones tanto del feminismo como de la cultura mediática, así como de las relaciones entre ambos. La autora divide las concepciones del posfeminismo en cuatro grandes categorías: la reacción contra el feminismo, explorada al principio de este capítulo, con Susan Faludi como teórica más influyente; un giro epistemológico dentro del propio feminismo que, influenciado por otros movimientos como el posmodernismo, el posestructuralismo o el poscolonialismo, busca concebir una definición más «pluralista» del feminismo (Brooks 1997); un cambio generacional e histórico que sitúa el posfeminismo como el periodo posterior a la segunda ola del feminismo (Hollows, 2002); y, añade Gill, una «sensibilidad posfeminista» que debe ser objeto de estudio para señalar las contradicciones inherentes en la relación entre el feminismo y la cultura popular contemporánea.

### ***1.1.3. Posfeminismo y cultura popular***

Feminism is not dead; on the contrary, it is present in popular culture, albeit in another form. (Adriaens & Van Bauwel 2014, 190)

El influyente artículo de Rosalind Gill (2007a) apunta a las características determinantes de la «sensibilidad posfeminista», como los discursos sobre empoderamiento e individualismo, el rechazo del sexismo paralelo a un sentimiento de «fatiga» ante las

políticas de género, o el énfasis sobre la disciplina de una misma, la transformación («makeover») y la aceptación de la feminidad tradicional. La autora recoge así lo que las diversas autoras mencionadas señalaban: la influencia del neoliberalismo (Wallis 1989), la consideración del feminismo como necesario a la vez que «pasado de moda» (McRobbie 2004) o la recuperación de modelos tradicionales de feminidad (Faludi 1992). El concepto de «sensibilidad posfeminista» le permite a Gill comprender el posfeminismo de forma compleja, como una «constelación de creencias, ideas y prácticas» (Gill, Kelan, y Scharff 2017) que evolucionan y se transforman continuamente y, pese a contener elementos que son contrarios a las concepciones convencionales del feminismo, también nos permite explorar las nuevas formas de feminismo que están cada vez más presentes en la cultura popular.

Diane Negra e Yvonne Tasker, quienes en su libro *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture* (2007) popularizaron el término «posfeminismo» en el análisis de la cultura popular, afirman que ésta había sido plenamente «posfeminizada» (2006, 171) y que «an engagement with gender in contemporary media culture requires that we think through the political and cultural questions posed by postfeminism» (2006, 174). Las autoras describen cómo la cultura posfeminista descarta determinados elementos del feminismo por inadecuados, extremos o desagradables, pero incorpora aquellos que puede mercantilizar para convertir a la mujer en consumidora «empoderada», idealizando la feminidad tradicional y la belleza convencional (2007). Aun así, aceptan que la cultura posfeminista, que va más allá de la distinción obvia entre textos conservadores y progresistas, nos obliga a elaborar nuevas estrategias de lectura que nos permitan abordar las «construcciones de agentividad femenina» que se dan en estos textos: las ficciones posfeministas son por definición inacabadas, y es solo a través de una lectura desde el feminismo que se pueden comprender de forma más compleja.

Esta manera de comprender el posfeminismo recuerda a la obra de Stuart Hall (1981), en particular, su manera de entender la cultura popular como el lugar de lucha por y contra el poder, un inevitable movimiento a dos bandas, simultáneamente de «contención y resistencia», «el terreno en el que se trabajan las transformaciones» (1981, 228). En palabras de Hall:

There are points of resistance; there are also moments of supersession. This is the dialectic of cultural struggle. In our times, it goes on continuously, in the complex



lines of resistance and acceptance, refusal and capitulation, which make the field of culture a sort of constant battlefield. A battlefield where no once-for-all victories are obtained but where there are always strategic positions to be won and lost. (1981, 233)

Joanne Hollows recupera la idea de lo popular como terreno de batalla para explorar la relación entre cultura popular y feminismo. La autora considera que algunas formas de feminismo —por ejemplo, las ligadas a la crítica cinematográfica— incorporan la tradicional distinción entre alta cultura «de vanguardia feminista» y cultura popular «de masas patriarcal “mala”» (2005, 22). En contra de este supuesto, Hollows afirma que, al considerar lo popular como lugar de lucha, de contención y resistencia, «la masculinidad y la feminidad no son identidades ni categorías culturales fijas, sino que los significados de la masculinidad y la feminidad se construyen y reconstruyen en condiciones históricas específicas» (2005, 25). Así, es imposible hablar de representaciones «reales» de la mujer, pero es posible establecer vínculos entre estas representaciones y su contexto cultural, situándolas en el propio terreno de batalla donde las tensiones entre fuerzas progresivas y conservadoras irremediabilmente generan contradicciones en los propios textos.

En su análisis de la serie *Sex and the City* (1998-2004), Fien Adriaens y Sofie Van Bauwel (2014) siguen esta lógica para explorar las maneras en las cuales la cultura popular funciona como canal para el discurso feminista. Las autoras afirman que el posfeminismo debe ser considerado en el contexto contemporáneo neoliberal, capitalista, individualista y posmodernista, en el que se le da a la mujer la posibilidad de ser feminista y femenina a la vez: es una nueva forma de empoderamiento, «ajustada al contexto social actual» (2014, 179). Señalando la agentividad, la libertad, la cultura de consumo y el foco en el cuerpo femenino como elementos clave, las autoras argumentan que el posfeminismo es un tipo de feminismo plural y contradictorio, que pese a estar construido desde el contexto neoliberal actual, es capaz de «articular elementos específicos del feminismo» en la cultura contemporánea (2014, 190-91).

Así, aunque acogen elementos que las concepciones tradicionales de feminismo rechazan, como la feminidad y la domesticidad, estos textos comprenden también principios clave para el feminismo, como la agentividad o la libertad de las mujeres. La cultura posfeminista funciona así como canal de difusión de estas nuevas manifestaciones del feminismo, a menudo contradictorias y problemáticas para la teoría y la crítica — y por eso mismo relevantes. Pero, si se considera así el posfeminismo como una determinada forma de feminismo que, adaptándose al contexto contemporáneo supone

una evolución desde el feminismo de la segunda ola, cabe preguntarse qué lo diferencia —si es que es diferente— de la llamada «tercera ola».

#### ***1.1.4. Posfeminismo y/o tercera ola***

El término «tercera ola» del feminismo es comúnmente atribuido a Rebecca Walker, hija de la escritora y activista feminista Alice Walker, que en la década de 1990 expresó lo que consideraba la necesidad de un feminismo que se adaptara a las circunstancias sociales y culturales de su generación. Según Tisha DeJmanee, la forma en que Walker articula este nuevo feminismo de tercera ola sitúa el movimiento como una «rebelión contra las madres literales y figurativas de la segunda ola» (2016b, 742). Amber Kinser (2004) lo define como un movimiento reaccionario que, implícitamente, busca sustituir a la segunda ola y que se caracteriza, sobre todo, por su convivencia con la cultura posfeminista.

Leslie Heywood y Jennifer Drake, en cambio, hacen hincapié en la distinción entre esta tercera ola y el posfeminismo para criticar el segundo: «Let us be clear: “postfeminist” characterizes a group of young, conservative feminists who explicitly define themselves against and criticize feminists of the second wave» (2004, 1). En la misma línea que las teóricas que veían el posfeminismo como antifeminismo, las autoras de *Third Wave Agenda* consideran el posfeminismo como autocomplaciente e individualista, en oposición a la tercera ola entendida como un movimiento social y activista que surge de los principios políticos de la anterior ola del feminismo (Heywood & Drake 2004).

Además de Heywood y Drake, otras teóricas han explorado las similitudes y diferencias entre ambos fenómenos. Shelley Budgeon, por ejemplo, expone estas diferencias en su artículo «The Contradictions of Successful Femininity», partiendo de la concepción del posfeminismo de Angela McRobbie, según la cual este incorpora el feminismo a la vez que lo rechaza considerando que ya no es necesario (2004). Budgeon lo compara con una tercera ola que «assert[s] that feminism continues to be an active and important force in contemporary society but often materializes in identities and practices

that are not immediately associated with previously established forms of feminism» (2011, 281).

Esta tercera ola, de acuerdo con la autora, se ve fuertemente influenciada por la cultura popular y las representaciones de la feminidad en los medios, enfrentándose a las contradicciones que inevitablemente se generan al intentar expresar subjetividades —y feminidades— subversivas a través de la cultura popular dominante. Esta visión recuerda a las que autoras como Gill (2007b) o Brooks (1997) proponen en defensa del posfeminismo como objeto de estudio. Braithwaite observa que, en realidad, los argumentos sobre el feminismo de la tercera ola y el posfeminismo tienen muchas similitudes:

In spite of this insistence on the absolute difference between these two terms, definitions of and assumptions about both third-wave and postfeminism in fact often overlap in a variety of ways, highlighting a number of similarities and continuities between these two ostensibly different contemporary feminisms and challenging the very distinction Heywood and Drake insist on. (2002, 336-37)

Shelley Budgeon, en cambio, propone que la tercera ola se da en el «espacio precario» situado entre la segunda ola y el posfeminismo, lo que genera una serie de ambigüedades y contradicciones en el propio movimiento (2011, 281). Sin embargo, cabe señalar que estas consideraciones, como las de Heywood y Drake, parten de una definición del posfeminismo como reacción antifeminista, ignorando o rechazando otras posibles concepciones que tienen mucho en común con lo que ellas definen como tercera ola. En este sentido, uno de los puntos clave es la forma en la que tanto la tercera ola como el posfeminismo exploran las complejas relaciones entre feminismo, feminidad y placer. Las propias editoras de *Third Wave Agenda* definen la tercera ola como un movimiento que pese a incorporar elementos de la segunda ola —al criticar la cultura de la belleza y las estructuras de poder—, también reconoce «the pleasure, danger, and defining power of those structures» (Heywood & Drake 2004, 3). De la misma manera, Jennifer Baumgardner y Amy Richards, autoras de *ManifestA: Young Women, Feminism and the Future* (2000) defienden la posibilidad de establecer vínculos entre el placer personal y el activismo político, en contra de la extendida idea de que el placer que genera la cultura popular —y las ideas de feminidad tradicional que se asocian con él— es incompatible con la intención política del movimiento. En *ManifestA* se exploran las contradicciones inherentes en el disfrute de la cultura popular desde el punto de vista del feminismo,

analizando textos y fenómenos mediáticos como *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), Madonna, las Spice Girls, o las muñecas Barbie, entre otros. Como señala Braithwaite (2002), el hecho de que las autoras consideren que dichos fenómenos pueden ser compatibles con prácticas feministas —de hecho, lo ven como la muestra de que «young women today have really reaped what feminism has sown» (Baumgardner & Richards 2000, 130)— irónicamente coincide con lo que ellas mismas critican al posfeminismo: al reconocer que la relación de las mujeres con los significantes y prácticas de la feminidad tradicional no puede ser la misma en el contexto del siglo XXI a como lo era durante anteriores olas o generaciones del feminismo, no se puede utilizar dicha relación como premisa para tachar dichas prácticas por ser *post* o *antifeministas*<sup>10</sup>. Braithwaite afirma:

This insistence on examining one's personal life, on exploring its many contradictions, desires, pleasures and fun marks one especially salient example of the overlaps and similarities between third-wave and postfeminisms. For many third-wave feminists [...], a defining feature of their self-identified brand of third-wave feminism is precisely its refusal of the second wave's politics of rejection of signifiers and practices of traditional femininity in favor of a politics of contradiction, incorporation and negotiation. (2002, 337)

Shelley Budgeon (2011), que también parte del estudio de la feminidad en la tercera ola, señala que la característica diferencial del movimiento es que busca incorporar aquellos sujetos-mujer que han sido ignorados o dejados en segundo plano por el feminismo, como las mujeres racializadas. La autora comparte las consideraciones de Heywood y Drake, afirmando que para la tercera ola «any understanding of the relationship between feminism and women's lives must work consciously with women's wide-ranging differences» (Budgeon 2011, 281). De hecho, la retórica de la tercera ola se encuentra ya en los reclamos de feministas de la segunda ola como Gloria Anzaldúa, bell hooks, Chela Sandoval o Audre Lorde, que reclamaban nuevas subjetividades dentro del feminismo que tuvieran en cuenta las intersecciones entre género y raza (Kinser 2004, 130). En

---

<sup>10</sup> En relación con esta idea, diversas autoras hablan de una «cuarta ola» que defiende abiertamente la identidad feminista y supone un «revival» de las políticas del feminismo, aceptando por ejemplo el feminismo *celebrity* (Rivers 2017, 22). Conceptualmente, esta cuarta ola supuestamente se opone tanto al posfeminismo como a la tercera ola, pero la mayoría de activistas y teóricas se muestran reticentes a la idea, probablemente porque aún no se ha establecido una definición sólida que la diferencie claramente de otras manifestaciones similares.

contraste, afirma Budgeon, la cultura posfeminista tiende a invisibilizar estas diferencias, limitando las representaciones de sujetos racializados, no heteronormativos, cisgénero o de diversas clases sociales.

Las consideraciones de Budgeon, compartidas por gran parte de la teoría feminista, encuentran oposición en los textos de teóricas que exploran cómo el posfeminismo va más allá de la mujer occidental blanca y heterosexual: Jess Butler analiza cómo la cantante Nicki Minaj demuestra que «the symbolic boundaries of postfeminism may be more permeable than scholars have previously imagined» (2013, 53); Simidele Dosekun defiende en «For Western Girls Only?» (2015) una visión del posfeminismo como cultura transnacional en oposición a la extendida consideración de este como movimiento occidental; Susan E. McKenna (2002) explora cómo la visibilidad de las mujeres lesbianas en la cultura popular está marcada por los discursos del posfeminismo. Pese a que la gran mayoría de los textos asociados al posfeminismo sí que representan feminidades convencionales y muy limitadas, estas autoras —entre otras— demuestran que la influencia del posfeminismo va más allá del sujeto mujer blanca, occidental y heterosexual.

Las similitudes de la tercera ola con el posfeminismo no acaban aquí, ya que ambas se definen por su relación cercana con la cultura popular, los medios de masas y las redes sociales. Amber Kinser (2004) señala cómo las feministas de tercera ola son capaces de infiltrar y dominar espacios públicos a los que previamente el feminismo no había tenido acceso. Del mismo modo, Irene Karras afirma:

Third wave feminists have claimed pop culture as both their terrain and weapon of choice, believing that by participating to a greater degree in creating and supporting positive images for themselves, they will finally infiltrate the last vestiges of patriarchy. (2002)

Teóricas del posfeminismo como Negra y Tasker (2005), Schreiber (2014) o Gill (2016) remarcan también la importancia del vínculo con la cultura mediática popular. Multitud de trabajos exploran desde diversos puntos de vista cómo las redes sociales, como mecanismos de auto-regulación y control de la propia visibilidad, son instrumentos esenciales para la expansión de la cultura posfeminista (Dejmanee 2016a; Dubrofsky & Wood 2014; Iqani 2018).

Los términos «tercera ola» y «posfeminismo» se configuran de forma dinámica de acuerdo con el entorno social y cultural en el que se desarrollan. Como hemos visto, la

cultura popular, en concreto, juega un papel crucial como campo sobre el que se difunden, debaten y contrastan ambos fenómenos, marcados también por las inevitables tensiones y contradicciones dentro de los propios discursos. De acuerdo con Braithwaite, estas son inherentes al propio pensamiento feminista contemporáneo:

These intersections and overlaps between postfeminism and the third wave point to the centrality of multiplicity, plurality, contradiction and conflict in all current feminist thinking. Neither of these two terms is a fixed concept, but rather they both open up the possibility —indeed, they demand the necessity— of engaging in debates about those apparent paradoxes that mark so much of what characterizes contemporary self-identified feminisms. (2002, 341-42)

### *1.1.5. Posfeminismo como tercera vía*

En su contribución a estos debates, Stéphanie Genz (2006) elabora su teoría sobre el movimiento posfeminista en relación con el concepto político de la «tercera vía». Como la propia Genz describe, esta estrategia filosófico-política nace en la última década del siglo XX como una alternativa tomada por los gobiernos de centroizquierda occidentales ante el liberalismo y el conservadurismo tradicionales, buscando la conciliación de las políticas sociales de la izquierda con las económicas de la derecha<sup>11</sup>:

This equivalence of human values and needs with those of the marketplace has been criticized as an abandonment of traditional socialist ideals in its creation of a market society in which human beings become an element of a market economy —«human capital». (2006, 334)

La autora propone esta «tercera vía» como marco en el que comprender el fenómeno posfeminista, que buscaría reconciliar las políticas de la segunda ola del feminismo con las demandas del capitalismo contemporáneo, generando una «renovación de las políticas

---

<sup>11</sup> Los gobiernos de Bill Clinton en Estados Unidos, Tony Blair en Reino Unido —quien denominaba a su proyecto «The Third Way»—, o Gerhard Schroeder en Alemania son ejemplos de políticas de la «tercera vía».

e ideas feministas» (2006, 336). Así, los debates feministas sobre la igualdad de género son compatibles con las ideas sobre el empoderamiento femenino que difunden los medios convencionales: «The postfeminist Third Way establishes a link between these previously opposed alternatives as it carves out a new subjective space for women, allowing them to be feminine and feminist at the same time, without losing their integrity» (2006, 344).

Esta visión parte de una concepción del posfeminismo similar a las de Rosalind Gill o Ann Braithwaite, que problematizan la visión del posfeminismo como un movimiento despolitizado y antifeminista. Genz propone así entender el posfeminismo como un fenómeno más complejo y «despolarizar» las distinciones entre las diferentes versiones de este que conviven en los círculos académicos y mediáticos. Esto da pie a una posición política inestable e «impura»,

where there are no fixed rules for subversion or resistance, no guarantees of political efficacy. The implications for postfeminist politics are that backlash and innovation, complicity and critique can never fully be separated but they are always ambiguously entwined. (2006, 339)

Siguiendo con los paralelismos entre la tercera ola y el posfeminismo, Genz observa cómo el feminismo de la tercera ola bien podría ser considerado una «tercera vía», dada la forma en la que combina ideas de continuidad y de cambio, mezcla teoría y práctica, y diluye el límite entre el estudio académico y la cultura popular. Aun así, la autora niega que la tercera ola sea «la aliada natural» de la tercera vía, ya que no concibe un elemento que sí que le critica al posfeminismo: el conservadurismo, o *backlash*. Sin embargo, Genz aclara que pese a ser este un componente importante, considerar el posfeminismo como simplemente un movimiento reaccionario contra el feminismo sería algo reduccionista e improductivo. De esta forma, son las políticas de la tercera vía, del posfeminismo, las que comprenden y permiten la paradójica convivencia entre las «polisémicas voces del progreso y el *backlash*» (2006, 346), reconciliando lo que McRobbie (2004) consideraba irreconciliable y permitiendo que las políticas del feminismo sobrevivan en el contexto neoliberal.

### 1.1.6. *Posfeminismo y feminismo popular*

En *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, Sarah Banet-Weiser (2018a) analiza a fondo las causas, circunstancias y consecuencias de la popularización del feminismo. La autora habla de *feminismo popular* como una nueva forma de feminismo que se caracteriza por su visibilidad mediática y por formar una red a través de las diversas plataformas por las que circula la cultura popular, plataformas en las que compete con otras manifestaciones del feminismo, como es el posfeminismo. De hecho, la autora señala que el feminismo popular emerge del «ethos y la sensibilidad del posfeminismo» (2018a, 19), y que ambos fenómenos se retroalimentan. Como se verá, aunque Banet-Weiser establece una distancia entre el feminismo popular y el posfeminismo, su visión bien encaja con lo que Genz describe como el posfeminismo de la tercera vía, que concilia las demandas del capitalismo con los principios políticos feministas.

La propuesta de Banet-Weiser examina las diversas formas en las que el feminismo contemporáneo es popular y establece que la base es que habita en una economía de visibilidad, es decir, solo algunas formas de feminismo —aquellas que no suponen un desafío a las estructuras culturales, económicas y sociales establecidas, como el feminismo neoliberal (Rottenberg 2013)— consiguen ser visibles, mientras que otras se invisibilizan. El feminismo popular, entonces, lo es por su accesibilidad: está al alcance de la sociedad a través de los medios, si bien estos determinan qué aspectos son más visibles que otros. Un ejemplo de ello es el popular movimiento #MeToo, que utiliza las redes para hacer públicos casos de acoso sexual en las industrias mediáticas. Si bien la primera en utilizar la etiqueta como aclamo en 2006 fue Tarana Burke, una activista por los derechos de las mujeres racializadas, no fue hasta 2017 que se popularizó como movimiento al asociarlo a figuras públicas visibles, como las actrices de Hollywood. El hecho de que el feminismo popular dependa de la economía de la visibilidad supone que aquello más popular sea a su vez más visible, generando un bucle en el que solo aquellas manifestaciones del feminismo que son ya visibles por su conveniencia con la norma ganen popularidad en los medios. Volviendo a Hollywood, las desigualdades económicas entre mujeres y hombres en la industria son cada vez más visibles, al haberle dado voz mujeres que cuentan con cierta visibilidad cultural. Las mismas desigualdades —e incluso más acentuadas— se dan en muchos otros ámbitos laborales, pero no reciben la



misma atención de los medios al no contar las mujeres afectadas con la popularidad de las actrices de Hollywood. De nuevo, son aquellas mujeres que ya cuentan con determinados privilegios las que reciben el reconocimiento público de su lucha, mientras se invisibiliza a otras.

A diferencia del posfeminismo en su concepción más extendida, el feminismo popular admite que las desigualdades de género y las injusticias sociales aún existen intrínsecamente en nuestras organizaciones e instituciones sociales, culturales y políticas. Aun así, en la economía de la visibilidad se pierde a menudo el sentido político de la lucha: la visibilidad se convierte en el objetivo, y no en el medio para conseguir el cambio social. Donde el feminismo popular se manifiesta de forma más clara es en momentos como la reivindicación del término «feminista» por parte de Beyoncé en los MTV Video Music Awards de 2014, la campaña por la igualdad #HeforShe de la actriz Emma Watson en el marco de las Naciones Unidas, la aparición de Hillary Clinton en la serie *Broad City* (2014-2019) —considerada feminista por la mayoría de la crítica— o la entrega del premio Nobel de la paz a Malala Yousafzai. Tisha Dejmancee observa que estos ejemplos ilustran

the multi-generational and international scope of popular feminism, but also the foregrounding of lateral entanglements between the popular/political, consumption/production, and personal/public which are embraced in contemporary culture. (2016b, 743)

Pese a las diferencias entre uno y otro, tanto posfeminismo como feminismo popular comparten la tendencia a desmontar estos binomios, asociados según las teóricas del posfeminismo a los feminismos más tradicionales, e infiltrarse de lleno en la cultura popular. Por otra parte, y debido precisamente al cruce de estas barreras y la influencia del capitalismo, ambos sitúan el empoderamiento como el logro a conseguir por las mujeres. Diversas autoras han problematizado la noción de «empoderamiento» y han criticado cómo suele asociarse al poder económico individual de las mujeres —como sujetos consumidores— en lugar del poder político, social o cultural (McRobbie 2008; Rottenberg 2013; Gill 2012; Banet-Weiser 2018a). Según Banet-Weiser, el feminismo popular se difunde por las mismas plataformas y redes mediáticas que, de acuerdo con la economía de la visibilidad, mercantilizan el cuerpo femenino —aquel que encarna lo que Angela McRobbie define como «lo espectacularmente femenino» (2008, 60), un tipo de

feminidad adquirida a través de la auto-vigilancia y la producción de una misma como sujeto aceptable socialmente y, por tanto, comercializable (Gill 2017).

Rosalind Gill (2017) utiliza argumentos similares al analizar lo que denomina «feminismo mediado», es decir, aquel que se construye y distribuye a través de los medios populares. La autora defiende la necesidad de diferenciar entre los diversos tipos de feminismo mediado, afirmando que el paisaje feminista contemporáneo es suficientemente amplio como para incluir, por ejemplo, el feminismo neoliberal, que puede ser visto como antitético al feminismo activista. Como señala Gill, las construcciones mediadas del feminismo como una identidad juvenil e incluso una estética determinada aluden al primero, el feminismo corporativo, a la vez que omiten e incluso eclipsan la vertiente activista. Centrándose en la producción cinematográfica de Hollywood, es fácil ver cómo esto se produjo durante las décadas de 1990 y 2000, cuando las heroínas de acción se volvieron más jóvenes, femeninas y sexualizadas<sup>12</sup>. Aun así, algunas de estas representaciones problemáticas fueron estudiadas desde la teoría y la crítica feminista, validando así la defensa que Gill (2016) elabora del posfeminismo como objeto de análisis en constante transformación, un complejo proceso en el que las nuevas ideas no necesariamente desplazan las existentes.

### ***1.1.7. Difracción como metodología feminista***

Esta idea de Gill es compartida por Tisha DeJmanee (2016b) en su defensa de la difracción como metodología de análisis del feminismo en los medios populares. La autora señala

---

<sup>12</sup> Son ejemplos las protagonistas de *Charlie's Angels* (dir. McG 2000), *Catwoman* (dir. Pitof 2004) o *Elektra* (dir. Bowman 2005). En esta línea, Andrea Ruthven observa que la representación de heroínas de textos distópicos como *Pride and Prejudice and Zombies* (2009), *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (2009) o *Jane Slayre* (2010), entre otras, funciona como re-inscripción de las mujeres en un marco patriarcal: «The woman that emerges does offer an image of strong, intelligent, agentic, and courageous female heroism, and yet these qualities are contained by discourses that link them to essential femininity, heteronormative romance narratives, or the individuality/exceptionality of neoliberal discourse» (Ruthven 2015, 280).

lo que considera una clara diferencia entre el posfeminismo y el feminismo popular, cuando afirma:

While popular feminism is nascent, it has so far been characterised by the recuperation of feminism as a hip identity and political label. This marks a key departure from post-feminist culture and, more importantly, is indicative of the potentiality for making historical and lateral connections through feminism. (Dejmanee 2016b, 743)

Así, Dejmanee remarca la intención del feminismo popular de establecerse en relación — y no solo en diferencia— con anteriores manifestaciones históricas del movimiento feminista. Aun partiendo de esta afirmación, la autora problematiza la metáfora de las olas del feminismo por la forma en que lleva a comparar, binarizar e incluso antagonizar las diferentes manifestaciones —generacionales— del feminismo. Dejmanee considera la importancia conceptual de las olas como metáfora para la historia del feminismo, pero sin embargo señala que tanto la tercera ola como el feminismo la han utilizado para simbolizar la superioridad de estos movimientos, que se justifican precisamente por sobreponerse a una segunda ola que se desvanece ante el reemplazo. Esta segunda ola, aparentemente incapaz de asumir las expresiones de feminismo que aportan las mujeres más jóvenes —inmersas en la cultura neoliberal—, las señala como ilegítimas reforzando la brecha generacional en lugar de buscar interconexiones y establecer puentes. En palabras de Dejmanee, «the wave metaphor is used to signal effacement —a washing clean of the alleged problems afflicting the second wave— that is used to justify the need to erase the second wave’s apparent ownership of feminist politics» (2016b, 742). Aun así, la autora ve potencial en reformular la metáfora de forma que conciba las pluralidades y continuidades del feminismo en lugar de remarcar los antagonismos entre generaciones. Para ello, Dejmanee parte de la teoría de la difracción, que en física es utilizada para describir el movimiento de las olas cuando encuentran obstáculos y cambian de dirección o los envuelven, solapándose unas con otras. La autora parte de los textos de Karen Barad, filósofa y física teórica que aplica el concepto al estudio de la teoría feminista bajo la afirmación de que «diffraction is not only a lively affair, but one that troubles dichotomies» (2014, 168). A partir de Barad, Dejmanee busca reconceptualizar la metáfora de las olas desde la difracción, de forma que las mostraría como un continuo de diferentes repeticiones de una misma ola:

By emphasising continuity rather than cuts, a feminist methodology of diffraction might focus on generously and joyfully revelling in entanglements, in place of the current ethical failure to acknowledge the necessary partiality and enfolding of generations of feminisms. Such entanglements make clear that second wave feminism is not dead, nor is the success or utility of third wave feminism predicated upon the need for such matricide. (2016b, 743)

Dejmanee utiliza el fenómeno físico de la difracción para construir una metodología de estudio del feminismo popular contemporáneo. Dicha metodología se centra en cómo el movimiento está compuesto por diversas formas de feminismo transmediadas, que son necesariamente «parciales y entramadas en la historia de la acción feminista» (2016b, 741), y a las que la teoría feminista debe darles valor sin compararlas nostálgicamente a un «modelo original de feminismo mitológico, perfecto» (2016b, 744).

Bajo la metodología de la difracción, el análisis de la cultura popular desde la teoría feminista debe considerar las formas en las que el feminismo popular se entrelaza, se acerca y se distancia de anteriores concepciones teóricas del feminismo, explorando aquellas manifestaciones que habían sido consideradas impuras y por lo tanto ilícitas. Un ejemplo de esto es el feminismo *celebrity*, es decir, aquel practicado por personas mediáticas, que es criticado por teóricas como Roxane Gay (2014) por considerarlo una distracción de los problemas reales del feminismo o una estrategia de marketing. Andi Zeisler ofrece una crítica similar en su libro *We Were Feminists Once* (2016), en el que niega que estas mujeres puedan luchar por el feminismo formando parte del sistema opresor establecido. En contraposición, Janell Hobson (2017) valora el feminismo *celebrity* de forma positiva, como una «conversación colectiva» que, pese a utilizar lenguajes bien distintos del académico, forma parte del proceso político de los movimientos feministas contemporáneos. La autora se fija en Beyoncé, ejemplo que utilizan también Gay y Zeisler, y señala cómo la cantante utiliza su altavoz como figura pública para promover movimientos antirracistas (como las referencias a Black Lives Matter en su vídeo *Formation* [Matsoukas, 2016]) y feministas (por ejemplo, incluyendo parte del discurso de la escritora Chimamanda Ngozi Adichie, «We Should All Be Feminists» [2014], en una de sus canciones). Por otra parte, Beyoncé es criticada por someter su imagen y su carrera musical a las demandas de la industria (hooks 2014), pero Hobson afirma que la cantante tiene un control sobre su propia carrera y posición política mayor del que se le presupone, ya que opera desde plataformas independientes e incluso distribuye su música a través de Tidal Music, de la que es copropietaria. En contraste,

bell hooks (2014) se opone a esta visión, criticando duramente la sumisión de Beyoncé a la norma del imperialismo y el supremacismo blanco.

Beyoncé es un ejemplo de cómo el feminismo *celebrity* no es necesariamente ilegítimo solo por el hecho de estar abanderado por personajes públicos, pero su valoración varía radicalmente cuando es analizado desde diversos puntos de vista dentro del feminismo. En cualquier caso, y volviendo a la difracción como metodología de este análisis, Dejmanee defiende que figuras como Beyoncé, que entrelazan su rol como personajes mediáticos con el activismo y cuya producción cultural está irremediabilmente asentada en la industria mediática capitalista, despiertan nuevos retos para el estudio del feminismo y generan importantes debates sobre la relación entre arte y activismo (2016b, 743). Atendiendo a estas manifestaciones, el principio de la difracción «leads us to consider waves in their perpetual and entangled motion and, consequently, to think through how we might direct such disturbances not towards the achievement of “pure” political expression, but to greatest social effect» (2016b, 744). De la misma manera en que, desde la física, Barad muestra cómo las olas se superponen de forma que la ola resultante es la suma de las fuerzas de las que la componen, la metodología de la difracción aplicada al feminismo nos permite alejarnos de la idea del feminismo como una entidad sólida, fija y pura. Así, afirma Dejmanee, podemos explorar las conexiones y relaciones dinámicas entre las diversas manifestaciones del feminismo que circulan en la cultura popular sin renunciar a aquellas que no encajan con una determinada norma o una definición limitada.

### ***1.1.8. Feminismo popular y misoginia popular***

Como exponen Banet-Weiser y Dejmanee, el feminismo popular contemporáneo es capaz de ocupar una variedad de espacios culturales y circular velozmente a través de las plataformas y redes mediáticas. Estas formas de feminismo «mercantilizado» (Goldman, Heath, & Smith 1991), «corporativo» (Livingston 2016) o «mediado» (Gill 2016) son cada vez más visibles, afirmando la lógica posfeminista —entendida ahora de acuerdo con autoras como McRobbie, según la que el feminismo ya está «asumido» culturalmente— pero también complicando la idea de que existe un *backlash* o una

reacción contraria a dicho feminismo. Esta oposición al feminismo existe y se extiende ampliamente por las mismas redes mediáticas por las que circulan las ideas del feminismo popular:

It might be the case that the visibility of popular feminism, no matter how commodified or banal, allows for an opening of space and mind to think about broader opposition to structural sexism and racism. But popular misogyny performs a similar function, and opens up spaces and opportunities for a more systematic attack on women and women's rights. (Banet-Weiser 2018a, 38)

A la vez que se problematiza, desde algunos sectores del feminismo, la hipervisibilidad de las mujeres y se cuestiona su proceso de «empoderamiento» feminista de la mano del capitalismo, estos mismos cambios son percibidos por el patriarcado<sup>13</sup> como amenazas al privilegio masculino que, de acuerdo con la lógica de la misoginia popular, debe ser protegido y recuperado. Así, los hombres —blancos, heterosexuales— son los que se sienten afectados por las desigualdades e injusticias sociales, y estos mismos hombres culpan a las mujeres y al feminismo de haberles causado los daños (Banet-Weiser 2018a). Amelia Jones (1992) reflexiona sobre este efecto cuando afirmaba que el hecho de que la masculinidad necesite reafirmarse demuestra cómo los avances del feminismo —tanto por las mujeres como por los sujetos no heterosexuales— son percibidos como una amenaza a la masculinidad tradicional. En palabras de Russell Ferguson:

The need to enforce values which are at the same time alleged to be «natural» demonstrates the insecurity of a center which could at one time take its own power much more for granted. As historically marginalized groups insist on their own identity, the deeper, structural invisibility of the so-called center becomes harder to sustain. [...] The perceived threat lies partly in the very process of becoming visible. It becomes increasingly obvious, for example, that white American men have their own specificity, and that it is from there that their power is exercised. No longer can whiteness, maleness or heterosexuality be taken as the ubiquitous paradigm, simultaneously center and boundary. (R. Ferguson et al. 1990, 10)

---

<sup>13</sup> La noción del patriarcado será abordada en detalle en el capítulo 4, ya que, si bien es relevante en el caso de todas las películas estudiadas en esta tesis, resulta especialmente significativa en el contexto del análisis de *Star Wars*.

La expresión más obvia de la misoginia popular se encuentra en las redes sociales online, donde la violencia contra las mujeres está ampliamente extendida e incluso naturalizada. Además de generar debates en los medios, numerosas teóricas han focalizado su atención en este fenómeno en los últimos años. En su estudio de los comentarios de usuarios anónimos en los artículos de *Pikara Magazine*, una revista online feminista, Laura Aguilera-Ávila y Alberto Jonay Rodríguez-Darias entienden la violencia misógina online como una respuesta rápida y agresiva ante la ocupación de espacios y plataformas por parte de las mujeres, con el objetivo de disuadir sus reivindicaciones: «Due to its feminist nature, *Pikara Magazine* poses a threat to the proliferation of gender dominance, as it contravenes pre-established discourse and roles» (2018, 68). Por otra parte, Jessica Megarry (2014) se centra en cómo las mujeres utilizan Twitter como plataforma en la que exponer sus propias experiencias. En concreto, la autora analiza el uso de la etiqueta #mencallmethings, bajo el que las usuarias relatan los abusos verbales que han recibido online por parte de hombres. Megarry afirma que se trata de una forma de abuso sexual que tiene el objetivo de limitar la libertad de expresión de las mujeres y controlar su comportamiento, así como su voz, en los espacios públicos. De forma similar, Laura Thompson (2018) analiza determinadas cuentas de Instagram para mostrar que los comentarios agresivos que reciben reproducen los discursos heteronormativos y la lógica patriarcal de la subordinación sexual de la mujer, que sus autores buscan perpetuar. En la misma línea, Alice E. Marwick y Robyn Caplan (2018) señalan la naturaleza organizada y sistematizada («networked») de la misoginia online, que cuenta incluso con un lenguaje determinado común. Ante la idea de que los autores de la violencia forman parte de una «cultura del odio» vacía de género e identidad política, Tony P. Love y Mairead Eastin Moloney (2018) examinan los actos de misoginia online para demostrar que se rige por la misma lógica heterosexista y cisnormativa que organiza todas las interacciones sociales. Finalmente, Helen Lewis (2014) se refiere a estos abusos, en concreto a la filtración de fotografías de mujeres famosas y la pornografía vengativa, como «terrorismo», al ser actos que deliberadamente buscan crear espectáculo y causar miedo entre las mujeres para limitar su actividad online.

Según Banet-Weiser y Miltner, quienes afirman que vivimos en la época de las «guerras de género» (2016, 171), las teorías que culpan al anonimato, las estructuras de las propias plataformas o las insuficiencias de los marcos legales ignoran los factores culturales y la naturaleza estructural de la misoginia. Atribuir la violencia contra las mujeres a elementos tecnológicos o legales supone, según las autoras, desviar la atención

de los factores que legitiman la lógica misógina, que está extendida ampliamente por la cultura occidental. No se trata de una batalla legal o tecnológica, sino cultural y normativa.

Esta batalla se produce, en gran parte, en la cultura mediática. Como indica Banet-Weiser (2018a), la industria publicitaria es el ejemplo perfecto de cómo funciona la economía de la visibilidad en la que se mueven tanto el feminismo como la misoginia populares. Fue un anuncio de *Always*, una marca de productos de higiene femenina, el que marcó un antes y un después en el uso del empoderamiento femenino como estrategia comercial. Bajo el lema —y la etiqueta— «Like a Girl» («como una chica»), el anuncio criticaba la consideración de la feminidad como sinónimo de debilidad con la intención de empoderar a niñas y adolescentes. Esta lógica, afirma Banet-Weiser, se basa en la idea de que la autoestima de las mujeres jóvenes está en crisis, dado que la cultura popular les manda continuamente mensajes que denigran la feminidad: «correr como una chica» es considerado insultante. Bajo el principio del neoliberalismo, esta crisis genera un mercado de la autoestima, en el que se pretende reparar las injurias perpetradas sobre las mujeres vendiéndoles la confianza que se supone que necesitan:

While girls experience a crisis in confidence, there is a simultaneous link made between girls and power —namely, the power to consume. [...] The simultaneous positioning of girls as «in crisis» (and therefore in need of empowerment) and as valuable consumers, has helped to create a market for empowerment. (Banet-Weiser 2018a, 47)

Rosalind Gill y Shani Orgad describen la relevancia de la «confianza en uno mismo» en el momento contemporáneo bajo lo que denominan «cult(ura) de la confianza»<sup>14</sup>. Las autoras defienden que la confianza se ha convertido en «a discursive formation, set of knowledges, apparatuses and incitements that together constitute a novel technology of self, that brings into existence new subject(ivities) or ways of being» (2015, 325). Esta nueva tecnología del yo, marcada claramente por el género, funciona a partir de la negación de la vulnerabilidad y el sufrimiento de las mujeres, resituando la culpa de las desigualdades sociales en ellas mismas —al no trabajar suficientemente por su propia capacidad de confianza— y exculpando las instituciones sociales, culturales y políticas que mantienen las estructuras de poder. Parte de este fenómeno son los numerosos libros

---

<sup>14</sup> En el original inglés, «cult(ure) of confidence».



de autoayuda que animan a las mujeres a «confiar en sí mismas» como vía de alcanzar sus metas laborales. Uno de los ejemplos más claros es el *bestseller* de Sheryl Sandberg (directora ejecutiva de Facebook), *Lean In: Women, Work, and the Will to Lead* (2013), descrito por la propia autora como un «manifiesto feminista» en el que afirma que para empoderarse económicamente las mujeres deben apostar por mantener la vida laboral en equilibrio con la familiar, en lugar de abandonar el puesto de trabajo al tener hijos. De nuevo, se señala a las propias mujeres como culpables por no sobreponerse a sus propios obstáculos internos. Según Sandberg, cuando las mujeres empiecen a valorar su desarrollo empresarial serán capaces de mantener el balance con su vida privada — asociada al matrimonio y la maternidad— y, por lo tanto, serán felices<sup>15</sup>.

Estas estrategias, propias del feminismo popular, son reapropiadas también desde la misoginia popular. Banet-Weiser habla del fenómeno «funhouse mirror», espejos que reflejan la realidad de forma distorsionada, para referirse a la forma en la que la misoginia popular se reapropia de las técnicas y maniobras del feminismo popular para girarlo en su contra. De la misma manera en que se percibe que el daño infringido sobre las mujeres debe ser reparado a través de la confianza y la autoestima —la «capacitación»—, la misoginia popular construye un discurso según el que la masculinidad ha sido injuriada y debe ser también recuperada: «Within popular feminism and popular misogyny, confidence is understood and positioned as a set of skills one must learn and master» (Banet-Weiser 2018a, 93). La diferencia, de acuerdo con Banet-Weiser, reside en que el feminismo popular considera la confianza como vía de empoderamiento económico y laboral, mientras que la misoginia también demanda el empoderamiento sexual, al percibir que el feminismo ha empoderado sexualmente a las mujeres afectando negativamente la confianza masculina. Paradójicamente, aunque parten de considerar la agentividad sexual de las mujeres —uno de los elementos clave de la sensibilidad posfeminista de acuerdo con Gill (2007b)—, las campañas de «empoderamiento sexual masculino» se basan en la construcción de las mujeres como objetos sexuales (Banet-Weiser 2018a, 113). Así, la confianza se les vende a los hombres a través de productos que prometen recuperar el dominio sexual sobre las mujeres que el feminismo «les ha quitado»: desde consejos en revistas para atraer a las mujeres hasta cursos de autoayuda para recuperar su condición de «machos alfa». Un buen ejemplo son los cursos que ofrece

---

<sup>15</sup> Esta aspiración a la felicidad es debatida y cuestionada por Sarah Ahmed en *The Promise of Happiness* (2010).

el *Men's Confidence Project*, con los que se asegura a sus clientes que aprenderán el secreto para llevarse a la cama a cualquier mujer que deseen. Tras experimentar el contenido del curso, Banet-Weiser afirma que «like other self-help products within neoliberalism, it is based in self-governance and self-care and is an intensely individual project» (2018a, 114). En este caso, la organización ofrece explícitamente técnicas para convertir a las mujeres en objetos sexuales anulando su agentividad. Otros ejemplos, como los artículos en *Men's Health* que ofrecen guías para aumentar la confianza en uno mismo, implícitamente buscan conseguir el mismo objetivo. En palabras de Banet-Weiser, «an industry has emerged to regain control of the gaze, to reimagine and reframe women as objects, and to rebuild masculine sexual confidence» (Banet-Weiser 2018a, 113).

Volviendo a la idea de Gill y Orgad (2015), en el caso del feminismo popular se castiga la vulnerabilidad femenina, asociada con la dependencia, el fracaso y el victimismo, como una muestra de falta de confianza y autoestima. En el caso de la misoginia popular esta idea se repite, pero de forma diferente: dado que la lógica patriarcal asume la femineidad como vulnerable y la masculinidad como invulnerable, la percepción de que las mujeres buscan situarse como invulnerables es considerada un ataque a la norma y a la propia invulnerabilidad masculina, que debe ser recuperada. Así nacen los «movimientos por los derechos de los hombres» —MRM, de *Men's Rights Movements* o MRA, *Men's Rights Activism*. Como describe Michael A. Messner (1998), estos grupos tienen sus orígenes en los discursos de liberación masculina que nacieron en la década de 1970 de la mano del feminismo. Entonces, el movimiento reconocía la necesidad del feminismo y el hecho de que el patriarcado afectaba negativamente a las mujeres, pero al mismo tiempo señalaba las formas en que la masculinidad normativa perjudicaba a los hombres. En poco tiempo se formó una brecha entre aquellos críticos con el poder institucional de los hombres y los que reclamaban reparar el daño infringido sobre la masculinidad, siendo estos últimos el origen de los movimientos antifeministas y misóginos (Messner 1998, 256).

En la actualidad, pese a que la mayoría de MRM declaran ser simplemente comunidades de apoyo a los hombres, la realidad es que muchas de las organizaciones promueven la violencia y el uso de estrategias agresivas contra las mujeres y el feminismo. Como señala Banet-Weiser, los medios digitales han aportado las herramientas necesarias para que, en una economía de la visibilidad, los grupos conecten y formen una «esfera pública coherente» (2018a, 116), lo que se denomina «manosfera»:

The so-called mansphere is a sprawl of blogs, forums, and websites devoted to discussing masculinity. Its two most significant subcultures are Men's Rights Activists (MRAs) and pick-up artists (PUAs), but it also includes anti-feminists, father's rights groups, «incels» (involuntary celibates), androphiles (same-sex attracted men who don't identify as homosexual), paleomasculinists (who believe male domination is natural) and even more obscure fringe groups. (A. Marwick & Lewis 2017, 13)

Estas plataformas y organizaciones antifeministas, afirma Banet-Weiser, están normalizadas y naturalizadas en la cultura contemporánea y, cuando se habla de ellas, se perciben como el producto de algunos «individuos trastornados» (2018a, 118) en lugar de verlas como parte de una red mayor, la de la misoginia popular. Como se ha visto, esta se apropia de las estrategias del feminismo popular para revertirlas en su contra. No solo utiliza la lógica de injuria/capacitación — y la capitalización de la autoconfianza—, sino también el lenguaje de los movimientos de liberación:

The appropriation of liberation language is a core discursive strategy in the mansphere —particularly the MRA community. [...] Language of the Civil Rights Movement is appropriated and used to represent feminists as being similar to, or as bad as, white supremacists (feminism is called «female supremacism» and feminists are described as being like racists or lynch mobs). MRA discourse especially appropriates progressive tropes and language, and uses it against feminism, effectively representing feminists as oppressive hypocrites. This strategy enables the mansphere to frame itself as fighting for what is right —the truly inclusive, intersectional movement for all peoples (women included) supportive of gender «equality». (Lilly 2016, 108)

Tanto por sus mecanismos, como por su lenguaje y por los medios que utiliza para difundir sus mensajes, la misoginia popular se construye en paralelo al feminismo. Pese a las similitudes formales, los movimientos son ideológicamente opuestos y, por lo tanto, la convivencia de ambos en el espacio público es en sí una fuente de tensiones culturales. De hecho, la misoginia popular es esencialmente una reacción contra la ocupación de espacios culturales por parte de las mujeres y el feminismo, fenómeno que también se

verá reflejado en la circulación discursiva de los textos culturales analizados en esta tesis<sup>16</sup>.

### 1.1.9. *El «tercer espacio» del feminismo*

La lucha sobre el dominio del espacio público es la base de muchos de los argumentos que han sido aquí debatidos en torno a las diversas formas de feminismo que se manifiestan en la cultura popular. Esta, como afirma Stuart Hall (1981), es el campo de batalla sobre el que se ponen en juego las tensiones ideológicas. Las defensoras de la tercera ola argumentan que esta es capaz de infiltrar los espacios públicos, llevando el feminismo a espacios culturales a los que hasta entonces no había tenido acceso. Precisamente esta infiltración en el espacio público es la que da pie también a fenómenos como el posfeminismo, cuyas muchas y variadas acepciones tienen en común el foco en la relación entre el feminismo y la cultura popular. De la misma forma, el feminismo popular no se puede comprender sin situarlo en el espacio público: es la propia visibilidad cultural que llega a asumir la que lo mantiene vivo —la misma visibilidad que Ferguson consideraba raíz de la falacia del feminismo.

Los espacios culturales en los que las diversas formas de feminismo operan en la actualidad son así lugares de tensiones, contradicciones y ambigüedad. Sobre este punto de partida, el análisis cultural desde el feminismo requiere de desafiar los límites categóricos y considerar las múltiples formas en que se da el feminismo y la diversificación del sujeto mujer. Este espacio de ambigüedad e incluso contradicción es lo que Adela C. Licona define como «tercer espacio» (2005). La idea del/la «tercer/a», utilizada tanto en la metáfora de las olas para la historia del feminismo como en la política al hablar de «tercera vía», reaparece aquí en el campo de los estudios culturales e identitarios de la mano de Homi K. Bhabha (2004). Se entiende el tercer espacio como un espacio en el que

---

<sup>16</sup> Una de las controversias más conocidas es el fenómeno conocido como *GamerGate*, una agresiva campaña online en la que fans (masculinos) de los videojuegos y grupos de MRA acosaron a mujeres involucradas en el mundo de los videojuegos (Parkin 2014; Massanari 2017; Marwick & Caplan 2018).

we negotiate identity and become neither this nor that but our own. Third is used to denote the place where negotiation takes place, where identity is constructed and re-constructed, where life in all its ambiguity is played out. This term serves as a rebuttal or corrective to regulating views, and highlights a new way of seeing. (English 2002, 109)

La noción del tercer espacio ha sido recogida por teóricas feministas como Sharon Todd, quien lo considera como un lugar «where there is a continuous intermingling and flowing back and forth between the two spaces [...], not a totally separate sphere, but one that embraces both sides» (citada en English 2002, 110). Es esta idea la que recupera Licona para hablar de la «consciencia del tercer espacio», capaz de trascender dualidades oponiéndose a los límites dicotómicos de la representación: «Third-space subjects (perpetually) slip and slide across both sides of a border to a third space, between the authentic and the inauthentic, the legitimate and the illegitimate, the pure and the impure, and the proper and the improper» (2005, 106).

Las tensiones y contradicciones entre binomios que Licona observa en el tercer espacio son aquellas mismas que caracterizan movimientos feministas contemporáneos que se han encajado en las categorías de posfeminismo o feminismo popular, pero bien podrían ser parte de una misma consciencia feminista que es a la vez auténtica e inauténtica, pura e impura y legítima e ilegítima; una consciencia que, desde el tercer espacio, comprende la cultura popular más allá de estas dicotomías. En esta línea, Shelley Budgeon explora los discursos contradictorios sobre feminidades en la cultura popular, observando cómo el tercer espacio es a la vez subversivo y generativo: perturba las prácticas de representación normativas a la vez que permite la producción de nuevas subjetividades y formas de conocimiento (2011, 283). La autora afirma que el exceso de los límites convencionales supone un reconocimiento de los «espacios difusos» en los que actualmente se practican las identidades feministas (2011, 282).

Stéphanie Genz habla de la tercera vía del feminismo como un lugar de actividad política paradójica, que «expresa las voces polisémicas de progreso y *backlash*» (2006, 346). Genz parte de la idea que Patricia S. Mann expone en *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*, donde afirma que más que pensar en «múltiples posiciones del sujeto», se debería pensar en las «múltiples posiciones de agentividad» que este ocupa:

It is more politically compelling, as well as more analytically precise [...]. Each engaged individual must attempt to integrate and reconcile a confusingly varied set of motivations, obligations, and desires for recognition or reward on a day-to-day basis, and over time. (1994, 172)

Pese a que tanto Mann como Genz adoptan esta idea para definir lo que consideran el sujeto del posfeminismo, bien podría referenciar al sujeto que habita el tercer espacio del feminismo. Al fin y al cabo, como defiende la teoría de la difracción de Dejmancee, estas múltiples y diversas manifestaciones y definiciones del feminismo conviven, convergen y divergen sobre las tensiones que rigen la cultura popular. El término «feminismo popular» parece ser el que mejor engloba las formas de feminismo que observamos en la cultura popular contemporánea y sus efectos (la misoginia popular), pero las diferentes visiones sobre el posfeminismo que se han considerado también resultan productivas para el análisis cultural. Más que terminología, estos conceptos suponen un conjunto de herramientas imprescindibles para estudiar e intentar comprender cómo determinadas ideas feministas se han infiltrado efectivamente en las instituciones culturales, manifestándose en la producción cultural y generando un rico debate público en torno a las relaciones entre el feminismo, la misoginia y la cultura popular. Este contexto es especialmente relevante para pensar sobre las intervenciones de las mujeres en la cultura popular y, en concreto, en el cine hollywoodense.

## **1.2. Cine de mujeres, cine para mujeres**

If women view their art as something produced by women for women, men will fight it, if for no other reason than because their aesthetic yardstick is unable to measure a phenomenon such as this. Patriarchal blinders cannot be taken off at whim. (Bovenschen 1977, 131)

Durante la década de 1970, la creciente visibilidad de los movimientos feministas de la segunda ola permitió que estos permearan en el ámbito de la crítica y teoría del cine, dando pie un proceso de reivindicación del trabajo de las mujeres cineastas que habían sido hasta entonces invisibilizadas. Paralelamente se comenzó a hablar del llamado «cine

de mujeres» («women's cinema»), un término que ha preocupado desde entonces a la teoría filmica feminista por sus complejas connotaciones.

En su uso más extendido, «cine de mujeres» se refiere al conjunto de películas dirigidas por mujeres, que engloba filmes completamente diversos: desde las películas de Dorothy Arzner en los inicios de Hollywood hasta las de Ava DuVernay en la actualidad; tanto documentales como ficción; el cine experimental —considerado feminista— de Chantal Akerman y la súper producción *Wonder Woman* de Patty Jenkins. En resumen, el único rasgo común del cine de mujeres es el hecho de contar con directoras que se identifican como tal. Como explora Judith Mayne (1990), el concepto tiene otra acepción que se refiere al cine producido por Hollywood con la intención de complacer a una audiencia femenina, cine *hecho para* la mujer —siendo relevante el singular del término que, haciendo referencia a una categoría de mujer única y establecida como estándar, se contrapone al plural del «cine de *mujeres*» que no solo engloba una gran diversidad de directoras, sino que también se propone representar el placer femenino de forma compleja. Según la autora, el cine de mujeres supone una alternativa a los modelos de feminidad que Hollywood impone en su cine para la mujer (1990, 5–6). La distinción que propone Mayne es, como reconoce ella misma, contradictoria y ambigua. Aun así, resulta útil para observar cómo se ha formado la idea de que existe una intención autorial característica de las mujeres que dirigen cine y opuesta al discurso dominante de Hollywood.

Con anterioridad a Mayne, en 1977, Silvia Bovenschen se hizo una pregunta que continua sin una respuesta clara: ¿existe una estética femenina? La autora ofrecía una doble respuesta: «Certainly there is, if one is talking about *aesthetic awareness* and *modes of sensory perception*. Certainly not, if one is talking about an unusual variant of artistic production or about a painstakingly constructed theory of art» (1977, 136, énfasis en el original). Así, Bovenschen afirma que la creación artística de las mujeres se caracteriza por una sensibilidad concreta, definida por la forma en que experimentan la cultura patriarcal y sus estructuras. Esta «estética femenina» no responde a una intención premeditada de las autoras y por lo tanto es impredecible —«because it is a process and historically tentative, we cannot verbally anticipate this freeing of feminine sensuality either at its traditional erotic center [...] or in the context of individual choice» (1977, 36)—, pero sí funciona como categoría en la que situar la producción artística de las mujeres, sobre todo aquella hecha *por* y *para* ellas. En relación con la dicotomía entre cine de mujeres y cine para la mujer establecida (posteriormente) por Mayne, el texto de

Bovenschen explica cómo la sensibilidad que se desprende de la estética femenina supone la transgresión de la tradicional idea del arte como terreno en el que solo los hombres pueden participar. La estética femenina de las mujeres reside así en el hecho de concebirse a sí mismas como creadoras artísticas y reconocer a las mujeres como su audiencia, un complejo proceso de «conquista y reclamo, apropiación y reformulación, así como de olvido y subversión» (1977, 134).

### ***1.2.1. El contra-cine de mujeres***

Contraria a la idea de Bovenschen, Laura Mulvey, una de las autoras más destacadas de la teoría fílmica feminista, cuestiona la posibilidad de una estética feminista cuando afirma que no existe una tradición de mujeres cineastas sobre la que construirla, dado que el propio medio fílmico reproduce la ideología dominante patriarcal (1979). En su influyente ensayo de 1975, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», Mulvey utiliza el psicoanálisis<sup>17</sup> para describir las formas en las que esta ideología estructura el cine, afirmando que la «magia de Hollywood» reside en la manipulación del placer visual de forma que la mujer cumple una doble función: «as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen» (1989, 20). De acuerdo con este principio, la mirada del cine es siempre masculina, ya que el espectador se identifica con el personaje masculino y sitúa a la mujer como objeto de espectáculo para ambos. La autora retoma el principio que Berger expone en *Ways of Seeing* —«Men look at women. Women watch themselves being looked at» (1977, 47)— y abre uno de los principales debates de la teoría fílmica feminista hasta día de hoy, el de la mirada.

---

<sup>17</sup> Años después, la propia Mulvey cuestiona la pertinencia de ligar feminismo y psicoanálisis, pero considera que en el contexto de la década de 1970 era una visión novedosa que permitió que el movimiento feminista interpretara la sexualidad desde la política: «as feminists searched for a way of understanding the sources of women's oppression, questions of sexuality and gender came more and more to the fore. This point may seem banal, but for the Women's Liberation Movement it was urgent and novel. The well-known slogan "the personal is political" led directly to the unspoken of the sexual in the every-day» (2015, 20).



El principal cuestionamiento de la crítica hacia la teoría de Mulvey radica en la aparente invisibilización del placer de la audiencia femenina. En este sentido, Anne Marie Taylor señala cómo el análisis freudiano del que parte Mulvey no considera que las espectadoras también sienten atracción hacia lo que miran en pantalla. De forma similar, Ruby B. Rich critica que, según el principio de la mirada masculina, no tiene sentido hablar de las mujeres como espectadoras porque «parece que no las haya» (Citron et al. 1978, 87-88). De hecho, la línea de pensamiento que inicia Mulvey plantea que el único posible rol de la mujer en el cine comercial es como objeto pasivo para el consumo visual del hombre. La autora cree en la deconstrucción del placer como «arma radical» (1989, 15) y ve en el cine de vanguardia la única posibilidad de práctica fílmica feminista, al considerar que es el único terreno en el que las cineastas pueden alterar tanto la forma como el contenido fílmicos, a través de una estética de la «negación». Así, Mulvey descarta completamente la posibilidad de autoría de las mujeres en el cine comercial, algo que también ha sido criticado por parte de la teoría feminista.

En sus textos más recientes, Mulvey reconoce que presentó su ensayo «Visual Pleasure and Narrative Cinema» como un manifiesto con la intención de crear polémica, y que en retrospectiva sí que considera la posibilidad de buscar elementos de subversión en el cine de Hollywood, ya que hay múltiples posiciones desde las que la audiencia recibe las imágenes en pantalla (Sassatelli 2011). Precisamente es lo que critica Christina Lane de su argumento, oponiéndose a la idea de la audiencia como universal y monolítica, y proponiendo que el cine de Hollywood se dirige a sus espectadores de forma múltiple y compleja (2000, 15)<sup>18</sup>. Para Lane, «the different parts that make up a film may work against each other in a way that complicates a spectator's identification with characters or with "the look" of the camera» (2000, 16). Así, Lane problematiza la idea de que los aspectos formales de una película generan una respuesta determinada y fijada en la audiencia: pueden darse contradicciones entre el guion de una película y su actuación, o entre el trabajo de cinematografía y la edición. Bajo un enfoque diferente, Anneke Smelik (1998) reivindica también la figura de la mujer espectadora y critica que reducir el cine feminista a aquel experimental, a través de la deconstrucción del placer que propone Mulvey, supone que las mujeres renuncien a su propio placer visual —que ya de por sí les ha sido negado.

---

<sup>18</sup> También han defendido las múltiples posiciones espectatoriales, en contra de la teoría de Mulvey, autoras como Carol Clover (1987), Jackie Stacey (1987) o Tania Modleski (2005).

### *1.2.2. Cine de mujeres como desestabilizador de la norma*

En 1973, Claire Johnston escribe su influyente ensayo «Women's Cinema as Counter-Cinema» en la publicación que recoge las notas sobre la primera edición de Women's Cinema Event en el festival de cine de Edimburgo, que Johnston coorganizó junto a Laura Mulvey y Lynda Myles. El texto de Johnston formula una visión opuesta a la que Mulvey expone en «Visual Pleasure and Narrative Cinema» y defiende el uso político del cine comercial y del deseo femenino:

At this point in time, a strategy should be developed which embraces both the notion of films as a political tool and film as entertainment. [...] In order to counter our objectification in the cinema, our collective fantasies must be released: women's cinema must embody the working through of desire: such an objective demands the use of the entertainment film. (Johnston 1973, 31)

La autora se posiciona en contra de la idea de que existe una intencionalidad ideológica monolítica y represiva en el cine de Hollywood, ya que considera que esta visión supondría limitar la posibilidad de crítica productiva y de elaboración de estrategias para el desarrollo del cine de mujeres. Johnston admite que el arte no puede escapar del discurso ideológico de su contexto y reconoce que la industria hollywoodense se rige por una ideología sexista y capitalista que presenta a la mujer a través de la concepción que el hombre tiene de ella: «Women represents not herself, but a process of displacement, the male phallus. It is probably true to say that despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent» (1973, 25-26). Así, la mujer es construida como símbolo bajo la ideología patriarcal; símbolo que se ajusta a la mitología (los estereotipos) del propio medio filmico, invisibilizando los mecanismos ideológicos que influyen en su creación. Ante este principio, Johnston argumenta que, precisamente por cómo el cine de Hollywood se basa ampliamente en la reproducción de su propia mitología, este es especialmente susceptible a ser subvertido: «It is possible to disengage the icons from the myth and thus bring about reverberations within the sexist ideology in which the film is made» (1973, 25). Partiendo de esta idea,

el cine de mujeres debe buscar la creación de nuevos significados dentro de los propios textos hollywoodenses, alterando su estructura ideológica. Johnston propone así estudiar el cine de Hollywood hecho por mujeres como el de Dorothy Arzner e Ida Lupino, para observar cómo buscaban generar contradicciones entre la ideología patriarcal en la que estaba producido y el texto de la propia película. En su análisis de los filmes de Arzner, Johnston ve una transgresión del discurso hegemónico masculino por parte de los personajes femeninos:

These women do not sweep aside the existing order and found a new, female order of language. Rather, they assert their own discourse in the face of the male one by breaking it up, subverting it, and, in a sense, rewriting it. It is this form of rewriting which then becomes the structuring principle of the text, the particular nature of the rewriting depending on what is being rewritten. (1988, 39)

Johnston afirma que en el cine de Arzner no es el discurso dominante, asociado a la verosimilitud, el que estructura la película, sino que es el discurso de la mujer el que otorga coherencia estructural al desplazar al masculino desnaturalizándolo:

This way, the discourse of the male can no longer function as the dominant one, the one which speaks the truth of the secondary discourses in the film. It is only the discourse of the woman, and her desire for transgression, which provides the principle of coherence and generates knowledge, and it is in woman that Arzner locates the possibility of truth within the film text. (1988, 41)

Johnston entiende así el cine de Arzner como un proceso de reescritura del lenguaje filmico en el que el discurso de la mujer desmonta, subvierte y contradice el del hombre y, con él, la lógica patriarcal que rige los mecanismos de Hollywood. Como han señalado teóricas posteriores (Klinger 2003; Mayne 1990; Gaines 2002), Johnston reelabora las ideas que Comolli y Narboni expusieron en 1969 en su influyente editorial de *Cahiers du Cinéma* «Cinema/Ideology/Criticism» (1971). Los autores defienden el potencial autocrítico de un texto filmico cuando genera tensiones y contradicciones entre sus características formales y la ideología de trasfondo, que queda en evidencia, y cuando visibiliza de forma crítica los mecanismos ideológicos del medio. Johnston no afirma que este lenguaje de la mujer sea capaz de sobreponerse al patriarcal, pero sí concibe que su mera «supervivencia irónica» supone una contradicción ante la norma que lo invisibiliza (1988, 44). Teresa de Lauretis (1984) también defiende la idea de desestabilizar las

estructuras narrativas del cine desde dentro, construyendo un nuevo «marco de referencia» femenino sin renunciar a la narrativa y el placer visual. Igual que Johnston, la autora sugiere que es precisamente a través de las contradicciones interiores del texto filmico que el cine de mujeres puede subvertir el discurso dominante y reconocer a la mujer como espectadora: «It is precisely in that space of contradiction, in the double and selfsubverting coherence of its narrative grammar and figural ambiguities, that the film addresses me, spectator, *as a(-) woman*» (1989, 124, énfasis en el original). Christine Gledhill (1994), por su parte, también argumenta a favor del potencial subversivo del discurso de la mujer que, al entrar en negociación con el dominante, lo cuestiona. La autora aclara que con «discurso de la mujer» entiende la «voz de la mujer», y no su imagen como símbolo (1994, 118). Partiendo de la idea de que la coherencia ideológica de un texto filmico se deriva de la forma en que se organizan jerárquicamente los discursos que lo conforman, posicionándose uno como «verdadero» (1994, 119), Gledhill observa que el discurso de las mujeres puede generar tensiones con el discurso patriarcal y desnaturalizar su ideología. De acuerdo con esta idea, la voz de las mujeres es capaz de alterar el discurso hegemónico patriarcal cuando, ofreciendo uno alternativo, cuestiona las convenciones dominantes propias del medio filmico.

### ***1.2.3. Cine de mujeres como re-visión***

Como explica Alison Butler en su reflexión sobre las teorías del contra-cine, tenía sentido en la década de 1970 pensar en el cine experimental en oposición al cine comercial como lo hace Mulvey, pero los cambios desarrollados en la industria de Hollywood durante las décadas posteriores abrieron el panorama a nuevos modelos y nuevas formas de oposición:

Economic and cultural forces overtook the argument for an aesthetic of negation. In retrospect, it seems fair to say that although women have created many brilliant works within the avant-garde since the 1970s, their achievements lie in their re-inflections of *its* practices rather than their effective opposition to the mainstream. At the same time, women have gradually made small inroads into feature film

production, and have begun to change mainstream cinema from within. (A. Butler 2002, 8)

Así, a finales de la década de 1980 varias teóricas consideran los estudios de Johnston y exploran el cine de mujeres como revisión del hegemónico. Además de las ya mencionadas, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams editan en 1984 *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, un volumen que parte de la idea de Adrienne Rich de que la *re-visión* es para las mujeres un acto de «supervivencia» (1980). En *Shot/Countershot* Lucy Fischer también recupera la idea del discurso de la mujer como irrupción:

I argue that we envision women's art as engaged in an oppositional struggle with the patriarchal tradition —not out of some personalized Oedipal or Electral desire to replace the parent but, rather, out of a wish simply to speak at all. For the canon/cannon has functioned aggressively to intimidate and silence women. (1989, 9).

La autora se pregunta si la creación de las mujeres debería situarse dentro del discurso masculino o constituirse como un «legado alternativo» (1989, 4), y su propuesta es una posición intermedia: la cultura producida por las mujeres se debe concebir en diálogo crítico con la dominante. Fischer propone analizarla «within the context of works by men —not in order to factor it into some hallowed tradition, or to hierarchize it within a canon, but rather to envision it as engaged in an ongoing *intertextual debate*» (1989, 12, énfasis en el original). La autora aplica la metáfora a su metodología al examinar en cada uno de los capítulos de su libro películas hechas por mujeres como «remakes» del canon masculino a partir de las teorías de la intertextualidad de Michael Riffaterre y Gérard Genette, entendiendo que esta intertextualidad forma parte de todo discurso. Del mismo modo, estudios como los de Mayne (1990), Mellencamp (1995) o Modleski (1999) consideran la naturaleza intertextual del cine de mujeres siguiendo la línea teórica que propone Fischer.

#### *1.2.4. Cine de mujeres como cine menor*

En su estudio de la figura de Franz Kafka, Deleuze y Guattari se preguntan: «¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar?» (1978, 33). Los autores se refieren a la imposición sobre pueblos colonizados e inmigrantes de una lengua que no es la suya, y proponen el concepto de «literatura menor» para referirse a aquella escrita por una minoría o un grupo marginalizado que utiliza la lengua «mayor», dominante. Siguiendo con la idea de la potencial disrupción del discurso hegemónico desde el propio cine comercial, este concepto de lo menor lleva a Needeya Islam a pensar en el potencial subversivo del cine de mujeres y otras minorías que, irremediamente, parte de los códigos convencionales del medio:

Even when the author is in the position of a minority and disempowered by the phallogentric nature of the apparatus, the metalinguistic status of the latter demands that all texts be produced within its terms: the codes and language of the Hollywood model become ineluctable vehicles. The necessity of writing in a dominant language from which one is also excluded does not indicate mere subjugation however, but a significant degree of infiltration, and thus potency. (1995, 99)

Meaghan Morris establece un paralelismo entre este concepto y el potencial que Claire Johnston ve en el cine de mujeres con el uso subversivo del propio lenguaje cinematográfico tradicional (1998, xvii). Alison Butler elabora más extensamente esta propuesta al pensar en el cine de mujeres como cine menor: «The plurality of forms, concerns and constituencies in contemporary women's cinema now exceeds even the most flexible definition of counter-cinema. Women's cinema now seems "minor" rather than oppositional» (2002, 19). Butler parte del concepto de literatura menor de Deleuze y Guattari (1978) y las tres características principales que señalan los autores:

1. Es literatura desterritorializada, por la imposibilidad de escribirla en otro idioma que no sea el mayor. (1978, 29)
2. En ella todo es político: «su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política» (1979, 29)

3. Todo adquiere un valor colectivo, por la escasez de voces individuales: «lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva» (1979, 30).

Butler argumenta que pensar el cine de mujeres como cine menor supone liberarlo de los binarismos que se generan al verlo como contra-cine opuesto al dominante —«popular/elitista, vanguardista/*mainstream*, positivo/negativo» (2002, 21-22). De acuerdo con la autora, las cineastas se encuentran en el mismo impasse que Kafka: «neither included within nor excluded from cultural tradition, lacking a cohesive collective identity, but yet not absolutely differentiated from each other...» (2002, 22). Así, el cine de mujeres se sitúa dentro de los discursos filmicos convencionales y utiliza sus mismos lenguajes, pero nunca llega a sentirse «como en casa» (2002, 22), sino más bien busca incorporar, disputar y reescribir sus convenciones.

### 1.3. Autoría y políticas identitarias

Como se ha argumentado, la teoría filmica feminista ha reflexionado desde sus inicios sobre el trabajo de las mujeres cineastas y cuestionado cómo este se relaciona —o no— con el cine tradicional. Durante la década de 1990 se empezó a observar, más que nunca, el rol de las profesionales del cine. Se publicaron entonces enciclopedias sobre cineastas como la de Ally Acker (1991) y trabajos enfocados en directoras específicas, como los monográficos sobre Chantal Akerman (Margulies 1996), Dorothy Arzner (Mayne 1994) o Ida Lupino (Kuhn 1995). Como la mayoría de estos trabajos demuestran, en los estudios filmicos la figura autorial estaba —y sigue estando— asociada prácticamente de forma exclusiva con el rol de la directora. Aun así, la naturaleza colectiva del medio genera cuestiones importantes en torno al concepto de autoría. Como indica Catherine Grant,

unlike many other words referring to the activities of particular kinds of cultural producers («writer», «painter», «dramatist»), the term «author» raises intrinsic questions about authority and about whether the individual is the source or the effect of that authority. (2001)

La relación entre las teorizaciones sobre autoría y los estudios filmicos es, cuanto menos, compleja. La idea del director como autor<sup>19</sup> nace de la influencia directa de la autoría literaria y se desarrolla a lo largo del siglo XX con tres grandes giros conceptuales: su nacimiento, su muerte y su retorno.

### 1.3.1. *El nacimiento del autor*

Durante el siglo XVIII se estableció en occidente la figura del autor (literario) como entidad legal, social e ideológica. El nuevo concepto del «autor» nació de la mano del *copyright* y la propiedad intelectual, que necesitaba una teoría que ligara la creación estética individual con la idea del *genio*. La figura del autor se construyó entonces como un «individuo único» responsable de un «producto único», e independiente de los poderes socio-políticos de su contexto, así como de sus lectores (Woodmansee 1994, 38). Esta idea del «genio creador» se trasladó al campo de los estudios filmicos cuando Alexander Astruc publicó en 1948 «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo». En el texto, Astruc relaciona la figura de los directores con la de los escritores a través de la metáfora de la cámara como pluma, valorando el control del director sobre la obra y su influencia creativa en el texto filmico. Años después, François Truffaut publicó en *Cahiers du cinéma* su conocido artículo «Une certaine tendance du cinéma français» (1954), en el que reconoce la figura del director *auteur* más allá de las vanguardias francesas y establece la noción general del director como autor en el cine narrativo —la llamada *politique des auteurs*. Truffaut no tenía intención de elaborar una teoría del *auteurismo*, pero su influencia dividiría a los críticos durante las décadas siguientes, con detractores como André Bazin, quien veía el *auteurismo* como una teoría elitista y exclusiva. Otros críticos reafirmaron los principios establecidos por Truffaut; Andrew Sarris, por ejemplo, fue la figura clave en la popularización de la *politique des auteurs* en Estados Unidos. En «Notes on Auteur Theory in 1962», Sarris estableció un seguido de

---

<sup>19</sup> Se usa aquí el masculino dado que raramente se considera en los estudios de este campo a las mujeres directoras, excepto en las monografías escritas desde la teoría feminista.



normas que debían seguir un director para ser considerado *auteur*, es decir, ser reconocido como máxima entidad creativa. Las normas eran las siguientes:

1. Un buen director debe ser competente a nivel técnico.
2. Debe tener una «firma» propia: determinadas características estilísticas exhibidas a lo largo de sus diversas obras.
3. De la tensión entre la personalidad del director y su material se extrapola un «significado interior» —el director es capaz de imponer su visión ante los antagonismos. (Sarris 1973)

La descripción de Sarris demuestra cómo bajo una visión *auteurista*, una película es mejor valorada cuando, pese a ser producida colectivamente, es esencialmente creación de su director, que expresa en sus obras su personalidad individual y única a través de la reiteración de recursos temáticos o estilísticos concretos (Caughie 1981, 9). Este modelo de autoría cinematográfica se deriva de la figura del director de cine europeo con intención artística y control total sobre su obra y, como afirma Peter Wollen, años después aún sigue vigente, si bien camuflada: «it lies behind the existential distinction between art films and popular films» (2013, 61).

Bajo este paradigma, el cine es visto como una expresión de la personalidad de un creador con agentividad propia. Esta concepción tan asentada rápidamente tomaría un nuevo sentido cuando Hollywood vio el potencial en la explotación de la figura del director/autor como etiqueta para vender sus películas (Neale 1981, 15). El concepto de *auteur* se empezó a considerar entonces —entre las décadas de 1960 y 1980— como una «categoría de recepción», una forma de ver las películas, y no tanto de producirlas (Corrigan 1990, 44)<sup>20</sup>. En el primer número de la revista *Women & Film*, sus editoras reconocen este hecho y son claras al exponer su oposición a la teoría del *auteur*, «which has evolved into a male and masculine theory on all levels [...]. Even if the auteur theory should include an equal number of women directors, it is still an oppressive theory making the director a superstar as if filmmaking were a one-man show» (Beh & Salyer 1972, 5-6). Siguiendo esta visión, resulta relevante considerar cómo encaja la autoría de

---

<sup>20</sup> Corrigan utiliza como ejemplo a Alexander Kluge, director de cine y escritor que admite construirse a sí mismo como *auteur* para establecer determinada relación con su público.

las mujeres en esta tradición teórica, especialmente en el momento en que se empieza a cuestionar la idea del *auteur* como tal.

### 1.3.2. *La muerte del autor*

Esta evolución hacia la autoría como recepción se da en paralelo a los cambios conceptuales en la teoría literaria en torno al concepto de autor, cuando filósofos como Foucault o Barthes cuestionan la idea de la intención autorial —«matan» al autor— y centran el análisis literario en la recepción de los textos (Busse 2013, 49). Timothy Corrigan considera que este cambio de paradigma es clave en el establecimiento de un nuevo modelo que determinaría la recepción crítica de películas durante las décadas posteriores, cuando el *auteurismo* se convierte en una estrategia comercial (2013, 45).

Paradójicamente, en el campo de los estudios filmicos se produce un choque entre el reconocimiento de la figura del director como *auteur* y la influencia de teorías posestructuralistas que buscan desmontar la autoría como se había concebido hasta entonces. De acuerdo con Barthes, imponer la idea de que el texto es producido por un autor/genio con una intención determinada supone encorsetar el propio texto, limitar su significado, «cerrar su escritura» (Barthes 1989, 53). Foucault, por su parte, recupera el rol del autor para separarlo del individuo-autor y transformarlo en lo que llama «función autor», un concepto que plantea la autoría como producto del discurso (1985). Estas ideas son recogidas por Peter Wollen<sup>21</sup> (2013) en su estudio de los filmes de Howard Hawks y de John Ford. Alejándose de la concepción de la autoría como la expresión de una personalidad, el teórico se centra en observar cómo se construye la idea del autor a partir de las continuidades y disrupciones dentro de su propia obra. Wollen reinterpreta la teoría del *auteurismo* en la conclusión de su obra<sup>22</sup> y defiende que cualquier película es

a network of different statements, crossing and contradicting each other, elaborated into a final «coherent» version. Like a dream, the film the spectator sees is, so to

---

<sup>21</sup> Originalmente publicado en 1969.

<sup>22</sup> Añadida posteriormente, en 1972.

speak, the «film façade», the end-product of «secondary revision», which hides and masks the process which remains latent in the film «unconscious». (2013, 144)

De acuerdo con Wollen, que sigue los principios de Barthes y Foucault, la teoría permite descifrar la «estructura» del filme, de la que se supone responsable el director. Esta visión desliga la figura del director de cualquier tipo de intención artística y de expresión de la personalidad; es simplemente el encargado de ordenar de una forma concreta el «artefacto» que es la película:

Auteur analysis does not consist of retracing a film to its origins, to its creative source. It consists of tracing a structure (not a message) within the work, which can then post factum be assigned to an individual, the director, on empirical grounds. (2013, 144-45)

Wollen establece así una distinción entre el director como individuo/agente neutral y la «estructura» que lleva su nombre:

It is wrong, in the name of a denial of the traditional idea of creative subjectivity, to deny any status to individuals at all. But Fuller or Hawks or Hitchcock, the directors, are quite separate from «Fuller» or «Hawks» or «Hitchcock», the structures named after them, and should not be methodologically confused. (2013, 145)

Esta distinción es interpretada por Kaja Silverman (1988) como una división entre el autor/director *dentro* del texto y el autor/director *fuera* de él —siendo esta última figura extratextual una proyección de la primera. Silverman revisa la teoría de Wollen y argumenta que es necesario explorar los lazos entre ambas posiciones de dirección. La teórica defiende así el potencial político de la autoría de mujeres bajo la idea de que «it is clearly not the same thing, socially or politically, for a woman to speak with a female voice as it is for a man to do so, and vice versa» (1988, 217). El cuestionamiento que hace Silverman de la evolución de la teoría del autor es parte de la vertiente teórica del feminismo que critica los modelos teóricos de autoría existentes. Pese a reconocer «la muerte del autor» como un paso productivo para la crítica feminista, parte de las teóricas que participan en el debate se muestran reacias a abandonar por completo la idea del autor. Cheryl Walker lo resume de la siguiente forma:

Though all these are important considerations, as a feminist I find myself dissatisfied with the abstract indeterminacy of «textuality», which has, in many cases, come to replace authorship in critical discourse. It continues to seem to me important to identify the circumstances that govern relations between authors and texts, as between texts and readers, because without such material we are in danger of seeing gender disappear or become transformed into a feature of textuality that cannot be persuasively connected to real women. (1991, 110)

Walker presenta una reflexión sobre el concepto de autoría: se debe dejar atrás la idea del escritor como «genio» tal y como propone Barthes, pero no olvidar la importancia de la agentividad de las mujeres y de la relación entre las autoras y sus textos (Walker 1990, 560).

### *1.3.3. El retorno del autor*

En las décadas de 1990 y 2000, las preocupaciones de Walker son compartidas por muchas otras teóricas que, desde el feminismo, el antirracismo o el poscolonialismo, criticaban cómo la «muerte del autor» fomentaba la invisibilización de sujetos que justo empezaban a tener la posibilidad de reclamar su posición autorial y una voz propia. La decisión posmoderna de que el Autor ha muerto, señala Nancy K. Miller, no se aplica necesariamente al caso de las mujeres y cierra prematuramente los debates sobre su agentividad (1988a).

En «The Return of the Author: Ethos and Identity Politics», Kristina Busse argumenta a favor de este replanteamiento de la muerte del autor. Centrándose en cómo entran en juego la intencionalidad del autor en la teoría, Busse parte de la visión de Foucault:

By acknowledging the author as part of the knowledge construction within the author-text-reader model (all functioning as discourses within a cultural framework, of course), Foucault allows the questions to shift from «What has [the author] revealed of his most profound self in his language?» to «Where does it come from; how is it circulated; who controls it?» or, as I started this essay, from «What did the author mean?» to «Who is the author?» (2013, 54)

La cuestión con la que Foucault cierra su ensayo —¿importa quién escribe?— es la que tanto Busse como Mary Eagleton intentan resolver en sus trabajos sobre la autoría de las mujeres. La «indiferencia» ante la subjetividad del autor resulta problemática cuando se plantea desde el feminismo. Para Miller, «autoriza “el fin de la mujer” sin consultárselo a ella» (1988, 75). Aceptar este vacío de identidad del texto supondría que el género del autor es irrelevante y, por lo tanto, no tendría sentido la preocupación del feminismo por recuperar a mujeres autoras y estudiar su producción (Eagleton 2005, 17).

Partiendo de Foucault y dejando de lado la intencionalidad del autor, Busse se centra así en la identidad autorial, que según afirma sigue siendo relevante para aquellos sujetos marginales que no ocupan la privilegiada posición de «upper middle class, white, male, straight, able-bodied, cisgendered, Western» (2013, 55), considerada también por Miller la posición «universal» (1988, 106). De esta forma las mujeres, condicionadas históricamente a una relación determinada con la producción y la autoridad literaria, no pueden ser incluidas en un concepto de «autor» que, en la sociedad patriarcal, siempre implicará el género masculino (Eagleton 2005, 18). Este es un debate central para la crítica literaria feminista que, a partir de la década de 1980, se pregunta cómo combinar las políticas identitarias con las teorías deconstructivas del posmodernismo.

Como señalan Busse, Miller y Eagleton, fue precisamente en el momento en que las subjetividades marginales reclamaban su autoridad cuando el concepto del autor mismo, y con él el del canon, empezó a desmontarse. Partiendo de esta crítica, Busse recupera la teoría del discurso de James Kinneavy<sup>23</sup> para reclamar el «retorno del autor» como lugar de *ethos*, es decir, la idea de que la posición subjetiva del autor aporta un impulso ético al texto y determina en cierto grado su lectura:

Ethos then is the author's identity, both in terms of who they are but also in terms of the choices they make, the collection of their writings and utterances and their overall character. If we ignore ethos, Wilkomirski's novel<sup>24</sup> is effective regardless of whether he experienced Auschwitz as a child and we should read «The Master's

---

<sup>23</sup> Kinneavy (1971), tomando como base a Aristóteles, establece un «triángulo» de la comunicación que conecta el autor (*ethos*), la audiencia (*pathos*) y las referencias al mundo/realidad compartidas por ambos (*logos*).

<sup>24</sup> Busse habla de *Fragmentos de una infancia en tiempos de guerra* (Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1997), premiada novela en la que Wilkomirski narra sus supuestas memorias en campos de concentración. Años después se demostraría que el autor se había apropiado y ficcionado memorias ajenas.

Tools Will Never Dismantle the Master's House» without taking into account Audre Lorde's racial, ethnic, gender, and sexual identity. If we ignore ethos, Martin Heidegger's Nazi past is irrelevant when reading *Sein und Zeit* and *Rosemary's Baby*, *Chinatown*, and *The Ghost Writer* can be enjoyed without remembering Roman Polanski raping a thirteen-year-old. (Busse 2013, 55)

La idea de que el *ethos* del autor puede influir en la recepción de sus textos estructura la teoría del autor como agentividad de Corrigan (1990). La agentividad se entiende aquí como un modo de enunciación en el que las condiciones, motivaciones y racionalizaciones históricas y culturales afectan a la construcción del significado. Corrigan habla del *auteur* comercial como aquel cuya agentividad produce, voluntariamente o no, textos que van más allá de las películas como tal. Así, las entrevistas a Polanski, sus declaraciones, las acusaciones de sus víctimas y los debates generados en torno al caso forman parte de la figura autorial «Polanski» junto a sus películas. Tal como lo concibe Busse, el autor «vive» en tanto que es considerado responsable del *ethos*. Pero de sus argumentos se desprende la idea de la autoría como artefacto construido colectivamente tanto por los creadores como por la audiencia; partiendo del uso que hace un determinado autor de su agentividad, de la forma en que construye significado desde sus determinadas condiciones sociales y culturales y de cómo este significado es recibido y reconocido por su público. Así, el lugar del *ethos* no sería simplemente la posición de autor, sino un punto compartido por este y la audiencia. Como expone Karen Burke LeFevre, «that socially created space, in the “between”, the point of intersection between speaker or writer and listener or reader» (1987, 45-46). Para Nedra Reynolds, comprender dónde se sitúa el *ethos* es imprescindible para estudiar las posiciones que ocupa el sujeto creador y sus formaciones identitarias, «especially to examine how writers establish authority and enact responsibility from positions not traditionally considered authoritative» (1993, 326). Resulta relevante para la crítica, en este caso cinematográfica, observar que el *ethos* emana de la posición de autor, pero también se ve afectado por la posición desde la que escribe y por el público que recibe su texto. Estas ideas sobre la posición subjetiva de la figura autorial resultan útiles para reflexionar en torno al rol de las mujeres autoras en el marco del cine hollywoodense, un ámbito en el que raramente han accedido a posiciones consideradas por la industria como autorizadas.

## 1.4. Autorías en Hollywood

La política de los *auteurs* se estableció en Hollywood a principios de la década de 1970, cuando el modelo de cine clásico<sup>25</sup> dejó de producir ganancias a los grandes estudios y los productores consideraron necesario un cambio que, principalmente, atrajera a la gente joven al cine (King 2002, 90). Hasta las décadas de 1950 y 1960, Hollywood había sido considerada más una industria que arte y los estudios se entendían como fábricas, en las que el director de las películas simplemente ocupaba uno de tantos roles subordinados a la máxima de la producción (King 2002, 86). Algunos nombres, como Orson Welles o Alfred Hitchcock, destacan como *auteurs* establecidos en esta época, pero no se les consideraría como tal hasta que en 1970 se produce una popularización de esta idea<sup>26</sup>.

Los grandes estudios vieron en el momento la oportunidad de comercializar la autoría del director y apostaron por otorgar mayor libertad creativa a directores como Altman, Coppola, De Palma, Scorsese o Spielberg. No solo se trató de una estrategia para atraer más público: también sirvió para tener nombres a los que señalar como culpables si dicha estrategia fallaba. La libertad creativa tenía sus límites en el plano económico: solo aquellos que obtenían importantes beneficios con sus películas mantuvieron su «nombre» como directores/autores. Coincidiendo con el nacimiento del *blockbuster*, con

---

<sup>25</sup> Geoff King define dos características principales del cine clásico: «The films of classical Hollywood are in general shot and put together according to the conventions of continuity editing. A range of different camera positions and movements are used to present the viewer with a selection of different viewpoints on the action, an approach often described as offering something close to an “ideal” perspective on the key events of a scene or sequence. The conventions of continuity editing are designed to ensure a smooth and continuous flow across and between these various perspectives. [...] The narratives of classical Hollywood are usually characterized as quite tightly organized sequences governed by rules of cause-and-effect. Each development in the story is meant to be given careful motivation and explanation» (King 2002, 4).

<sup>26</sup> Christina Lane observa cómo el hecho de que los directores no se denominaran autores hasta que se popularizó la idea del *auteur* define la naturaleza histórica y contextual del *auteurismo* mismo como fenómeno (2000, 217).

películas como *Jaws* (dir. Spielberg 1975) y *Star Wars* (dir. Lucas 1977), las exigencias económicas de la industria eran cada vez mayores. Así, era más complicado para los directores conservar esta «libertad creativa» si sus filmes no aportaban las ganancias económicas esperadas. Es un claro ejemplo Dennis Hopper, director que tras el éxito inesperado de *Easy Rider* (1969) obtuvo financiación y libertad creativa prácticamente ilimitada para rodar *The Last Movie* (1971), película que resultó ser un fracaso económico y limitó la carrera de Hopper como director en Hollywood<sup>27</sup>.

#### ***1.4.1. Del auteur a la autoría plural***

Geoff King argumenta que la idea del director como autor en Hollywood no puede entenderse sin considerar las limitaciones financieras y logísticas que forman parte la industria (2002, 109). Del mismo modo que Corrigan, King señala que la libertad de expresar la «personalidad» que calificaría a ciertos directores como *auteurs* estará siempre limitada por el propio sistema de producción: «the business of being an auteur, in this context, is less a matter of personal artistic endeavour than of achieving a status that sells both the film to the viewer and the director to the studio» (2002, 115). Así, hacia principios de la década de 1980 la autoría en Hollywood se había convertido en una «ficción» para el beneficio comercial (Maltby 1996, 33): se promocionaban las películas como «un filme de Steven Spielberg» o «un filme de Robert Zemeckis». Estas prácticas de *auteurismo* comercial ignoran que en la era de los *blockbusters*, más que nunca, el proceso de producción de las películas englobaba un gran entramado de profesionales y, con ellos, lógicas comerciales, artísticas e ideológicas que no pueden comprenderse bajo el concepto clásico de autoría. Hollywood es, según Richard Maltby,

a dynamic matrix of conflicting voices, held together in tension by the forces that cross it. In this complex network, a movie is most usefully understood as a site crossed and shaped by many (often contradictory) intentions and logics, each transforming it more or less visibly and more or less effectively. As opposed to

---

<sup>27</sup> King (2002) expone con mayor detalle cómo se construyen como directores/autores los grandes nombres de la década de 1970 en relación al rendimiento económico de las películas en las que trabajaron.



auteurism, which supposes and expects a movie to be coherent —narratively, thematically, formally— a view of the production process that recognizes its multiple logics and voices will recognize that Hollywood’s commercial aesthetic is too opportunistic to prize coherence, organic unity, or even the absence of contradiction among its primary virtues. (1996, 35)

Desde los estudios fílmicos feministas también se ha reclamado el reconocimiento a la pluralidad de voces que intervienen en la producción de una película. Mayne propone que la crítica feminista debería buscar evidencia de la autoría de las mujeres más allá de la figura de la directora:

The conventional equation of authorship with the role of the film director can repress or negate the significant ways in which female signatures do appear on film. For instance, consideration of the role of the often-forgotten, often-female screenwriter might suggest more of a female imprint on the film text; and the role of the actress does not always conform to common feminist wisdom about the controlling male gaze located in the persona of the male director— witness Bette Davis as a case in point. (1990, 93)

De forma similar, Jonathan Gray reclama una nueva comprensión de la autoría que reconozca la pluralidad de voces en los textos mediáticos: «any theory of authorship that does not wish to trip over its own shoelaces must first come to terms with the profound multiplication of authorship» (2013, 92). Gray da un paso más hacia la deconstrucción de la concepción tradicional de autoría al defender el texto como una entidad «continua y continuada» sujeta a diversas intervenciones autoriales a lo largo de su existencia:

while the questions that have consumed the debate over authorship have often been those of «who is the author?» and «what is an author?», both of those questions may be more profitably answered by asking instead «when is the author?» and «how does authorship happen?». By virtue of being a text, not just a material object (a «work», in Barthes’ terms), any text is always open, never concluded or complete, and thus any notion of authorship based on the assumption that the text has already been created is a problematic one. Instead, the text will continue to happen, requiring us to ask when it happens and who are the individuals, teams, and/or communities who are active in its creation at those moments. (Gray 2013, 107-8)

El planteamiento de Gray resulta especialmente relevante al considerar el complejo modelo de producción del cine de Hollywood, en el que el proceso de creación de una película se extiende durante años y depende de miles de personas. De hecho, partiendo

de la idea del texto como entidad en continuo desarrollo, la película no acaba en el momento en el que se estrena en cines, sino que se continúa desarrollando como texto a través de su distribución, promoción, y recepción a lo largo del tiempo.

#### ***1.4.2. Autoría y agentividad***

Shelley Cobb apuesta por descartar por completo el modelo del *auteurismo* —tanto el de los creadores de la *politique des auteurs* como el del *auteurismo* comercial de la década de 1980— que, «because of its masculine connotations, has neither been readily available for women filmmakers nor wholly accepted by feminist film theorists» (2015, 1). Cobb ve en la autoría de las mujeres no solo la representación de la agentividad femenina, sino también la autorización de la mujer como cineasta y, por extensión, la legitimación cultural de su trabajo. De la misma forma, Eagleton señala la necesidad de las mujeres de reclamar esta legitimación cultural «autorizándose a sí mismas» (2005, 2). Esta autoridad, como describe Gray, no sólo tiene que ver con la creación de significado sino también con el control y el poder: «Who gives authority? Who claims authority? And how is authority managed, distributed, hoarded, and shared?» (2013, 108).

Janet Staiger también opta por una reconceptualización de la autoría que parta de la posibilidad de agentividad y autoridad del sujeto en función de la formación social en la que se encuentra y los procesos de producción en los que trabaja. A partir de los estudios de Foucault y Judith Butler, Staiger describe la autoría como una «técnica del yo»:

a performative act that works when an individual, first, is positioned in a social formation in a location in which authoring is expected and, second, behaves as an author (produces objects the social formation views as texts). I believe both of these qualifications must exist for authorship to happen in our current social formation. (Staiger 2013, 206)

Staiger (2003) recupera así la interpretación de Butler de la teoría de los actos de habla de John L. Austin y entiende la autoría como performativa: un acto de autoría funciona como tal porque *cita* a otros, pero también porque el sujeto que cita tiene la *autoridad*

para convertir su acto en performativo. De acuerdo con este enfoque, el texto se autoriza cuando el individuo se concibe a sí mismo como autor y cuenta con una estructura discursiva y cultural que le reconoce como tal. El mismo acto de autoría —que implica legitimidad cultural— supone entonces la (re)creación del individuo como autor. Esta idea lleva de vuelta a las preguntas que Gray se planteaba: ¿Quién otorga esta autoridad y quién puede reclamarla? ¿Desde qué posiciones?

Staiger sigue la teoría que Holland, Lachicotte Jr, Skinner y Cain formulan en *Identity and Agency in Cultural Worlds* (1998), donde se plantea la idea de las identidades «en práctica», es decir, construidas en función del contexto. De acuerdo con esta concepción, los individuos «improvisan» sus actos a partir de los recursos y herramientas que tienen disponibles en contextos concretos, a los que los autores denominan «mundos figurados» —espacios sociales organizados, con normas y comportamientos determinados pero dinámicos. Hollywood, por ejemplo, funciona como mundo figurado en tanto que los individuos que en él participan se relacionan bajo ciertas dinámicas y jerarquías de poder que les posicionan dentro del «mundo». En esta teoría, la agentividad se entiende como parcial y *posicionada*, es decir, determinada por la situación del sujeto que actúa y por su propia consciencia de dónde está situado, lo que supone un nivel de «entitlement to social and material resources and so to the higher deference, respect, and legitimacy accorded to those genders, races, ethnic groups, castes, and sexualities privileged by society» (Holland et al. 1998, 271). Cabe recuperar aquí la idea de Nedra Reynolds del *ethos* asociado a la posición que el autor ocupa: ¿Cómo consigue autoridad para producir un texto cuando lo crea desde posiciones consideradas no autoritarias?

### ***1.4.3. Performance y (auto)construcción de la autoría***

Como plantea Staiger, para *performar* la autoría el sujeto debe verse a sí mismo en posición de autor, legitimado por el «mundo figurado» en el que actúa en un momento histórico determinado. Este posicionamiento de su agentividad<sup>28</sup> estará afectado, entre

---

<sup>28</sup> Entendida, de acuerdo con Judith Butler, como «directamente en contra de cualquier noción de sujeto voluntarista que existe de manera absolutamente independiente de las normas reguladoras a las que se

muchos otros factores, por su género: como mundo figurado, Hollywood no reconoce igual de legítima la posición autorial de un hombre que la de una mujer. Staiger ofrece el ejemplo de la actriz y productora Gloria Swanson: durante la producción de *Sadie Thompson* (1928), los mensajes que la Motion Picture Producers and Distributors Association dirigía a la productora (Swanson) llegaban en su lugar al productor ejecutivo (Joseph Schenck). Años después, Swanson expresó su frustración con la experiencia: «I'm producing this picture. [...] I paid sixty thousand dollars for the rights. So why are they all sending their telegrams and letters to you, Mr. Schenck? I'll tell you why. Because I'm a woman» (citada en Staiger 2013, 205). Entender la identidad de género de Swanson bajo la idea de *posicionalidad* dentro del mundo figurado de Hollywood permite estudiar su autoría como mujer sin caer en su esencialización sexual. En palabras de Staiger:

I need to treat Swanson not as a «woman» by virtue of my estimation of her sex identity but to observe that in the figured world in which she acts, her sex as an identity matters to her and to those around her. Swanson believes that in this work dynamic those engaged in the controversy perceive her as a woman, and this belief motivates her actions. She constructs her identity and agency in relation to a figured world. (2013, 208)

La idea de que la autora participa en la construcción de su propia identidad y agentividad es especialmente relevante al hablar de un mundo figurado como Hollywood. Los autores reconocidos popularmente como tal son aquellos que Corrigan denomina «auteurs comerciales», los que cuentan con «a recognition, either foisted upon them or chosen by them, that the celebrity of their agency produces and promotes texts that invariably exceed the movie itself, both before and after its release» (1990, 51). Así, como plantea la idea de autoría como «técnica del yo» de Staiger, las cineastas de Hollywood pueden utilizar las herramientas que tienen a su alcance más allá del propio texto fílmico —entrevistas, críticas, redes sociales, etcétera— para construirse como autoras, negociando su posicionamiento, autoridad y agentividad dentro de los espacios del mundo figurado a los que tienen acceso. Un ejemplo es el uso que los cineastas hacen de Twitter para, además de promocionar las películas en las que trabajan, construir un perfil público determinado.

---

opone» (2002, 38). Butler observa que, paradójicamente, «el sujeto que habría de oponerse a tales normas ha sido habilitado, si no ya producido, por esas mismas normas. Aunque esta restricción constitutiva no niega la posibilidad de la acción, la reduce a una práctica reiterativa o rearticuladora, inmanente al poder y no la considera como una relación de oposición externa al poder» (2002, 38).

Como ejemplo, la directora Ava DuVernay lo utiliza para exponer sus ideas políticas y criticar la discriminación a las mujeres y las personas racializadas en el cine. Estas autoras utilizan Twitter para negociar su posicionamiento y su autoridad en Hollywood a partir de la visibilidad que la red social les ofrece. El mismo mecanismo funciona a la inversa en aquellas ocasiones en las que un filme es promocionado, por ejemplo, como «de los productores de» o «de los guionistas de» otras películas: en contra de la idea hegemónica del director como autor, se opta por la promoción de aquellas otras posiciones autoriales que han adquirido reconocimiento y autoridad dentro de la industria y reciben un determinado valor comercial. Es el caso de películas como *Bad Moms* (2016), en cuyo póster promocional se lee «de los guionistas de *The Hangover*», o *Bridesmaids* (2011), «de los productores de *Superbad* y *The 40 Year Old Virgin*». Incluso se producen casos como el de *Knocked Up* (2007), promocionada por ser «de los orgullosos padres de *The 40 Year Old Virgin*», en referencia a sus productores, director y guionista.

Staiger argumenta que la causalidad de un texto podría explicarse perfectamente a partir del estudio de su contexto económico, social, cultural o político, sin necesidad de situar su autoría en un «agente humano» (2003, 28). Aun así, afirma que la autoría como noción histórica resulta útil no solo para las humanidades sino también para el capitalismo, como demuestran los ejemplos mencionados. La lógica de la idea de autoría reside en la asunción de que un determinado individuo posee agentividad creativa dentro del mundo figurado, y esta creatividad puede ser explotada comercialmente como marca sobre los textos en los que se implica. Los principios del capitalismo y la necesidad humanista de comprender la causalidad de los textos se entrelazan en la construcción de un «cierto ser de razón que se llama autor» (Foucault 1985, 63). Esta construcción racional de que determinados individuos tienen el «poder» de la creación de textos, a los que se les supone coherencia, sustenta la concepción de la autoría como lugar de agentividad —facilitando su explotación comercial (Staiger 2003, 28-29). Pero al mismo tiempo, la lógica que permite alzar un determinado individuo como autor también abre la posibilidad de disciplina, «for punishing or rewarding individuals on the basis of what they write» (2003, 28). Staiger, a partir de Foucault, limita dicha disciplina al juicio sobre la forma en la que el individuo-autor utiliza su agentividad de forma responsable para producir un texto. Sin embargo, en lugar de pensar en el texto como en el producto, cabe pensar en la idea del propio autor como texto performado: ¿Se le disciplina en función de su obra, o de su existencia como construcción autorial? En otras palabras, ¿es posible juzgar una obra con independencia de quién la crea?

## 1.5. La autoría en la era del feminismo popular

En marzo de 2018, Ryan Gilbey anunciaba en *The Guardian* lo que consideraba que sería «el fin del auteurismo»:

These are more than usually troubled times in the film industry, and the assumption that the director is present in every frame becomes problematic once that same director turns out to be a liability. [...] If the value of a movie can be attributed to a single film-maker, it becomes that much harder to argue that extracurricular misjudgments —and even crimes— can be expunged from what is on screen. (2018)

Con «troubled times», Gilbey se refiere a las acusaciones de acoso sexual que múltiples trabajadoras de Hollywood han dirigido hacia directores, productores y actores reconocidos. Dichas acusaciones se formulan desde la prensa como parte del fenómeno #MeToo, un movimiento social que busca visibilizar este problema señalando públicamente a los agresores. El movimiento nace en 2006 cuando la activista neoyorquina Tarana Burke fomenta el uso de la etiqueta #MeToo para generar comunidad entre mujeres racializadas que habían sufrido acoso. Una década después el movimiento se expandió a través del feminismo popular, sobre todo a partir del uso en las redes sociales de la etiqueta para compartir y hacer públicas experiencias vividas por mujeres. El origen de dicha popularización se podría situar en octubre de 2017, cuando *The New York Times* publica un artículo en el que ocho mujeres acusaban al productor de cine Harvey Weinstein por acoso sexual y a otros trabajadores de Hollywood por encubrir sus acciones (Kantor & Twohey 2017). La publicación del artículo motivó a otros afectados que habían trabajado con Weinstein a sumarse a las acusaciones y, a finales del mes de octubre, ya eran más de 80 las personas que habían declarado contra el productor (Williams 2017). El acoso sexual en Hollywood se convirtió así en un tema de debate mediático, tanto entre las comunidades online como en los medios de comunicación. La actriz Alyssa Milano pidió en Twitter que las personas que habían sufrido acoso sexual

respondieran a su mensaje con «#MeToo» y, al día siguiente, la etiqueta se había usado en más de 200.000 ocasiones tanto por personajes públicos como por anónimos. En diciembre, la prensa hablaba del «efecto Weinstein» (Guynn & della Cava 2017; Cook & Simons 2017) en referencia a la ola de acusaciones que, a partir del caso de Weinstein, se produjeron contra otros hombres populares tanto dentro como fuera de Hollywood.

En pleno *boom* del movimiento, Amanda Hess se preguntaba en *The New York Times*: «Can we now do away with the idea of “separating the art from the artist”?» (2017). Su artículo expone cómo los hombres acusados habían utilizado sus posiciones de agentividad creativa en Hollywood para acosar sexualmente a las mujeres de su entorno profesional, «turning film sets into hunting grounds; grooming young victims in acting classes; and luring female colleagues close on the pretext of networking, only to trap them in uninvited sexual situations» (2017). Hess argumenta cómo el «mito del genio artístico» que se les otorga a los hombres excusa el abuso de las mujeres, que raramente reciben dicho reconocimiento. La calidad artística de las obras exime así a sus creadores de un juicio moral, lo que Martin Jay denomina «la coartada estética» (1992). Pero, como señala Hess, los hombres que han utilizado su posición de autoridad para acosar a mujeres han determinado la posición de estas en la industria, a menudo limitando sus posibilidades profesionales.

Las mujeres que han hecho públicos los acosos parten de una posición de cierta visibilidad mediática, que se ve aumentada bajo el paraguas de un movimiento mediático como #MeToo —un claro ejemplo de la economía de la visibilidad que plantea Sarah Banet-Weiser como base del feminismo popular. Como se ha explorado al principio del capítulo, Marjorie Ferguson consideraba una «falacia» asumir una relación entre la creciente consciencia feminista de las décadas de 1960 y 1970 y la visibilidad cultural de las mujeres. Movimientos mediáticos como #MeToo demuestran cómo ha cambiado este paradigma bajo la economía de la visibilidad, al menos en el ámbito de Hollywood: las expresiones de feminismo popular (personalidades famosas posicionándose como feministas y actuando desde dicha posición para acusar a los culpables) reciben una visibilidad que le había sido negada a las manifestaciones feministas de décadas anteriores. La acusación de Maria Schneider a Bernardo Bertolucci es un ejemplo: la actriz, que murió en 2011, habló durante años de cómo el director le ocultó detalles de la escena de sexo de *Last Tango in Paris* (1972) porque quería su reacción «como una chica, no una actriz». Dichas acusaciones no fueron reconocidas hasta que el propio Bertolucci

las confirmó en 2013, pero fue a partir de la visibilidad de #MeToo que el caso ganó atención mediática (Gilbey 2018).

La «falacia» de Ferguson partía de la idea de que la conciencia feminista supondría un mayor número de profesionales trabajando en las industrias mediáticas, y que a su vez ello comportaría «imágenes de la mujer» más positivas: su esquema liga feminismo, autoría, texto y visibilidad cultural. Si bien, como se ha visto, hay una correlación entre feminismo popular y visibilidad, cabe preguntarse si el proceso sigue la lógica que propone Ferguson: ¿Hay más autoras en Hollywood gracias al feminismo popular? ¿Tienen ellas influencia sobre las películas?

Según *The Economist*, el movimiento #MeToo ha redistribuido el «poder» en Hollywood: «Instead of being stymied by harassment, some women are being promoted; more are being given a chance to direct. At the same time there are signs that the studios are becoming squeamish about gratuitous sex and misogynistic violence» (*The Economist* 2018). La visibilidad de las profesionales en Hollywood ciertamente ha supuesto un mayor reconocimiento de su trabajo, si bien siguen siendo minoría. Esta evolución se comprende a partir de la lógica económica de la industria: en cuanto visibles, sus posiciones autorales son comercializables y, por lo tanto, es reconocida su autoridad dentro de Hollywood. Es en este contexto en el que resulta relevante estudiar la autoría y agentividad de las mujeres profesionales el cine hollywoodense. En este sentido, los siguientes capítulos exploran diversos casos en los que las autoras de un filme han sido reconocidas mediáticamente y han utilizado sus posiciones autorales para presentar personajes femeninos que, de una forma u otra, desafían las convenciones de Hollywood y, en concreto, del cine de acción.





## 2. Wonder Woman: la superheroína del universo cinematográfico DC

### 2.1. Orígenes de Wonder Woman

Not even girls want to be girls so long as our feminine archetype lacks force, strength, power. [...] Women's strong qualities have become despised because of their weak ones. The obvious remedy is to create a feminine character with all the strength of Superman plus all the allure of a good and beautiful woman. (William Moulton Marston, citado en Robbins 2013, 55)

La superheroína Wonder Woman cuenta con una larga y heterogénea historia, influenciada por diversos contextos sociales, culturales y económicos y, sobre todo, por una larga lista de instancias autoriales. Sus aventuras han sido publicadas de forma continua desde los orígenes del cómic estadounidense en las décadas de 1930 y 1940, y es la única protagonista femenina que ha conseguido pervivir durante ochenta años de historia<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup>Cuando se publicó por primera vez *Wonder Woman*, los cómics protagonizados por superheroínas eran populares en Estados Unidos. *Sheena, Queen of the Jungle* (1937-1954) fue el título del que se publicaron más ejemplares entre 1940 y 1950, por encima de *Batman* o *Superman* (Nicholson 2017). Como *Sheena*, muchas de las superheroínas populares de la época dejaron de publicarse en décadas posteriores, como *Miss Fury* (1941-1952), *Señorita Rio* (1942-1951) o *Black Cat* (1946-1963).

El primer número de *Wonder Woman* se publica en diciembre de 1941, coincidiendo con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. En un contexto social marcado por la ansiedad que generaba el hecho de que las mujeres empezaran a ocupar trabajos considerados masculinos<sup>30</sup>, *Wonder Woman* irrumpe en el mundo de los cómics estadounidenses que, pese a contar con tantas mujeres como hombres entre su audiencia, estaba dominado por superhéroes masculinos. Antes que ella, personajes populares como Superman o Capitán América ya habían utilizado sus superpoderes para luchar contra Hitler y Stalin. William Moulton Marston, psicólogo y abogado conocido popularmente como inventor del polígrafo, trabajaba como consultor para las editoriales de cómics que buscaban mejorar sus publicaciones. *Wonder Woman* fue la principal mejora que propuso, con la intención de ofrecer una alternativa a la «espeluznante masculinidad» que imperaba en los cómics de la época (Marston, citado en Emad 2006, 957).

Su lanzamiento coincide con un momento histórico en el que «women were called upon to take on duties, responsibilities, and aspects of gender identity formerly in men's domain» (Knaff 2014, 20) y los roles de género parecían perder rigidez. Así, una superheroína como Wonder Woman luchando en el frente se adecuaba a las expectativas que la sociedad tenía de las mujeres estadounidenses: pese a ocupar un rol asumido como masculino, «her masculinity and power over men were managed, and she maintained her femininity no matter the circumstances» (2014, 28). Aun así, su mera existencia ya suponía un desafío. El hecho de realizar acciones superheroicas con un cuerpo de mujer era «antinormativo», según Carolyn Cocca, al incorporar en dicho cuerpo cualidades consideradas masculinas como la inteligencia, la fuerza física o la capacidad de liderazgo:

She's not a distaff version of a male character, and she's not just «one of the guys». This makes her anti-normative, or, against long-standing cultural norms, about who is or who should be more powerful than whom. She is, therefore, a potentially threatening figure, even as she is written as approaching all situations with an open heart, an open mind, and an open hand. (Cocca 2016b, 25)

William Moulton Marston, el creador de Wonder Woman, la presenta como una «glamorosa Princesa Amazona» con «la belleza de Afrodita, la sabiduría de Atenea, la fuerza de Hércules y la velocidad de Mercurio» que brilla «sobre el horizonte de América

---

<sup>30</sup> Véase Honey (1984) o Cuordileon (2000).

desde la misteriosa Isla Paraíso, donde gobiernan las mujeres» (Marston & Peter 1942). Marston consideraba las cualidades «femeninas» superiores a las «masculinas» y quiso crear una heroína que enseñara a las mujeres a ver «su propio potencial» y a los hombres a aceptar el poder femenino (Cocca 2016b, 26). De hecho, en su quinto número, modificó el texto introductorio de *Wonder Woman* de forma que la describía como «una chica valiente», ahora «más fuerte que Hércules» y «más rápida que Mercurio», que viene de Isla Paraíso para traer deleite y felicidad «al mundo de los hombres» y luchar en «la batalla por la femineidad» (Marston & Peter 1943). En el mismo número se muestra el conflicto principal de la historia: Marte, dios de la guerra, recibe noticias (por parte de su «esclava-secretaria») de que cada vez hay más mujeres participando en la guerra y exclama: «Hounds of Hades! Women! This smells like more of Aphrodite's work!» (Marston & Peter 1943). En este número se aprecian tanto los vínculos de *Wonder Woman* con el marco de la Segunda Guerra Mundial como la intención feminista de Marston, quien buscaba que el personaje fuera «propaganda psicológica del nuevo tipo de mujer que debe [...] gobernar el mundo» (citado en Finn 2014, 7).

En la llamada Edad de Oro del cómic<sup>31</sup>, durante la década de 1940, las mujeres raramente formaban parte de los equipos creativos. Marston es reconocido como el creador de *Wonder Woman*, pero la mayoría de las fuentes remarcan la influencia que tuvieron sobre el nacimiento de la superheroína las dos mujeres con las que Marston mantenía una relación poliamorosa, Elizabeth Holloway y Olive Byrne. Como se verá más adelante, ambas estaban involucradas en los movimientos feministas de la época y determinaron la concepción y la forma de *Wonder Woman*: Holloway insistió en que el nuevo personaje debía ser una mujer, y Marston la diseñó a imagen de Byrne (Hanley 2014, 18).

La visión de Marston se basaba en ideas esencialistas sobre la feminidad y la masculinidad: las mujeres actúan motivadas por el amor hacia el otro, mientras que los hombres lo hacen por egoísmo y avaricia. El cómic, que en la época era un medio popular

---

<sup>31</sup> Denominaciones como Edad de Oro o Edad de Plata son utilizados comúnmente por los teóricos del cómic estadounidense para referirse a las diferentes etapas históricas de desarrollo del medio. El primer uso del término Edad de Oro en referencia a la década de 1940 se dio en 1960 por parte de Richard A. Lupoff (Quattro 2004). De acuerdo con esta periodización, la mayoría de los teóricos consideran que la Edad de Oro nace en 1938 con la primera aparición de Superman y se extiende hasta 1954, con la imposición de la Autoridad del Código de Cómic que regulaba el contenido de las publicaciones. Generalmente se considera 1956 como el comienzo de la Edad de Plata, que terminaría en 1970.

sobre todo entre niñas y niños<sup>32</sup>, fue el canal que Marston eligió para promocionar un nuevo modelo de feminidad que contara «con toda la fuerza de Superman» sin perder «el encanto de una mujer buena y hermosa» (citado en Finn 2014, 10). Su estrategia fue un éxito en cuanto a ventas, ya que el título superó incluso a *Superman* y fue leído por más de cinco millones de jóvenes. Pese a haber sido introducida inicialmente como personaje secundario en el epílogo del número 8 de *All Star Comics*<sup>33</sup>, el éxito comercial de *Wonder Woman* hizo que en menos de un año protagonizara tres series distintas simultáneamente.

*Wonder Woman* cuenta la historia de una princesa amazona que es enviada por Afrodita a la Tierra para acabar con la guerra difundiendo un mensaje de amor, paz e igualdad entre sexos. Cuando el capitán norteamericano Steve Trevor estrella su avión en la Isla Paraíso, donde viven las Amazonas, la reina Hipólita organiza un torneo para escoger a la candidata más poderosa para acompañar a Trevor de vuelta a la Tierra, «el mundo de los hombres». Pese a la prohibición de su madre, la princesa Diana entra en la competición de incógnito y la gana. Es enviada entonces a Estados Unidos, donde lucha contra el mal como Wonder Woman, oculta tras la identidad de Diana Prince, secretaria de Trevor. Además de acabar con la guerra, el objetivo de Diana es liberar a las mujeres enseñándoles cómo independizarse psicológica y económicamente de los hombres. Como «extranjera» en el mundo de los hombres, Diana es capaz de cuestionar las normas y roles de género que la sociedad estadounidense toma como naturales.

Annette Keinhorst señala que la ciencia ficción y la fantasía permiten imaginar escenarios en los que lo familiar y socialmente aceptable, como el sistema patriarcal, es percibido como extraño:

This imaginative perspective allows readers to participate in an alternative reality by means of an approving or rejecting emotional identification. It enables them to examine their reactions to a strange, frightening, or perhaps liberating way of life. Equally important, this imagined alternative life style is also the point where the Utopian potential of feminist literature reveals itself: confrontation with a strange world provokes alienation from inequality which hitherto has been familiar —and socially acceptable. (1987, 98).

---

<sup>32</sup> Durante la Segunda Guerra Mundial, entre el 84 y el 90% de las niñas y los niños de entre 6 y 17 años leían una media de dos o tres cómics semanales (Cocca 2016b, 29).

<sup>33</sup> *All Star Comics* nace en 1940 y presenta a la Sociedad de la Justicia de América, un grupo formado por los superhéroes más populares de la editorial, que acostumbraba a introducir nuevos personajes como forma de medir la respuesta de su audiencia antes de estrenar un título.

A partir de Keinhorst, Mitra C. Emad (2006, 957) observa que los cómics tienen este potencial especulativo de desnaturalizar lo convencional. Algunas estrategias como el origen extraterrestre de Superman o la Isla Paraíso de la que proviene Wonder Woman crean una determinada distancia entre el personaje y el contexto sociocultural en el que es leído y visto, distancia que les permite a los personajes una mirada crítica sobre la sociedad contemporánea. Así, el proyecto de Marston busca desnaturalizar aquello establecido como norma, ya que critica la institucionalización de la masculinidad en la cultura popular en general y el comic en particular.

### **2.1.1. Era de Oro: Fantasía de poder femenino**

Since millions of young people are reading Wonder Woman today, it is quite possible that their acceptance of this womanly ideal may alter our whole standards, in a few years, as to what is admirable in women. (Marston, citado en Finn 2014, 19)

El autor de *Wonder Woman* afirmaba firmemente en 1937 que en 100 años la sociedad estadounidense sería matriarcal (Hanley 2014, 16). Ante la creciente participación de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial, Marston veía la revolución de la mujer como inevitable. En este contexto, planteó su personaje como una forma de preparar al público para el utópico matriarcado que visionaba, dándole la forma de Isla Paraíso (más adelante denominada Themyscira —en la mitología griega, la ciudad construida por Hipólita y Antíope como reino de las amazonas). Hasta la aparición de Steve Trevor en Isla Paraíso, Diana no había interactuado jamás con un hombre, habiendo vivido rodeada de mujeres en lo que Marston, a través del personaje de Hipólita, reina de las amazonas, describe como una utopía:

With its fertile soil, its marvelous vegetation —its varied natural resources— here is no want, no illness, no hatreds, no wars. [...] That is why we Amazons have been able to far surpass the inventions of the so-called manmade civilization! We are not only stronger and wiser than men —but our weapons are better— our flying machines are further advanced!» (Marston, Peter, & Mayer 1941)

La utopía de Isla Paraíso representa los valores por los que se definen las amazonas, el pacifismo y la justicia. Al contrario que la mayoría de los superhéroes, Diana no cuenta

con un pasado traumático que la haya empujado a luchar contra el crimen, sino que crece en un entorno idílico protegida por una comunidad matriarcal, en la que las cualidades consideradas femeninas son igual de valoradas que las masculinas. Por ello, la forma en la que Wonder Woman se enfrenta a sus enemigos, al menos durante los primeros años de la publicación del cómic, es distinta al estilo de sus equivalentes masculinos, como Superman o Batman. Estos personajes recurren principalmente al combate y la fuerza física como modo de enfrentamiento con los villanos. Wonder Woman, en cambio, acostumbra a razonar con sus enemigos e intenta reformarlos antes de usar la fuerza física. Su icónica herramienta de combate es un lazo mágico que, rodeando a su objetivo, le fuerza a decir la verdad. Solo cuando el diálogo no resulta fructífero, la superheroína se enfrenta cuerpo a cuerpo con el enemigo.

Los principios pacifistas de la amazona coinciden con la visión de su creador sobre las cualidades «esenciales» de la feminidad. Marston creía en la supremacía femenina en base a la idea de que las mujeres gobernarían de forma desinteresada, partiendo del amor hacia el otro, y acabarían con la violencia y las guerras (Finn 2014). En el cómic, Marston imagina un futuro en el que las prisiones son centros de rehabilitación, ha desaparecido la corrupción política y se han destruido las armas. Irónicamente, como señala Pagnoni Berns (2014), Diana es la princesa de las Amazonas, guerreras mitológicas creadas por Afrodita, cuya esencia no es otra que la guerra: entrenan y se preparan sin descanso para defenderse de invasores como Hércules que pretenden conquistar Isla Paraíso. Así, como amazona, Wonder Woman encarna aquellas cualidades consideradas tradicionalmente femeninas, pero incorpora, con la heroicidad que asume al escoger luchar por la justicia, atributos convencionalmente masculinos.

En su análisis de los principales protagonistas de los cómics de DC, Claire Pitkethly (2012) observa cómo la narrativa de superhéroes se basa en el conflicto entre el protagonista y su antítesis, y en el irresoluble antagonismo entre ambos. La autora parte de la dramatización del privilegio jerarquizado en los mitos clásicos, en los que la victoria del héroe y su hegemonía sobre los villanos/la otredad afirmaba su posición privilegiada en la sociedad y la marginalización y subordinación del otro. Así, los «villanos» de la mitología clásica se caracterizan por su alteridad: los troyanos como extranjeros respecto a los griegos, los centauros como bestias ante los humanos y las Amazonas como mujeres frente a los hombres. Pitkethly establece un paralelismo entre estas estrategias de la mitología clásica y la narrativa de superhéroes estadounidense, en la que los héroes protagonistas son el resultado de la incorporación de la *alteridad* de un binarismo

aparentemente irresoluble: Superman es alienígena pero lucha por su humanidad, Batman hace de su exceso inhumano (bestialidad) su poder y Wonder Woman abandona una vida pacífica y feliz en Isla Paraíso para enfrentarse a la violencia del mundo de los hombres, incorporando en el proceso atributos convencionalmente masculinos. En los tres casos, los superpoderes que establecen a los héroes como entes superiores dependen de la paradoja que les supone incorporar ambas partes de la oposición binaria: «their indeterminacy seems to determine their very identity as superheroes» (2012, 218).

Siguiendo el argumento de Pitkethly, la identidad de Wonder Woman como superheroína viene dada precisamente por la anti-normatividad que implica en su contexto la incorporación de atributos convencionalmente masculinos en un cuerpo de mujer. El villano al que la protagonista se enfrenta —tanto en estos primeros cómics como en la película de 2017— es Ares (o su equivalente romano, Marte), dios de la Guerra, y supone un límite que Wonder Woman, por sus principios pacifistas, es incapaz de asumir. Su identidad como superheroína se establece así en base a la diferencia y la mutua negación (2012, 219-220). Ares toma específicamente forma masculina, liderando a hombres que actúan de forma violenta, egoísta y, a menudo, misógina. De hecho, muchas de las historias de las primeras décadas de *Wonder Woman* enfrentan a la superheroína a personajes masculinos que de forma explícita se oponen a la igualdad entre géneros y a la independencia de las mujeres. Pese a su ideología pacifista, la protagonista no rechaza el uso de la violencia y la agresividad si es la única vía para acabar con sus enemigos. La negación que define su identidad superheroica no es así la práctica de la violencia —ya que recurre a ella a menudo— sino su radical oposición a la misoginia. Como se verá a continuación, se puede argumentar que tanto su origen matriarcal como esta visión crítica sobre las desigualdades entre géneros es uno de los elementos principales que, años después, convertirían a Wonder Woman en un icono popular del feminismo.



### 2.1.2. *Era de Plata: Icono feminista de la segunda ola*<sup>34</sup>

Tras la Segunda Guerra Mundial y la muerte de Marston en 1947, *Wonder Woman* toma un nuevo camino. Con Robert Kanigher como editor, el título sigue la tendencia de la cultura popular estadounidense de recuperación de los roles de género tradicionales y la vuelta de la mujer al ámbito doméstico<sup>35</sup>. En 1954 el psicólogo Fredric Wertham publica *Seduction of the innocent*, un libro en el que vincula el ascenso de la delincuencia juvenil en Estados Unidos con la popularidad de los cómics. Entre otros títulos, Wertham criticó duramente *Wonder Woman* por considerarlo un ideal «mórbido» para las niñas (1954, 193) al desafiar la feminidad normativa en la época. Para el autor, Wonder Woman

is always a horror type. She is physically very powerful, tortures men, has her own female following, is the cruel, «phallic» woman. While she is a frightening figure for boys, she is an undesirable ideal for girls, being the exact opposite of what girls are supposed to want to be. (1954, 34)

Como editor, Kanigher incorporó las críticas de Wertham y reimagina a Wonder Woman como escritora de novela romántica y actriz de Hollywood, abandonando su faceta militante y centrando sus tramas en el ámbito doméstico. Harry Peter, el dibujante que se había encargado del cómic desde sus inicios, es substituido por Irwin Hasen y Ross Andru, que crearon una Diana más «femenina»: con vestimenta delicada, pelo largo y pechos más grandes. El pasado de la heroína también es reescrito ajustándose a la lógica trágica de los superhéroes masculinos: Kanigher introduce una figura paterna que abandonó a Diana de niña.

La recepción de esta nueva Wonder Woman fue generalmente negativa, y las ventas cayeron en picado durante la década de 1960 (Cocca 2016b, 31). El fracaso comercial del título no frenó la tendencia hacia temáticas centradas en la vida doméstica

---

<sup>34</sup> Pese a no estar establecido de forma firme, existe un consenso entre académicos y fans del cómic de superhéroes para denominar la Edad de Plata al periodo entre 1956 (cuando se vuelven a publicar diversos cómics protagonizados por superhéroes) y 1970 (cuando se dan diversos cambios en la industria que alteran la forma en que se comercializan los cómics, que pasan a distribuirse en tiendas especializadas en lugar de quioscos generalistas) (Booker 2010).

<sup>35</sup> Véase Douglas (1994) y Zeisler (2008), así como Wright (2001), Gardner (2012) y Madrid (2016a) sobre cómo esta tendencia se vio reflejada en los cómics estadounidenses.

de Diana y sus relaciones románticas<sup>36</sup>. En 1968, la heroína abandona voluntariamente sus poderes para poder quedarse en la Tierra con Steve Trevor y trabajar en una boutique de moda. Irónicamente, el editor y guionista Dennis O'Neil consideró que despojando a Wonder Woman de sus poderes la hacía más independiente y humana (Daniels 2000, 126), pero los cambios en el personaje fueron recibidos de forma negativa por la crítica feminista. Carolyn Cocca señala que

an all-male creative team reducing a long-standing, iconic, superpowered female character's strength and confidence, and having Diana secondary to a multiply stereotyped male characters, subverted the «independent» and «feminist» character the writers and artists were striving for. (2016c, 32)

La recepción de *Wonder Woman* en esta época fue así controvertida, pero al mismo tiempo las imágenes de las primeras décadas de *Wonder Woman* fueron reconocidas por la segunda ola del feminismo como una alternativa a los modelos convencionales de feminidad con los que habían crecido, y el personaje se convirtió en uno de los iconos del imaginario popular del movimiento (Darowski 2014a). La heroína apareció, por ejemplo, en la portada del primer número de la revista feminista *Ms.*, fundada en 1972 por Gloria Steinem y Dorothy Pittman Hughes. En la revista se presenta a Wonder Woman como una «agente feminista por el cambio social», partidaria del bienestar, contraria a la guerra y la violencia, icono del poder, la fuerza y la sabiduría de las mujeres (Carbine et al. 1972). Un año después Steinem edita *Wonder Woman*, un libro en el que publica sus propios ensayos sobre el personaje y una selección de historias de la superheroína. La autora afirma que

Wonder Woman symbolizes many of the values of the women's culture that feminists are now trying to introduce into the mainstream: strength and self-reliance for women, sisterhood and mutual support among women, peacefulness and esteem for human life, a diminishment both of «masculine» aggression and of the belief that violence is the only way of solving conflicts. (Steinem 2013, 205)

Tanto la revista *Ms.* como el libro de Steinem utilizan historias e imaginario de los comics de los primeros años de la superheroína. Se podría especular que el movimiento feminista del momento se apropió de la Diana de la década de 1940 porque las mujeres no se sentían

---

<sup>36</sup> Francinne Valcour (2014) explora en profundidad esta faceta de *Wonder Woman*.

representadas por la «nueva Wonder Woman» introducida por DC Comics en 1968. Pese al intento de modernizar el personaje, hacerlo más cercano y ajustarse a la «agenda» del feminismo, la versión de Wonder Woman de 1968 no consiguió conectar con el movimiento feminista de la forma en la que el personaje original lo había hecho. Como describe Jason LaTouche (2014), la nueva Wonder Woman se oponía con los principios que movían al feminismo de la segunda ola, como el desafío a los roles de género tradicionales, a los espacios asignados a la feminidad y la masculinidad en la sociedad, o a la construcción de la mujer como objeto de consumo visual para el hombre. La Wonder Woman presentada en el número 178, en otoño de 1968, se opone explícitamente a la anterior representación de la heroína: «Olvidad a la antigua... la nueva Wonder Woman está aquí!» clama la portada, en la que una Diana vestida con la última moda de la época carga con un cubo de pintura que ha usado para tachar la imagen tanto de la Wonder Woman original, con el icónico traje, como de su alter ego Diana Prince, vestida con el uniforme de inteligencia militar. En el primer número protagonizado por «la nueva Wonder Woman», Diana pasa por salones de belleza y *boutiques* de moda para conseguir un nuevo aspecto que le descubre su propia belleza: «Wow! I'm gorgeous! I should have done this ages ago!» (O'Neil 1968). La nueva apariencia de Diana hace que los hombres caigan rendidos ante ella, incluso Steve Trevor, que enamorado de Wonder Woman nunca sintió interés por Diana. En el mismo número, Steve la salva a puñetazos de un hombre que intenta abrazarla en un bar. En su crítica de los cómics de la época, LaTouche afirma que la temática de la nueva Wonder Woman no es otra que su necesidad de agradar y servir a los hombres que la rodean:

The new Wonder Woman is submissive to almost every man she meets. Time and again, she is saved by men, chastised by men, and defers to men. This is compounded by her singular ability to instantly fall in love with almost every man she meets, in spite of the fact that they inevitably betray her. (2014, 85)

El personaje, entonces humano, con numerosos intereses románticos y ropa moderna, representa la cultura de la revolución sexual de la época, pero al mismo tiempo reafirma los roles de género al actuar en base a su belleza física para conseguir la atención de los hombres. Esta consolidación de la feminidad tradicional como norma en *Wonder Woman* contrasta con la intención antinormativa de los cómics de la Edad de Oro. Es probablemente por ello por lo que determinadas voces del movimiento feminista de la

época, como Steinem, centraron su atención en imágenes de los primeros cómics de la heroína en lugar de la «nueva Wonder Woman» que les era contemporánea.

### 2.1.3. *Era de Bronce: Reacción antifeminista*<sup>37</sup>

Según argumenta Ruth McClellant-Nugent (2014), la celebración de *Wonder Woman* por parte del feminismo causó una reacción negativa en la opinión popular sobre la heroína, una muestra del *backlash* general antifeminista que, como expone Susan Faludi (1992), se extendió por los medios estadounidenses durante la década de 1980. McClellant-Nugent estudia la recepción del título a través de las cartas de lectores publicadas en cada número y afirma que «it is striking how much pro-feminist letters waxed in the early 1970s as Wonder Woman gained attention from prominent Second Wave feminists, and waned in the early 1980s, supplanted by letters openly hostile to feminism» (2014, 147). Esta hostilidad convivía con las voces que desde el feminismo consideraban negativa la evolución del personaje durante la década de 1970. Las críticas recibidas llevaron a la editorial a considerar devolver el personaje a sus orígenes. En el número 259 de *Wonder Woman*, publicado en septiembre de 1979, se inicia un nuevo arco narrativo que recupera la historia del origen de Diana y las Amazonas. En una entrevista, Gloria Steinem recuerda cómo la presión sobre el director ejecutivo de DC Comics, Dick Giordano, hizo que se plantearan cambios en el personaje:

I remember him finally calling me at *Ms.* and saying something like, «O.K., she's got her magic lasso back to make people tell the truth, she's got her bracelets back to repel bullets, she's got Paradise Island back as her origin story —and a black Amazon sister named Nubia. Now will you leave me alone?» (citada en Desta 2017)

---

<sup>37</sup> La edad de Bronce comprende el periodo entre principios de la década de 1970 y 1986 (año de publicación de *Watchmen* y *Batman: The Dark Knight Returns*) (Murray 2010).

Pero las críticas aumentaron tanto por parte de aquellas feministas que consideraban que los avances no eran suficientes<sup>38</sup> como por parte de las voces antifeministas que se oponían a los cambios, teniendo estas últimas mucha más visibilidad en el ámbito del cómic. Carolyn Cocca (2016c, 38) recoge cómo hacia 1980 prácticamente todas las cartas de lectores que se publicaban en *Wonder Woman* eran de hombres y la editorial dirigía la publicación al público masculino anunciando en las páginas del cómic armas y productos relacionados con el culturismo. Muchos de estos lectores reclamaban ilustraciones más sexualizadas y el empoderamiento de Steve Trevor («I'm really tired of seeing a woman in a superior position to a man. What this must be doing to Steve's ego!»), además de criticar a la protagonista por «odiar a los hombres» (2016b, 34). Raramente se publicaban cartas escritas por mujeres, como la de Suzanne Missert que relaciona la evolución del personaje con la caída de ventas del cómic: «You said *Wonder Woman* wasn't selling very well [...]. In one year it has gone from my favorite comic to worst and there are many reasons [...]. She has no friends and no life [...], there are no supporting characters. Even the villains are forgettable» (citada en Cocca 2016b, 36). DC Comics en general pasaba por un momento crítico en cuanto a ventas, lo que llevó a la compañía a finalizar abruptamente los arcos narrativos de todos sus personajes para relanzar el universo de DC desde cero. La peor época de *Wonder Woman* acabaría, en consonancia con la tendencia hacia lo doméstico y lo romántico, con la protagonista casándose con Steve Trevor, proyectando el matrimonio como el máximo logro de la superheroína.

#### 2.1.4. *Era Oscura: Evolución cíclica*

El relanzamiento del universo de DC en 1985 marca un antes y un después de la «crisis» para sus personajes y lectores. La nueva época es descrita como oscura<sup>39</sup> por el giro de la editorial hacia historias más violentas y angustiosas tanto por su narrativa como por su

---

<sup>38</sup> Ruth McClelland-Nugent (2014) analiza en profundidad la representación de la feminidad y la masculinidad en la publicación de *Wonder Woman* durante las décadas de 1970 y 1980 y su recepción por la crítica feminista.

<sup>39</sup> La Era Oscura del cómic de superhéroes —también denominada Era Moderna— comprende el periodo entre 1986 y, de acuerdo con el consenso general, continua vigente en 2021.

ilustración, buscando un mayor realismo que atrajera a lectores más maduros. Las heroínas aparecen más sexualizadas que nunca, pero también se muestran más duras y capaces de mostrarse agresivas como sus análogos masculinos.

Para *Wonder Woman*, la llamada Era Oscura es un momento de vuelta a los orígenes y a la intención feminista de su creador. En 1987 George Pérez toma las riendas del título como guionista y dibujante, junto a Karen Berger, que sería la primera mujer ejerciendo como editora de *Wonder Woman*. Berger incorporó a la primera artista (Jill Thompson) y guionista (Mindy Newell) del título, formando un equipo mayoritariamente femenino (Cocca 2016b, 37). Tanto Pérez, que se identificaba como feminista, como Berger, que buscaba conseguir la atención de las mujeres lectoras que el cómic había perdido, insistieron en recuperar a la *Wonder Woman* de 1942 como respuesta al *backlash* antifeminista de los años anteriores (Hammontree 2014). Así, el cómic plantea explícitamente referencias al feminismo —en concreto, a la tercera ola (Cocca 2014a)— y a los derechos de las mujeres: vuelve al énfasis en la mitología, reescribiendo el origen de las Amazonas como reencarnaciones de mujeres víctimas de la violencia de los hombres; renombra «el mundo de los hombres» como «el mundo patriarcal» y representa a las Amazonas con diversidad en cuanto a racialización y sexualidad. El aspecto doméstico de la anterior encarnación de Diana es completamente abandonado, e incluso la protagonista deja de tener a Steve Trevor como interés romántico al estar este casado con su secretaria Etta.

La publicación fue un éxito y rompió todos los récords de ventas del cómic gracias a la recuperación de las lectoras (Emad 2006, 970). En un principio, *Wonder Woman* se mantuvo al margen de la creciente hipersexualización que sufrían las superheroínas de la época, pero cuando Pérez y Berger abandonaron la editorial en 1992 todo cambió. La estrategia de DC consistió entonces en dirigir la publicación de nuevo al público masculino a través del énfasis en la sexualidad del personaje y la supresión de las ideas feministas (DiPaolo 2011). Carolyn Cocca señala que las historias de este periodo «were less about Greek myths, about questions of morality and power and peace, and more about simply fighting criminals in a hyperviolent and hypersexualized manner» (2016b, 39).

Siguiendo la lógica tanto del mercado como del medio, la evolución del personaje se desarrolla de forma cíclica y en la década del 2000 *Wonder Woman* vuelve a ser explícitamente feminista y a representar la diversidad por la que se identifica la tercera ola del feminismo. En la nueva era, Diana trabaja en la ONU y crea la Fundación *Wonder Woman* de apoyo a las mujeres, y los personajes que la rodean son más diversos que

nunca. A menudo las tramas, así como la propia protagonista a través del diálogo, proponen una reflexión sobre la sexualización del personaje y las reacciones antifeministas que despierta. En uno de los números, Diana publica un libro y su editor le sugiere utilizar una imagen de ella misma prácticamente desnuda, una referencia de los guionistas y artistas a las portadas de cómics en los que se hipersexualiza el cuerpo femenino como reclamo (Rucka & Johnson 2003). Convertida en esta trama en personaje político, Diana recibe críticas de ciudadanos y periodistas que replican comentarios antifeministas que había recibido el cómic:

I have no problem with her heroics, but the moment that woman gets in front of children to promote a life style and a belief system that right-thinking Americans find, frankly, disgusting, well, enough is enough... She flies in the face of core family values... She needs to remember her place. (Rucka & Johnson 2004)

En 2007 DC anunció que la guionista de cómics Gail Simone escribiría el tercer volumen de *Wonder Woman*. Simone, que había ganado popularidad en Internet por su crítica de la sexualización de los personajes femeninos en el mundo del cómic, lleva a *Wonder Woman* un estilo «emblemático de la tercera ola del feminismo» que reconoce el potencial de la cultura popular como herramienta de cambio político (Cocca 2016b, 44)<sup>40</sup>.

### ***2.1.5. Límites del progreso***

La historia de *Wonder Woman* muestra cómo el cómic, influido por el contexto cultural de cada época, ha alternado de forma cíclica entre representaciones que según sus creadores desafían las normas del género y reacciones contrarias que refuerzan los roles tradicionales y la sexualización del personaje. Como señala Cocca, a menudo la imagen de Wonder Woman como icono de poder femenino e igualdad entre géneros no se ha visto reflejada en su representación, que se ve afectada por las complejas influencias políticas, los modos de distribución del cómic y los cambios en los equipos creativos

---

<sup>40</sup> Alison Mandaville (2014) explora la relación entre Gail Simone y la tercera ola del feminismo en las historias de *Wonder Woman* de 2008 a 2010.

(Cocca 2016b, 51). Esta sección muestra que su potencial transgresor ha sido limitado por aspectos del personaje que ninguno de los equipos creativos ha subvertido, incluso en los momentos en los que ha buscado reflejar de alguna forma el pensamiento feminista.

En *Wonder Woman* se ha planteado siempre un ideal de feminidad basado en la mujer blanca. Además de Diana, y excepto en determinados períodos, todas las Amazonas son mujeres de piel clara. Los cómics de Marston, en la Era de Oro, cuentan a menudo con representaciones racistas. Noah Berlatsky afirma que «for Marston, there's an uncomfortable sense in which Wonder Woman's whiteness was central to, rather than incidental to, her feminism» (2016). Berlatsky (2016) pone como ejemplo el número 19 del cómic (Murchison & Peter 1946), en el que los miembros de una comunidad africana son dibujados como «monstruos subhumanos brutales con la cara pintada de negro» que se alían con las tropas de Hitler. En lugar de intentar ayudar a las mujeres a través de la sororidad, la protagonista ignora los problemas de las mujeres africanas. Con el paso de los años, las representaciones tan abiertamente racistas desaparecen de las páginas de *Wonder Woman*, pero la protagonista sigue encarnando el ideal femenino en un cuerpo blanco. Este ideal a menudo se basa en argumentos esencialistas que aprueban los comportamientos y atributos asociados tradicionalmente a lo femenino y sancionan aquellos que, bajo la lógica binaria de género, no lo son.

Las mujeres que se desvían de la norma no son consideradas «mujeres de verdad», como Andrea Moteeva en el número 7 de *Wonder Woman* (1943), que intenta proclamarse como dictadora de su país. Cuando Diana lo evita y Steve le recrimina que no es «una mujer de verdad», es enviada a ejercer como enfermera para aprender a «disfrutar» de servir a otros, reforzando la idea de que las mujeres por naturaleza deben ser cuidadoras (Finn 2014, 15).

Para Marston, solo las mujeres bellas podían alcanzar el poder que Wonder Woman representaba: «A woman character without allure [...] would be like a Superman without muscle» (citado en Finn 2014, 14). En la mencionada introducción al personaje, la belleza de Afrodita está al mismo nivel que la sabiduría, la fuerza o la velocidad en el listado de cualidades que hacen de Wonder Woman alguien excepcional. Dicha excepcionalidad ha sido criticada también por suponer que una mujer con superpoderes y privilegios que la mayoría de las mujeres no tienen puede representar el ideal de igualdad. Como señala Cocca, pese a que el personaje puede ser considerado subversivo, es posible argumentar que «Wonder Woman has demonstrated only that superheroism can be performed by a woman who is white, of royal birth, nearly nude, attractive, heterosexual,



and able-bodied» (Cocca 2016b, 25). La excepcionalidad de la protagonista contradice así los principios de igualdad que defiende: es una amazona más que gana el torneo entre sus iguales, y cualquiera de ellas podría haber obtenido el título de Wonder Woman. Diana recuerda constantemente a las mujeres que ellas pueden ser igual de poderosas que las Amazonas. En el número 13 les insiste en que «all you have to do is have confidence in your own strength» (Murchison & Peter 1945) y en el 20 la reina Hipólita se dirige a las lectoras afirmando: «You girls can develop strength and courage like our Amazon youngsters if you lead clean, athletic lives and realize the true power of women!» (Murchison & Peter 1947).

Más allá de la convencionalidad de su físico, *Wonder Woman* se representa como una mujer atractiva para los hombres que la rodean, de acuerdo con la feminidad normativa y las expectativas sociales sobre las mujeres. En esta línea, y como considera Michelle R. Finn (2014, 16), la feminidad del personaje puede considerarse una forma de hacer su poder, fuerza y confianza aceptables para la audiencia de 1940, algo que evidencia que el «empoderamiento» que representa Wonder Woman está siempre limitado por los estándares socioculturales de su contexto.

## 2.2. Breve historia de las superheroínas

If people were seen as equal, a female superhero wouldn't be tricky, because she wouldn't be threatening or challenging to the social order through her very existence. She'd just be a superhero. (Cocca 2016b, 53)

En su revisión de la historia de *Wonder Woman*, Carolyn Cocca destaca que en la industria del cómic existe una percepción general de que DC Comics no ha tenido nunca clara la dirección hacia la que llevar el personaje. Diana ha sido a menudo descrita como «difícil» de escribir, lo que explicaría representaciones tan diversas a lo largo de los años. Aun así, Cocca señala que el personaje no tiene nada de difícil, ya que su origen y sus valores pueden resumirse en pocas palabras: «Superstrong Amazon, born of clay and given life by goddesses, goes to man's world to teach peace, love and equality» (2016b, 52). La autora afirma que el problema es que, siendo la única superheroína al nivel de Batman o

Superman, carga con un peso inabarcable en cuanto a representación: «We just haven't seen enough female superheroes in terms of either numbers or of different nationalities and sexualities and abilities, through whom we could more easily imagine that "anyone can be a hero"» (Cocca 2016b, 53). Por esta escasez de referentes, a cualquier adaptación filmica de Wonder Woman se le exige una responsabilidad que no se espera de las películas protagonizadas por superhéroes masculinos. No obstante, resulta relevante reconocer y explorar los precedentes sobre los que se construye la película de 2017, tanto en formato cómic como en sus adaptaciones audiovisuales.

### 2.2.1. *Superheroínas de cómic*

Las historias más populares contadas a través del cómic tienen, en su gran mayoría, protagonistas masculinos. *Wonder Woman* es una de las pocas excepciones a esta norma, tanto en su nacimiento en plena Segunda Guerra Mundial como en la actualidad, cuando tan sólo el 12% de los cómics de superhéroes cuentan con protagonistas femeninas (Cocca 2016b, 1). Como ejemplifica el caso de *Wonder Woman*, el rol de las superheroínas del cómic ha evolucionado de forma cíclica durante la historia, desde la década de 1940 hasta hoy en día.

Pese a ser considerada un icono por su relevancia cultural y su perduración en el tiempo, Wonder Woman no fue la primera superheroína en protagonizar un cómic estadounidense. Para revisar sus antecesoras, cabe empezar estableciendo qué es lo que convierte a un personaje en superhéroe. Hope Nicholson (2017) observa que no es fácil determinar las características exactas que lo definen, sobre todo antes de que la popularidad de Superman estableciera las reglas del género. No obstante, la autora señala a Olga Mesmer, que apareció en 1937, como la primera superheroína del cómic. Olga, hija de una mujer inmortal de Venus y un científico humano, cuenta con fuerza y poderes sobrehumanos, pero sus aventuras no giran en torno al enfrentamiento contra villanos. Tal como plantea Nicholson, si no se considera la lucha por la justicia una característica imprescindible de la figura superheroica, Olga Mesmer sería incluso precursora de Superman (2017, 41). En la misma línea está *Sheena, Reina de la Selva*, título que se empieza a publicar también en 1937. Sheena, que es capaz de comunicarse con animales

y es experta en combate, sería después protagonista de múltiples adaptaciones en cine y televisión. *Superman*, publicado por primera vez en 1938, fue el título que popularizó enormemente el medio y permitió la salida al mercado de un enorme número de historias de todos los géneros y formatos que buscaban replicar su éxito. Muchas de las protagonistas de esta ola (previa al establecimiento de los estándares del género) eran mujeres, como Flyin' Jenny, Neptina o Super Ann.

El nacimiento de Wonder Woman marca un antes y un después en la era dorada de los cómics, pero Diana ciertamente no fue la única protagonista femenina de la década de 1940. Continuaron siendo claramente minoría, pero las mujeres empezaron a ganar espacio tanto en las páginas de los cómics como en las editoriales, cuando la falta de trabajadores durante la Segunda Guerra Mundial posibilitó su participación en puestos creativos (Nicholson 2017). Con la entrada de Estados Unidos en la guerra, los cómics se convierten en un canal de propaganda militar más (Madrid 2016b, 19). Por este motivo nacen superheroínas con clara intención propagandística, como Miss America (*Military Comics*, 1941), Miss Victory (*Captain Fearless*, 1941) o Liberty Bell (*Boy Commandos*, 1943), pero también personajes con mayor desarrollo como Black Angel (*Air Fighters Comics*, 1942), cuya identidad secreta la libera de la tradicional marginalización de las mujeres y, a su vez, de la necesidad de demostrar rasgos considerados esencialmente femeninos como la compasión y la piedad (Madrid 2016b, 23). Pese al incremento cuantitativo, con otras protagonistas como Miss Fury o Gale Allen, Cocca observa que las heroínas son generalmente muy similares entre sí en cuanto a apariencia física: son mujeres blancas, normativamente femeninas y bellas (2016b, 8).

Tras la guerra, y como en la mayoría de los ámbitos profesionales, las mujeres de la industria del cómic pierden sus puestos de trabajo que vuelven a ser ocupados por hombres. Sin embargo, mujeres como Marie Severin (colorista) y Helen Meyer (presidenta de Dell Comics) son consideradas figuras clave de la historia del medio. Como en el caso de *Wonder Woman*, la década de 1950 supone un retorno de las protagonistas femeninas al ámbito doméstico y el foco en sus relaciones románticas, con énfasis en la feminidad tradicional y la heteronormatividad. El fin de la guerra implica desviar el foco hacia la violencia y el crimen de las propias ciudades estadounidenses (Madrid 2016b, 24). Una de las pocas heroínas que sobreviven en este período es Phantom Lady, que en 1947 es reformulada por Fox Publications. Durante esta época, el personaje es a menudo hipersexualizado, y tanto ella como las víctimas a las que rescata son representadas medio desnudas y en posturas seductivas. En el mismo año, y bajo la

influencia del cine noir, nace Black Canary, una superheroína *vigilante* que decide infiltrarse entre los delincuentes para ajusticiarlos. Black Canary y su alter ego, Dinah Drake, subvierten el tropo de la mujer como víctima e interés romántico del héroe: Larry Lance, el detective del que Dinah se enamora, es quien se pone continuamente en peligro para que Black Canary le rescate. La trama reafirma el tópico de la época que muestra «a capable woman hid behind a meek persona and only let her hair down, literally, to come to the aid of a man who completely ignored her unless she assumed a disguise» (Madrid 2016b, 28).

Superheroínas como Phantom Lady y Black Canary apenas logran sobrevivir unos años y, a mediados de la década de 1950, Wonder Woman es prácticamente la única que sigue en pie. En 1954 se publica el Comics Code Authority, un manual de la industria del cómic que pretendía censurar la violencia y la sexualidad en el medio. Entre las regulaciones, el código impone la representación del cuerpo de la mujer de modo «realista», «sin exageración de ningún atributo físico», vestida de forma «razonablemente aceptable para la sociedad» y sin posturas «sugestivas» («Code of the Comics Magazine Association of America, Inc.» 1954).

Esta serie de regulaciones irónicamente acabó con muchas de las publicaciones protagonizadas por superheroínas. Así, la mayoría de los personajes femeninos que sobrevivieron fueron aquellos que actuaban como secundarios en las historias de héroes masculinos, a menudo con el objetivo indirecto de reafirmar su heterosexualidad. Por ejemplo, a raíz de las acusaciones del Dr. Frederic Wertham, que afirmaba que la relación entre Batman y Robin estaba llena de homoerotismo (1954), DC introduce en el cómic a Batwoman, la identidad tras la que se oculta Kathy Kane (Curtis & Cardo 2018, 394). Pese a participar en varias de las historias de Batman y Robin, Batwoman no llega a ser aceptada como parte del equipo porque Batman no la considera apta para luchar a su mismo nivel. De acuerdo con Mike Madrid (2016b, 65), la limitación que se impone a Batwoman es producto de un contexto histórico en el que el ideal de feminidad establecido estaba restringido a lo doméstico.

A finales de la década, en 1959, Supergirl es introducida en los cómics de DC como la prima perdida de Superman. Nicholson observa cómo el título fue recibido con gran éxito de ventas pero críticas confrontadas: mientras una parte de sus lectores se mostraba encantada con el personaje, otros cuestionaban el hecho de que una chica adolescente ocupara un rol equiparable al de Superman (2017, 194). En el cómic, Supergirl es alabada como la mejor superheroína de todos los tiempos, por encima de

Wonder Woman. Sin embargo, Superman controla sus poderes y limita sus aspiraciones cuando la obliga a adoptar una identidad humana y llevar una vida convencional.

En la década de 1960, las mujeres protagonistas continuaban siendo minoría, y raramente se publicaban títulos con personajes femeninos nuevos. En su lugar, se creaban superheroínas como personajes secundarios que sirvieran para motivar y desarrollar la trama del héroe masculino protagonista. Tanto Avispa (1962) como Mera (1963) o Batgirl (1967) son ejemplos de ello. Con el resurgimiento en esta época de la figura del superhéroe, se popularizaron enormemente los títulos protagonizados por grupos de héroes que se alían para luchar juntos contra el mal. Como expone Donaldson (2013), era el principal modo en el que se presentaba a los personajes femeninos durante la Era de Plata. Pero dichos grupos contaban, usualmente, con una sola mujer ante una media de cuatro hombres: Wonder Woman en la Liga de la Justicia, Avispa en Los Vengadores o la Chica Invisible en los Cuatro Fantásticos.

Siendo minoría, los personajes femeninos eran a menudo eclipsados por sus compañeros y tenían poco peso en la trama (2013, 143). Además, se reforzaba la marginalización de las mujeres con la «trivialización» de sus poderes, que solían ser muy inferiores a los de los superhéroes masculinos y de «naturaleza esencialmente pasiva» (2013, 144). Es el caso de las mencionadas Chica Invisible y Avispa —el rol de esta última era principalmente el de revolotear alrededor del enemigo para distraerlo mientras los hombres le atacaban. No obstante, Laura Matton D'Amore ve en la Chica Invisible una de las primeras muestras de consciencia feminista en el mundo del cómic y afirma que «in January 1964, Marvel produced what is arguably the most pro-feminist superheroine story arc of the 1960s» (2008). Dicho arco expone el descubrimiento por parte de la superheroína de que sus poderes van más allá de la invisibilidad: puede generar escudos de energía para proteger a sus compañeros e incluso hacerles invisibles también a ellos. Lo interesante para la autora es que, para invisibilizar al resto de los Cuatro Fantásticos, la protagonista debe permanecer visible: «This new and improved superpower has the potential to accomplish that very feat, to allow Invisible Girl to become a self-sufficient, equal member of the Fantastic Four team. Her visibility is a classic feminist victory» (Matton D'Amore 2008). A pesar de este argumento, los personajes femeninos que formaban parte de los equipos eran presentados como inferiores a sus compañeros masculinos. Wonder Woman forma parte de la Liga de la Justicia junto a los nuevos superhéroes de DC, pero Superman y Batman son considerados demasiado

populares y poderosos para luchar a su mismo nivel y no formaban parte de este tipo de equipos.

La Batgirl que renace en 1966 supone un soplo de aire fresco: DC introduce un personaje femenino independiente, sin interés romántico en Batman y con una clara motivación como superheroína: liberar a Gotham del mal. La mujer tras la identidad de Batgirl, Barbara Gordon, es la hija de un comisario de policía y trabaja como bibliotecaria. A partir de ejemplos como el de Batgirl, Mike Madrid critica el hecho de que la editorial Marvel sea alabada por renovar el mundo del cómic en la década de 1960 abriéndolo a un público más adulto y sofisticado y estableciendo los estándares del cómic moderno, mientras se considera que DC fue más conservadora y tradicional. El autor afirma que DC apostó en la época por personajes femeninos mucho más transgresores, como Batgirl o Elasti-Girl, además de Wonder Woman y Supergirl, en un momento en que Marvel mostraba a la Chica Invisible, Avispa o Marvel Girl como indefensas y dependientes de los superhéroes masculinos (2016b, 129-30).

Como expone Carolyn Cocca, la segunda ola feminista influye de forma determinante sobre el tipo de personajes femeninos que aparecen en los cómics de la década de 1970 (2016b). El número de superheroínas crece significativamente, con personajes como Starfire (1976), Ms. Marvel (1977) o Spider-Woman (1977) protagonizando sus propios títulos. La heroína de los años 1970 ya no se conforma con roles secundarios como novia o asistente del superhéroe masculino, pero sigue siendo sexualizada. Un ejemplo es la Viuda Negra, creada en 1964 como agente soviética y reinventada en 1970 como Madame Natasha, una joven privilegiada que, aburrida de su lujosa vida, decide enfundarse en su imposible ajustado traje de piel negra y convertirse en superheroína. En 1976 DC descubre a Power Girl, otra prima de Superman que, al contrario que Supergirl, no busca tener relación alguna con él y actúa de forma independiente. El personaje representa de forma explícita los valores de la segunda ola del feminismo; es fuerte, segura de sí misma y asertiva. Aun así, su físico y el traje que apenas cubre su cuerpo parecen contradecir la influencia del feminismo que se puede percibir en otros aspectos. En palabras de Mike Madrid,

the 1970s would be the era of liberation for the comic book heroine, as the fires of revolution lit a new path for her. But, if the women's liberation movement created a new, emancipated persona for the superheroine, it would be the sexual revolution that would provide an image that would make her new liberated role more palatable to the still mostly male comic book audience. (2016b, 158)

Dentro de estas limitaciones, algunos de los cómics rompen en cierta medida con el estándar y presentan cuerpos racializados, como la propia Starfire (representada con facciones asiáticas) o Tormenta (de madre keniana y padre afroamericano). Nicholson ve esta etapa como la «era dorada de las mujeres en el cómic» (2017, 279), ya que además del incremento en número de personajes femeninos, hubo un mayor número de mujeres en los puestos creativos de las grandes editoriales, como Barbara Friedlander y Elizabeth Safian Berube (artistas) o Jo Duffy y Jean Thomas (guionistas). En 1976 Jenette Kahn es nombrada editora de DC Comics y, cinco años después, presidenta.

La «era dorada de las mujeres» llega pronto a su fin, cuando a lo largo de la década de 1980 las estrategias de distribución del cómic se fueron focalizando en tiendas especializadas, dejando de venderse en quioscos y librerías generalistas. El cambio supuso un impulso económico para la industria, pero también un impacto sobre el público femenino, ya que las mujeres perdieron el acceso fácil a las publicaciones al no sentirse bienvenidas en la subcultura masculina de las tiendas especializadas (Cocca 2016b; Nicholson 2017, 354). La pérdida de las lectoras llevó a que las editoriales buscaran la atención del público masculino con personajes femeninos hipersexualizados y narrativas hipermasculinas. Los cómics de esta década apuestan por un realismo cruel y violento. La Saga de Dark Phoenix de *X-Men* es uno de los ejemplos más claros. En ella, la mutante Jean Grey se torna malvada al transformarse en Dark Phoenix y asesina a billones de criaturas por todo el Universo. La trama de corrupción de la heroína es una de las más trágicas de las protagonizadas por los X-Men: pese a retomar eventualmente el control como Jean Grey, sus compañeros deben decidir si aniquilarla para evitar que vuelva a convertirse en Dark Phoenix. Finalmente es la propia Grey quien se sacrifica forzando su propia desintegración. La saga se convirtió en un referente en la industria y, como señala Mike Madrid (2016b, 231), llevó a las editoriales a intentar replicarla, escribiendo tramas trágicas para sus superheroínas. Elektra, creada por Marvel en 1981, es un ejemplo de ello: una asesina experta en artes marciales, pero incapaz de gestionar adecuadamente sus emociones. A mediados de la década de 1980, los X-Men contaban con mayoría de mujeres entre sus miembros, pero siguiendo esta tendencia, dichas mujeres acaban convirtiéndose usualmente en crueles anti-heroínas y enfrentándose a sus propios aliados. De acuerdo con Madrid, este tipo de heroínas convertidas en villanas representaba el miedo de los hombres al poder de las mujeres: «the secret betrayer, the dormant evil waiting to awaken, the weak creature who can't handle power» (2016b, 236).



A principios de la década de 1990 nace Image Comics, una editorial formada por trabajadores de la industria del cómic (todos hombres) que pretendía crear un nuevo modelo de negocio dando máximo control a los creadores. Con un estilo artístico que hipersexualiza más que nunca los cuerpos de las mujeres, Image Comics se convirtió en un referente y popularizó lo que llegó a denominarse «Image House Style», basado en presentar el cuerpo femenino con proporciones hiperbólicas y posturas imposibles. En 1995 Image crea a Witchblade, a la que Nicholson describe como una mujer súper fuerte, determinada y tenaz que representa el arquetipo de superheroína de esta década. De acuerdo a la autora, «she's drop-dead gorgeous and imbued with magic-enhanced strength (because god forbid a woman should have bulky muscles) whose sole defining quality is: she's tough» (2017, 504). Madrid señala cómo en esta época se difumina más que nunca la línea entre el cómic y lo que el autor denomina «entretenimiento para hombres» (2016b, 290): Marvel llegó a publicar números en los que simplemente mostraba a sus personajes posando en traje de baño. En su estudio de la representación de los personajes de DC, Avery-Natale observa que los cuerpos de los superhéroes han avanzado en una «dirección posmoderna», en la que los significantes de género han perdido toda conexión con los cuerpos humanos reales y se han convertido en simulacro (2013, 73). Esta reflexión es especialmente interesante porque, tal como se verá más adelante, es también aplicable a las adaptaciones de dichos personajes al cine.

Pese a la reinención de las estrategias de distribución durante la década de 1990, el mercado de los cómics sufrió duros altibajos, y la sobreexpansión y subida de los precios llevó a la saturación del mercado y a la bancarrota de Marvel en 1996. Unos años después, entrando en los 2000, se observa cómo las adaptaciones al cine y la televisión de los superhéroes despiertan un nuevo interés en el género, especialmente por parte de las lectoras. La digitalización del medio devolvió a las mujeres la posibilidad de acceder a los cómics sin la incomodidad que producían los espacios de venta masculinizados, así como la formación de foros y comunidades online donde podían compartir sus intereses (Nicholson 2017, 508). A ello se suma la creciente popularidad de series de televisión protagonizadas por mujeres, como *Xena: Warrior Princess* (1995-2001), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) o *Alias* (2001-2006). Ambos factores llevan al incremento en número de superheroínas en los cómics, tanto con nuevas incorporaciones (por ejemplo, Jessica Jones, en 2001) como con relanzamientos de personajes ya existentes (Wonder Woman o Supergirl). En 2003 la guionista Gail Simone retoma *Birds of Prey*, la historia de la alianza y la amistad entre las superheroínas Black Canary y Oracle, para



convertir el título en el primer cómic protagonizado por un equipo formado exclusivamente por mujeres —con la incorporación de Huntress y Lady Blackhawk. Bajo la visión de Simone, *Birds of Prey* narra cómo «powerful, intelligent, independent, and skilled women understand that they are more effective and gain a stronger sense of personal identity from the work they do as a group» (Curtis & Cardo 2018, 386). Con títulos como *Birds of Prey*, Simone sería una de las autoras que marcaría de forma determinante un cambio en cuanto a la representación de las mujeres en la industria.

Otro de los nombres clave en el cómic contemporáneo es el de Kelly Sue DeConnick, que en 2012 recupera a Carol Danvers, el personaje que Marvel había creado casi cuatro décadas atrás con la intención de convertirla en su heroína de cabecera, como Wonder Woman lo era para DC. Danvers, que a lo largo de los años pasó por varios alias (Ms. Marvel, Binary, Warbird, y de nuevo Ms. Marvel), no había conseguido hasta entonces la atención de los lectores ni había transmitido el mensaje de empoderamiento femenino que pretendía la editorial. En la historia escrita por DeConnick, Capitán América insiste en que Carol Danvers debe olvidarse de sus anteriores roles y tomar el de Capitana Marvel. Carol lo acepta, vistiendo un traje bien diferente al de sus encarnaciones anteriores (una armadura de cuerpo entero). La lucha de Capitana Marvel contra el sexismo es presentada de forma explícita en el cómic como una batalla personal, algo que Charlotte Taylor Ashfield ha criticado por apoyarse en la idea posfeminista de que las desigualdades de género son problemas individuales que las mujeres pueden superar por sí mismas (citada en Curtis & Cardo 2018). Cabe tener en cuenta, sin embargo, que esta idea del sujeto como «proyecto», que ciertamente encaja en la sensibilidad posfeminista, también es uno de los tropos principales del género de superhéroes: los arcos narrativos de estos personajes suelen basarse en la transformación del protagonista en un ser «superior» tanto física como moralmente, capaz de vencer al villano que personifica el «mal» al que la sociedad se enfrenta. Curtis y Cardo encuentran en Carol Danvers un ejemplo de la forma en que «the self-as-project also becomes available to female heroes and, as such, it becomes a feminist act» (2018, 389).

*Captain Marvel* recibió críticas positivas que desde el feminismo popular movilizaron de forma significativa a mujeres habitadas a leer cómics, pero también a nuevas lectoras que se interesaban por primera vez por el medio (Cocca 2016a). Como afirma Mike Madrid,

the difference in the 21st century is that publishers seem to be trying to produce comics about women heroes that will appeal to female readers. That goes beyond the way the characters are drawn or the costumes they wear. [...] It may come as no surprise that many of the more innovative superheroine titles are written or drawn by women. (2016b, 322)

Tras el éxito de *Captain Marvel*, la industria del cómic ha visto cómo cada vez más superheroínas protagonizaban sus propias historias y estas conseguían conectar con sus lectoras (Cocca 2016a). No solo hay más mujeres, sino que también se ha avanzado en cuanto a la representación de diversidad racial y sexual. Para Curtis y Cardo, estos cambios en la industria del cómic derivan de la influencia de la tercera ola del feminismo y la consideración de las formas en que las políticas de clase social, raza, sexualidad y género, entre otros factores, se entrecruzan en las formaciones identitarias. Los autores ponen como ejemplo a Kamala Khan, el personaje que toma el título de Ms. Marvel en 2013 tras el ascenso de Carol Danvers a Capitana. Kamala es una adolescente musulmana de origen pakistaní: «As [G. Willow] Wilson writes her, these religious, ethnic, and cultural components of the character are related, yet distinct» (Curtis & Cardo 2018, 383).

Axel Alonso, editor jefe de Marvel hasta noviembre de 2017, afirmó en una entrevista que la diversidad en los cómics no surge de una intencionada acción afirmativa o discriminación positiva, sino una mera cuestión capitalista (For All Nerds 2015). De acuerdo con esta visión, hay un público dispuesto a invertir dinero en cómics y creadoras que ofrecen personajes e historias con los que se sienten representadas y, por lo tanto, nace un interés por parte de las editoriales para publicarlas. De esta manera, Alonso contrapone una supuesta intención feminista de las creadoras de personajes como Capitana Marvel o Ms. Marvel con una realidad industrial capitalista, negando la primera. Sin embargo, la creciente diversidad en las páginas de los cómics de Marvel se podría situar dentro de la lógica del feminismo popular: iniciativas con una intención feminista por parte de sus autoras, que buscan aprovechar la visibilidad de su obra dentro de la cultura popular para ofrecer una crítica a las desigualdades sociales, pero están claramente limitadas por el principio capitalista del mercado. Para Carolyn Cocca, la acción afirmativa y el capitalismo son perfectamente compatibles y la creación de estas superheroínas es una forma de «acelerar la diversidad» (Cocca 2016b, 217). Este proceso requiere una responsabilidad por parte de las editoriales para tener en cuenta las formas de discriminación sistemática que han limitado históricamente tanto la contratación de autoras como la publicación de cómics protagonizados por personajes diversos. No

obstante, y como demuestra la evolución de *Wonder Woman* y *Captain Marvel* en relación con el contexto de la industria del cómic, la intención de alcanzar una mayor diversidad de creadoras y superheroínas no se puede concebir aislada de la lógica del mercado. Como se verá a continuación, el aspecto económico es más influyente si cabe en la industria de Hollywood, en la que el éxito o el fracaso en taquilla de un filme protagonizado por una superheroína puede determinar, durante décadas, la visibilidad de las mujeres en el género.

### 2.2.2. «*If Rey, Furiosa, and Wonder Woman can't convince them it's time, what will?*»: *Superheroínas en el cine*

For a female character to ascend to the heights of Superman or Captain America fame would represent a genuine advancement in how we understand women in general. (Brown 2015a, 241)

Parte de la creciente popularidad del cómic de superhéroes en la última década responde al éxito de las adaptaciones de sus protagonistas al cine. Pese a que Hollywood produce películas de toda clase de géneros, cada época histórica se relaciona en el imaginario popular con determinados tipos de cine: en el cine mudo, la comedia física y el melodrama; durante la Gran Depresión americana, los musicales; tras la Segunda Guerra Mundial se popularizó el cine noir; con la Guerra Fría la ciencia ficción y el horror; y con el dominio de Ronald Reagan en Estados Unidos llegaron los héroes de acción de los 1980 (Brown 2017, 1). Siguiendo esta lógica, la década de 2010 en Hollywood será probablemente recordada como la era del género de superhéroes, protagonistas de ocho de las 20 películas que más han recaudado desde 2010 —con la excepción de *Incredibles 2*, todas ellas adaptaciones de cómics de Marvel y DC<sup>41</sup> (IMDb 2019). El género empezó

---

<sup>41</sup> A fecha de 20 de noviembre de 2020, y por orden de recaudación en Estados Unidos de mayor a menor (IMDb 2019): *Avengers: Endgame* (dir. Russo & Russo 2019), *Black Panther* (dir. Coogler 2018), *Avengers: Infinity War* (dir. Russo & Russo 2018), *The Avengers* (dir. Whedon 2012), *Incredibles 2* (dir. Bird 2018), *Avengers: Age of Ultron* (dir. Whedon 2015), *The Dark Knight Rises* (dir. Nolan 2012) y *Captain Marvel* (dir. Boden & Fleck 2019). El resto del listado está conformado por las películas de la saga de *Star Wars* —*The Force Awakens* (dir. Abrams 2015), *The Last Jedi* (dir. R. Johnson 2017), *Rogue One* (dir. G. Edwards 2016) y *The Rise of Skywalker* (dir. Abrams 2019)—, las de las franquicias de *Jurassic*

a ganar popularidad una década antes, con el estreno de *X-Men* (dir. Bryan Singer) en el año 2000. Desde entonces, Hollywood ha producido decenas de filmes, secuelas y precuelas, con un creciente éxito que hace que prácticamente cada estreno supere al anterior en cuanto a recaudación<sup>42</sup>. Con contadas excepciones, estas películas son adaptaciones de los cómics de Marvel y DC, que han desarrollado a lo largo de la década sus respectivos «universos cinematográficos», término que se refiere tanto al modelo de franquicia, que se extiende con la producción de películas y series basadas en personajes ya existentes en los cómics, como al modelo narrativo que encabe todas estas producciones en un mismo universo compartido. Así, por ejemplo, la serie de Marvel *Agent Carter* está protagonizada por el personaje Peggy Carter, que fue introducida en el universo cinematográfico de Marvel como el interés romántico de Steve Rogers en *Captain America: The First Avenger* (2011) y aparece también en otras películas y series del universo.

El éxito del género se extiende así al formato televisivo, con múltiples series basadas en superhéroes y superheroínas de Marvel y DC, como *Arrow* (2012-2020), *Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.* (2013-2020), *The Flash* (2014-en emisión), *Daredevil* (2015-2018), *DC's Legends of Tomorrow* (2016-en emisión), *Marvel's Runaways* (2017-2019) o *Titans* (2018-en emisión). Carolyn Cocca señala que la diversidad de personajes es más factible desde el punto de vista comercial en el cómic, porque tiene costes de producción menores respecto al cine (2016b, 215). La misma lógica económica explica el hecho de que sea en las series, antes que en las multimillonarias producciones filmicas, donde tanto Marvel como DC han apostado por un mayor número de protagonistas femeninas con producciones como la mencionada *Agent Carter* (2015-2016), *Supergirl* (2015-en emisión), *Jessica Jones* (2015) o *Batwoman* (2019-en emisión). En referencia

---

*Park* y *The Hunger Games* y los filmes de animación de Disney y Pixar. Es significativo señalar que todas ellas pertenecen a franquicias ya establecidas (en su mayoría, propiedad de Disney) y son secuelas o adaptaciones de películas anteriores.

<sup>42</sup> Burke señala tres elementos como motivos clave de esta popularidad: los avances en la tecnología de efectos digitales, que permiten representaciones más verosímiles; el clima de terror en Estados Unidos después de los atentados del 11 de septiembre de 2001, que reafirma la necesidad de figuras heroicas que salven al país de las amenazas externas; y, por último, la tendencia hacia el paradigma de Hollywood que busca franquiciar material ya conocido por los espectadores, ya sea a través de adaptaciones, secuelas o *remakes* (Burke 2015, 23-24).

al creciente porcentaje de mujeres interesadas por el mundo del cómic, Cocca argumenta que

the new (or newly active and vocal) fans are proving that they can support —with their dollars, not just their letters, emails, tumblrs, instagrams, and tweets— a different kind of character from that which the medium had been putting out for the previous twenty to thirty years. (Cocca 2016b, 217)

Al destacar la presencia de «a different kind of character» Cocca hace referencia a los personajes femeninos en el cómic, pero su argumento es extensible al ámbito de las series. No obstante, y pese a este creciente interés, el cine parecía ser la última frontera para la superheroína. En la década entre 2010 y 2020 se han estrenado más de medio centenar de películas basadas en superhéroes de Marvel y DC, pero ninguna de ellas estuvo protagonizada por una mujer hasta *Wonder Woman* (2017), por parte de DC, y *Captain Marvel* (2019) por parte de Marvel. Tras el estreno en 2001 de *Lara Croft: Tomb Raider*, la adaptación al cine del popular personaje de videojuegos, Kate Stables señalaba que, incluso tras el éxito de películas protagonizadas por heroínas, las franquicias de cine de acción se consideraban un espacio masculino, «each dependent on a single male star judged by the studios to be capable of “opening” a movie»—con la notable excepción de Sigourney Weaver en *Alien* (Stables 2001, 18). Lara Croft lideraría una de las franquicias mediáticas más exitosas y duraderas con una mujer como personaje principal, con 30 títulos de videojuegos, tres películas, una serie de televisión, diversas series de cómics y cinco novelas. Pero el triunfo de *Tomb Raider* no fue suficiente para que las mujeres fueran incluidas en el boom de las franquicias de superhéroes que empezaban entonces a popularizarse en Hollywood. Para buscar un por qué a la ausencia de las mujeres en el género superheroico cabe remontarse a los estrenos de *Catwoman* (2004) y *Elektra* (2005). Dichas películas fueron el primer —y, por mucho tiempo, único— intento de llevar a las superheroínas del cómic al modelo contemporáneo de franquicia mediática. Brown (2015a) observa cómo el fracaso en taquilla de ambos filmes generó la idea de que las películas protagonizadas por superheroínas no eran viables económicamente. Esta conclusión ignora que la recepción por parte de la crítica de *Catwoman* y *Elektra* fue igual de pobre que su éxito en taquilla. La recaudación de estas películas decepcionó a sus productores de la misma forma que lo hicieron otros filmes del mismo género como *Daredevil* (2003) o *Hulk* (2003), pero en el caso de estos últimos no significó el fin de los superhéroes masculinos en Hollywood. De hecho, en ambos casos se han producido nuevas adaptaciones: *The Incredible Hulk* (2008) y la serie *Daredevil* (2013-2018).

Tal como lo hizo *Lara Croft: Tomb Raider* en 2001<sup>43</sup>, la adaptación al cine de la saga literaria *The Hunger Games* (2012, 2013, 2014 y 2015) supuso un antes y un después para los personajes femeninos en las franquicias mediáticas contemporáneas. Con Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence) como heroína protagonista, las películas obtuvieron un éxito comercial rotundo. La saga *Divergent* (2014, 2015, 2016 y 2017), protagonizada por Tris (Shailene Woodley), replicó el patrón de *The Hunger Games* poco después. La recepción positiva de estas películas ha desmontado la idea de que el cine de acción protagonizado por mujeres no es económicamente viable. No obstante, el género filmico que marca la década, el cine de superhéroes, sigue siendo un espacio masculino. Un estudio de la BBC («Superpowering Girls: Female Representation in the Sci-Fi/Superhero Genre» 2018)<sup>44</sup> muestra que todos los grupos demográficos entrevistados creen que las superheroínas están infrarrepresentadas en los medios. Un 63% de las niñas creen que no existen suficientes personajes femeninos referentes (frente a un 35% de los niños), y al 85% de ellas les gustaría ver más superheroínas en el cine y la televisión. Por otra parte, a las/los adolescentes y adultas/os (3 de cada 4) les preocupa la sexualización de las pocas heroínas que existen.

Pese a la relativa presencia de la superheroína en el cine y la televisión desde principios de la década del 2000, con series como las mencionadas *Alias*, *Buffy the Vampire Slayer* o *Charmed* y películas como *Charlie's Angels* (2000), *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), *Underworld* (2003), *Aeon Flux* (2005) o las propias *Elektra* y *Catwoman*, Betty Kaklamanidou afirmaba en 2011:

---

<sup>43</sup> La franquicia *Resident Evil* sigue un paradigma similar: nació en 1996 a raíz de un videojuego y se expandió en numerosas películas, cómics y novelas. La principal diferencia respecto al caso de *Lara Croft* es que los filmes de la saga están protagonizados por Alice (Mila Jovovich), pero esta no aparece en los videojuegos. También merece mención la saga *Twilight* (2008-2012), adaptación filmica de las novelas escritas por Stephanie Meyer y protagonizadas por Bella Swan. La limitada agentividad de Bella como heroína ha sido criticada por numerosas teóricas feministas (véase Torkelson 2014), pero las películas de la saga que protagoniza fueron grandes éxitos en taquilla («“Twilight” Tiff» 2020).

<sup>44</sup> El estudio se desarrolla en torno a la serie británica *Doctor Who*, de la propia BBC. El protagonista de la serie, un ser alienígena capaz de viajar en el tiempo, ha sido interpretado desde 1963 por hombres. En 2018 la cadena anunció que por primera vez una actriz (Jodie Whittaker) encarnaría al mítico personaje. De acuerdo con el análisis, «both Girls (85%) and Boys (71%) say that a female Doctor will be just as exciting to watch as a male Doctor. However, Girls are 3 times more excited than Boys about the new Doctor being a woman» (Women's Media Center 2018, 10).

Men are here to stay and women can only be led to believe they can fill their shoes and/or act as equals. Patriarchy works in carefully calculated ways, and the latest superhero cinematic narratives serve once again as the proof of its hegemony despite the filmic evidence that points to a newfound respect for the powerful female heroine. (Kaklamanidou 2011, 61)

La autora escribe en su artículo sobre el género de superhéroes y menciona ejemplos como los arriba citados para probar que los personajes femeninos funcionan tan bien como los masculinos en roles heroicos. Sin embargo, señala que las protagonistas de estas películas son todavía excepciones al dominio de los héroes masculinos. Kaklamanidou, a partir del análisis de las películas de *X-Men*, desarrolla la idea de que el cine de superhéroes, además de representar a la mujer como excepcional, refuerza valores que la autora define como patriarcales: la marginalización de la superheroína a roles minoritarios o al ámbito doméstico y su subordinación a figuras dominantes masculinas. En base a esta idea, la siguiente sección explora las formas en que los personajes superheroicos —tanto femeninos como masculinos— reafirman una concepción binaria y estereotípica del género. Resulta sobre todo interesante, como marco desde el que construir el análisis de *Wonder Woman*, observar cómo esta concepción ha evolucionado en la década de 2010 respecto a los referentes de la década anterior y qué tipo de representaciones de la feminidad y la masculinidad han prevalecido en las adaptaciones filmicas de cómics más populares de la década.

### ***2.2.2.1. (Súper)Género: masculinidad y feminidad en el cine de superhéroes***

In addition to possessing super-human powers, superheroes possess a super-human gender as well. (K. L. Johnson, Lurye y Freeman 2008)

Como se expone en esta sección, los superhéroes que han dominado el cine popular durante la última década reflejan los ideales de feminidad y masculinidad normativas que rigen la cultura contemporánea occidental. Si bien se extendió la idea de que los personajes originales de los cómics se diseñaban con el objetivo de satisfacer a un público objetivo masculino (Brown 2017, 37), en su adaptación al cine estas representaciones de género se tornan mucho más complejas. Los superhéroes y las superheroínas del cine



pueden ser leídos como versiones extremas de las rígidas expectativas sociales en cuanto al género: ellos son hipermasculinos, ellas hiperfemeninas.

La masculinidad ha sido convencionalmente la norma en el cine de superhéroes. Como apunta Brown, este género fílmico se basa en una «fantasía rudimentaria de empoderamiento masculino» (2017, 37), mostrando una y otra vez la transformación del protagonista de un hombre corriente a un súper hombre. Las historias de origen de los superhéroes son el núcleo narrativo y emocional de los filmes que giran en torno a esta evolución simbólica hacia la masculinidad extraordinaria: una araña muerde a Peter Parker, un adolescente marginado en su instituto, y este se convierte en Spiderman, un súper hombre capaz de salvar a Nueva York de toda amenaza. El cambio no solo es simbólico sino también se inscribe de forma literal en el cuerpo del protagonista. En *Captain America: The First Avenger* (dir. Johnston 2011), la audiencia presencia la transformación de Steve Rogers como un espectáculo: los efectos especiales permiten modificar el cuerpo del actor protagonista (Chris Evans) de forma extrema, manteniendo no obstante la ilusión de que se trata del mismo hombre. Al someterse a un sérum experimental, Rogers pasa de ser un hombre muy delgado, con problemas de salud y sin la altura necesaria para alistarse al ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, a tener un cuerpo extraordinariamente fuerte y musculado que le permite liderar ejércitos contra las tropas alemanas. Brown (2017) señala que la mayoría de protagonistas del cine de superhéroes contemporáneo son personajes familiares para su audiencia, y pone de relieve la insistencia del género en las historias de origen de los héroes: pese a contar con múltiples adaptaciones que explican su historia, cada película y serie de Batman repite la historia de cómo sus padres fueron asesinados cuando él era un niño, y cada versión de Spiderman muestra el momento en que Peter recibe la picadura de la araña<sup>45</sup>.

Brown apunta que, además de establecer la base narrativa sobre la que construir la franquicia mediática, la historia de origen del superhéroe representa una ritualización

---

<sup>45</sup> Desde 2002, el personaje ha sido protagonista de nueve películas (una de ellas animada) e interpretado por cuatro actores diferentes (Tobey Maguire, Andrew Garfield, Tom Holland y Shameik Moore). La historia de origen del superhéroe es reinterpretada en cada una de las adaptaciones: la saga *Spiderman* dirigida por Sam Raimi entre 2002 y 2007, *The Amazing Spiderman* y su secuela (dirigidas por Marc Webb en 2012 y 2014), la versión interpretada por Tom Holland en el Universo Cinemático Marvel (que aparece por primera vez en *Captain America: Civil War*, en 2016) y la adaptación animada *Spider-Man: Un nuevo universo* (2018, dirigida por Persichetti, Ramsey y Rothman).



de la masculinización del protagonista: «This physical transformation at the core of the films stresses the genre's alignment with the valorization of traditional masculine ideals such as physical strength, resiliency, power, and heterosexual desirability» (2017, 39). En su análisis de Superman, Umberto Eco observa cómo el hecho de que el personaje sea un alienígena con poderes sobrehumanos, capaz de alterar el tiempo, el espacio y la materia, no impide que el lector —o espectador, en el caso de sus adaptaciones al cine— se vea reflejado en él a través de Clark Kent, la identidad que utiliza para vivir como humano: «The image of Superman is not entirely beyond the reach of the reader's self-identification [...]. Clark Kent personifies fairly typically the average reader who is harassed by complexes and despised by his fellow men» (1984, 108). Eco señala que dicha identificación con el *alterego* de Superman despierta en el lector la esperanza de dejar atrás su mediocre existencia para convertirse él también en un superhombre.

Christina Amadou, por su parte, aborda la rigidez de las representaciones de género de los superhéroes, examinando cómo en principio el hecho de que sus cuerpos no estén limitados por la biología humana abre la posibilidad de explorar más allá de las restricciones culturalmente normativas sobre los cuerpos:

Although the construction of cultural myths is inherently complex and inter-textual, superheroes are placed beyond biology and, theoretically, they need not be bound by it. They are firmly grounded in popular culture and thus offer a unique opportunity to study the evolution of gendered mythology in western culture. (2011, 96)

Sin embargo, la autora observa que, a la práctica, los códigos audiovisuales del género de superhéroes refuerzan las oposiciones binarias que definen culturalmente la masculinidad y la feminidad y establecen la primera como norma estructural. En su estudio sobre la masculinidad hegemónica, entendida como las prácticas que permiten el dominio de la masculinidad normativa sobre las mujeres y las masculinidades alternativas subordinadas, Connell destaca cómo el éxito de esta viene dado, en parte, por la creación de modelos de masculinidad representados por personajes de fantasía —como aquellos interpretados por John Wayne o Sylvester Stallone— y por hombres reales que representan ideales inalcanzables—como futbolistas o boxeadores (1987, 185-185). El género de superhéroes, con personajes de fantasía supermasculinos y actores entrenados como deportistas de élite (a menudo alterados digitalmente en las películas que protagonizan), parece el entorno ideal en el que reflejar la masculinidad hegemónica

ideal. Así, la ejemplar transformación de Steve Rogers en Capitán América [Figs. 2-1 y 2-2] supone la substitución de una masculinidad subalterna (el cuerpo frágil, débil e inútil para el estado) en la masculinidad hegemónica del superhéroe. En palabras de Connell, «hegemonic masculinity» is always constructed in relation to various subordinated masculinities as well as in relation to women. The interplay between different forms of masculinity is an important part of how a patriarchal social order works. (1987, 183).

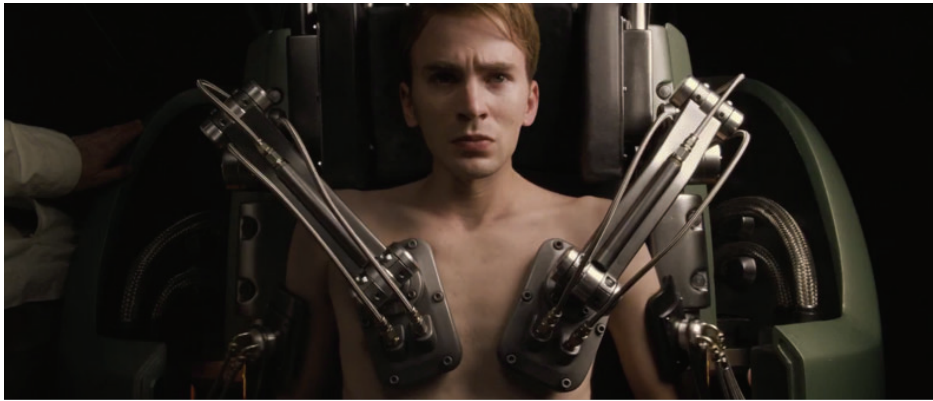


Figura 2-1: Steve Rogers, antes de su transformación en Capitán América en *Captain America: The First Avenger* (dir. Johnston, 2011).



Figura 2-2: Steve Rogers, una vez transformado en Capitán América en *Captain America: The First Avenger* (dir. Johnston, 2011).

Como demuestra el ejemplo de Steve Rogers, este ideal abstracto construido en oposición a la feminidad y la masculinidad no hegemónica crea un arquetipo normativo inalcanzable para la mayoría de los hombres. Sin embargo, el foco del género de superhéroes en la historia de origen y la transformación del protagonista mantiene la fantasía de identificación masculina: para poder convertirse en un héroe, el hombre debe rechazar atributos incompatibles con un ideal de masculinidad hegemónica, que a menudo

coinciden con aquellos asociados con la feminidad. Brown señala cómo en oposición a estos, los superhéroes encarnan (y exageran) los rasgos idealmente masculinos (2017, 42) y Adamou añade que su *alterego* superheroico, al contrario que su identidad humana, significa el dominio del espacio público —la ciudad, la política, el trabajo— que sólo se puede alcanzar a través de dicha masculinidad hegemónica: «This link with the public sector strengthens the equation of masculinity to universality, as being in public means being visible and acting visibly, while femininity in the private sector remains ‘hidden’» (2011, 98).

Considerando la importancia del cuerpo en la representación de los superhéroes, cabe preguntarse si esta exposición implica una cosificación de estos cuerpos ante la mirada de la audiencia. En este sentido, Paul Willemen afirma que los personajes masculinos del cine de Anthony Mann estaban en pantalla para ser mirados, disfrutados pictóricamente: «The images always draw attention to themselves, never as fodder for the eye, but always “eye-catching”, arresting the look. Spectacular in the true sense of the word» (1981). Steve Neale recupera este argumento en su teorización de la masculinidad como espectáculo, contrastándolo con las ideas de Laura Mulvey (1975) sobre la mirada en el cine. Como se ha visto en el capítulo anterior, Mulvey identifica una estructura según la cual esta mirada es masculina y activa, y su objeto es femenino y pasivo. Neale (2002) defiende que la tesis de Mulvey se puede aplicar en relación con las imágenes del hombre y que, si bien la mirada en el cine es implícitamente masculina, esta se dirige a los personajes masculinos tanto como a los femeninos, aunque de distinta forma: el erotismo generado entre el espectador y el hombre en pantalla es rechazado y reprimido. Las narrativas en torno al héroe masculino, afirma Brown (2017, 40), compensan con múltiples estrategias la potencial cosificación (y feminización) del hombre que supone mostrarlo como espectáculo: escenas de violencia, tortura, o simplemente deporte son convenciones con las que se reafirma la masculinidad ideal del héroe a través de su cuerpo, y permiten la identificación del espectador con él en lugar de reducir el protagonista a puro espectáculo —como se da a menudo con los personajes femeninos. En el caso de los superhéroes, la espectacularización del cuerpo se evidencia en las escenas de transformación que muestran al héroe a menudo alterado digitalmente para representar un ideal físico inalcanzable incluso para el actor que lo interpreta:

These bodies literally erupt and demand to be looked at, and the CGI body is a spectacle to be visually consumed. Due to the great cost of CGI, the bodies are

literally created at the expense of the plot. The body becomes the site on which the narrative is played out and enacted. (Lebel 2009, 58)

Si bien el aspecto del superhéroe no está necesariamente limitado por la biología humana y los efectos digitales permiten construir cualquier tipo de cuerpo, la extraordinaria musculatura parece ser un requisito en cualquiera de ellos. Incluso aquellos que ocultan su cuerpo tras una armadura, como en el caso de Iron Man o Batman [Fig. 2-3], esta reproduce una versión extrema de los músculos masculinos. En la misma línea que Brown, Susan Jeffords (1994) señala que la espectacularización del cuerpo del héroe a menudo va acompañada de las imágenes de su tortura, como mecanismo de anulación de su erotización. Tim Edwards añade que la masculinidad se construye sobre las ideas de heroísmo, que a su vez dependen del espectáculo del sufrimiento y el masoquismo que encuentra resolución en el final feliz (2009, 169) y que estos procesos toman más importancia que nunca en un contexto en el que el cuerpo del héroe es consumible como elemento promocional de las películas (2009, 176). Las trágicas historias de origen de los superhéroes, así como sus melodramáticos enfrentamientos contra villanos, se rigen por esta fórmula. De igual manera, el final feliz del superhéroe a menudo supone la resolución de la trama romántica del personaje: se establece una relación entre el héroe y su interés romántico femenino que, por una parte, acentúa el atractivo sexual del hombre y, por otra, reafirma de nuevo la rígida masculinidad y heterosexualidad que su espectacularización podría haber quebrantado.



Figura 2-3: Poster promocional de la película *Batman v Superman: Dawn of Justice* (dir. Snyder, 2016).



### 2.2.2.2. *El equilibrio paradójico de las superheroínas*

I've been fighting with one arm tied behind my back. But what happens when I'm finally set free?

Carol Danvers (Brie Larson) en *Captain Marvel* (dir. Boden & Fleck 2019)

Si los hombres superheroicos deben representar la masculinidad ideal a través de su fortaleza física, en los cuerpos de las superheroínas se inscribe su sexualidad. Desde los principios de la década del 2000, las adaptaciones al cine buscan reproducir la estética de los personajes de los cómics populares de Marvel y DC. Más allá de los límites biológicos, los efectos digitales del cine contemporáneo permiten alterar los cuerpos reales que encarnan a los superhéroes para asemejarlos al ideal del cómic. Como se ha visto, los músculos de los héroes masculinos son extremados sobre los del propio actor, pero en el caso de las mujeres, la feminidad de sus cuerpos es reafirmada y exagerada buscando la hipersexualización. Gray (2011) asume la sexualización de los personajes femeninos como parte de una estrategia de mercado para atraer al público masculino. Bajo esta lógica, la superheroína

must be portrayed in a way that the male of the species (and parts of the female audience, for that matter) finds sexually appealing: lots of flesh, or in leather jumpsuits, fishnet stockings, spiked heels, etc. We must continue to point out, however, that men do not want to feel physically threatened by women, or by superheroines, for that matter. Whether attainable or not, women must remain approachable. (2011, 78)

Esta descripción ciertamente corresponde a las adaptaciones de superheroínas como *Catwoman* (dir. Pitof 2004) o *Elektra* (dir. Bowman 2005), que fueron filmadas y promocionadas como «erotic spectacles that just also happened to be heroic», tal como lo fueron antes *Barbarella* (dir. Vadim 1968) o *Barb Wire* (dir. Hogan 1996) (Brown 2015a, 238). El caso de *Catwoman* (Halle Berry) [Fig. 2-4] es ejemplar en este sentido: el filme fue definido por los críticos como «una excusa para que Berry se contonee en un traje de



Figura 2-4: Imagen promocional de Halle Berry en el filme *Catwoman*.

gata haciendo chasquear un látigo» (Harrison 2004), o «una película sobre la belleza, el *sex appeal*, la figura, ojos, labios y diseño de vestuario de Halle Berry» (Ebert 2004), que parece existir «no por sí misma, sino para provocar sexualmente a los hombres y luchar contra mujeres» (Gonzalez 2005). El cuerpo de Halle Berry, ya de por sí celebrado y sexualizado como ejemplo del ideal femenino de belleza, fue alterado digitalmente para pronunciarlo más allá de las posibilidades físicas de la actriz:

Throughout much of the film, when Catwoman appears in her costume, Berry's body is digitally enhanced to a level of unattainable perfection. At times, the flesh-and-blood actress is actually absent from the screen, replaced by an entirely computer-generated likeness that leaps, catlike, from building to building and struts along narrow rooftops. (Brown 2015a, 238)

La digitalización de los cuerpos, tanto masculinos como femeninos, se ha establecido como algo habitual en el género de superhéroes. La forma en que Catwoman se desplaza por la ciudad se asemeja a los movimientos de Spiderman, colgando de telaraña en

telaraña por los rascacielos de Nueva York. Ambos cuerpos son animados digitalmente para mostrarlos realizando acciones imposibles para el ser humano corriente, pero también alterados para asemejarse a los ideales inalcanzables de masculinidad y feminidad que el cómic representa. Si bien la digitalización permite presentar el cuerpo masculino como más fuerte, musculoso y poderoso —cualidades tradicionalmente consideradas heroicas—, en el caso de la heroína, se limita a incrementar su belleza y enfatizar los atributos asociados a su sexualidad. El cuerpo femenino del cine de superheroes, señala Lebel, se mantiene sorprendentemente intacto: «Neither the mutation nor special effects work to visually disrupt, dismantle, or change the surface of the female form» (Lebel 2009, 65). Los héroes masculinos, al contrario, a menudo ven alterado su cuerpo de forma extrema al adquirir superpoderes. Un ejemplo de ello es la transformación de Bruce Banner en Hulk, que implica una mutación extrema del cuerpo masculino.

Adamou observa que, siendo la mayoría de personajes superheroicos hombres, la masculinidad se percibe como la «norma estructural» del género, pero también de la feminidad dentro de este (2011, 94). Así, la feminidad de las superheroínas se construye a partir de oposiciones binarias con el héroe (hiper)masculino que domina el género. Johnson, Lurye y Freeman (2008) estudian qué características son las que convierten a los superhéroes y las superheroínas en seres excepcionales. Los autores determinan que tanto la estructura física de los propios cuerpos como los rasgos de comportamiento del héroe masculino exageran los estereotipos culturales del hombre ideal. Según el estudio, el caso de las superheroínas es diferente: su cuerpo sí que caricaturiza la forma considerada modélica, pero su conducta no puede limitarse a la tradicionalmente femenina, ya que esta sería inefectiva para un personaje tradicionalmente heroico. Mientras las cualidades típicamente consideradas masculinas como la asertividad, la agresividad o la independencia se alinean perfectamente con la heroicidad, los rasgos percibidos como femeninos (afectividad, amabilidad, ternura) parecen incompatibles con el objetivo de una superheroína de acción. Así, tanto héroes como heroínas interpretan versiones extremas del rol tradicionalmente masculino, basadas en la agentividad y la instrumentalidad, pero ambos están limitados a los ideales físicos de su respectivo género: hombros anchos y musculados, en el caso de los hombres, y figura de reloj de arena en el caso de las mujeres. Wonder Woman es presentada por los autores como ejemplo de esta paradoja: «Her simultaneous embodiment of the ideal feminine physique and the ideal masculine/agentive attributes allows her not only to be adored and admired as a woman,



but also respected and honored like a man» (K. L. Johnson, Lurye, & Freeman 2008, 189). En esta misma línea, pero previamente al *boom* del cine de superhéroes, Sherrie Inness (1999) explora la «dureza» (*toughness*) de las heroínas de acción y superheroínas, analizando lo que conlleva incorporar atributos típicamente masculinos en cuerpos convencionalmente (y extremadamente) femeninos y, por lo tanto, percibidos socialmente como débiles. Innes afirma, partiendo del estudio de Tania Modleski sobre la feminidad en los relatos populares, que la paradójica existencia de la «chica dura» refleja las contradicciones inherentes de la cultura popular contemporánea, que simultáneamente cuestiona y reafirma los valores y comportamientos tradicionales (Modleski 2008, 105). La figura de la superheroína supone, en principio, una transgresión de los roles de género convencionales. Sin embargo, Innes señala cómo, en la ficción, el desafío de la mujer «dura» es a menudo castigado socialmente de forma que el personaje retoma el rol tradicionalmente femenino —por ejemplo, a través del matrimonio heteronormativo (Inness 1999, 5).

La heroína de acción típicamente encarna cualidades que el patriarcado determina femeninas, como la belleza física y el atractivo sexual, pero su lugar central en la narrativa supone que ocupe un rol tradicionalmente codificado a partir de la masculinidad hegemónica —basado en la acción y la fuerza física. En términos de Jeffords (1994), se podría decir que combina elementos del «soft body» femenino y el «hard body» masculino. La función de espectáculo erótico del héroe también supone una transgresión de su construcción como ideal masculino. En esta línea, Yvonne Tasker —a partir de los estudios de Richard Dyer— expone que la diferencia entre la heroína y el héroe reside en que el hombre es «ofrecido a la audiencia como espectáculo sexual» (1993, 16) pero no por ello deja de controlar la acción, ya que su exposición visual es compensada enfatizando su actividad y movilidad. Las imágenes de la mujer en el cine de acción, al contrario, «seem to need to compensate for the figure of the active heroine by emphasising her sexuality, her availability within traditional feminine terms» (1993, 19).

El caso de Natasha Romanoff (alias Viuda Negra), el personaje del Universo Cinemático de Marvel interpretado por Scarlett Johansson, evidencia que las teorías de Tasker y O'Day siguen vigentes en el cine de superhéroes de la década de 2010. Natasha aparece por primera vez en *Iron Man 2* (2010) como una espía del KGB experta en artes marciales, y durante la evolución de la saga forma parte de los Vengadores —como la única mujer en el equipo original— y aparece en múltiples filmes de Marvel. Pese a no tener poderes sobrehumanos, la Viuda Negra es considerada una igual entre el grupo de

superhéroes, que valoran su inteligencia dentro y fuera del combate. Sin embargo, su principal arma parece ser su propia sexualidad. En *The Avengers* (2012) Natasha es introducida a la audiencia atada a una silla, con un vestido negro corto y arrapado, siendo interrogada por un traficante de armas [Figs. 2-5 y 2-6]. La escena muestra que ella está al control de la situación, pero su apariencia, su comportamiento coqueto y la forma en la que la cámara muestra su cuerpo señalan la importancia del atractivo físico y la disposición sexual de la heroína. Como observa Brown, este tipo de escenas en las que la heroína es retenida y torturada era bastante popular en el cine y la televisión de la época, como en el caso de la protagonista de *Salt* (2010) o las de *Alias* (2001-2006) y *Nikita* (2010-2013). Imágenes como las de la Viuda Negra remiten de forma directa a la sexualización de los cuerpos de las heroínas:



Figura 2-5: Escena de presentación de Natasha en *The Avengers* (dir. Whedon, 2012).

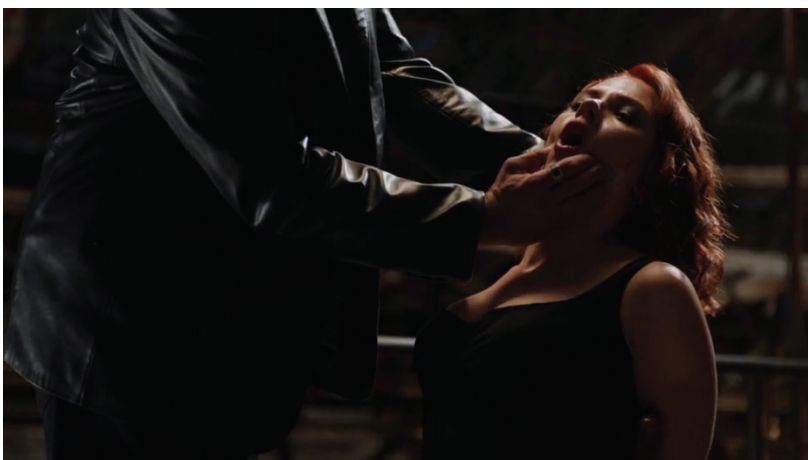


Figura 2-6: Natasha es interrogada al inicio de *The Avengers* (dir. Whedon, 2012).

Because women are already so heavily coded as sexual objects in the media and subjected to the dominant male gaze, valued primarily for their «to-be-looked-at-ness» as Mulvey (1975) refers to it, female torture scenes can be understood as more overtly sexualized. Women in Hollywood films are so thoroughly eroticized and objectified that it becomes difficult to present them, or read them, through any other perspective. (Brown 2015a, 30)

Para las superheroínas como la Viuda Negra, el uso estratégico de su propia sexualidad se convierte en un arma imprescindible para mitigar a los hombres. La exageración de los atributos convencionalmente femeninos se torna una especie de mascarada usada estratégicamente para embaucar a los personajes masculinos, pero también para distanciarse de la degradación que implica ser percibida como débil, indefensa y sexualmente disponible para ellos (Brown 2017, 54). Si bien la Viuda Negra demuestra continuamente su valía como espía y estratega, la narrativa y su presentación visual insiste en el uso de su sexualidad como arma. Esta insistencia implica que el personaje sea percibido como objeto de espectáculo sexual en lugar de sujeto heroico. Cabe decir que la caracterización de la Viuda Negra es poco consistente durante la evolución de la saga y varía significativamente según quién escribe y dirige las películas: Joss Whedon escribió y dirigió *The Avengers* (2012) y *Avengers: Age of Ultron* (2015), y el equipo de Anthony Russo y Joe Russo (directores) y Christopher Markus y Stephen McFeely (guionistas) son los responsables del resto de películas en las que aparece el personaje (*Captain America: The Winter Soldier* [2014], *Captain America: Civil War* [2016], *Avengers: Infinity War* [2018] y *Avengers: Endgame* [2019]). En los filmes de Joss Whedon se reafirma el rol tradicionalmente femenino de Natasha subrayando no solo su sexualidad sino su capacidad para cuidar maternalmente de los hombres del equipo — concretamente, Natasha es la única capaz de calmar a Hulk cuando el monstruo no es capaz de transformarse de nuevo en humano por sí mismo. En las posteriores películas Natasha es generalmente presentada como una heroína compleja, no necesariamente marcada por su feminidad ni su sexualidad, y con responsabilidades dentro del equipo más allá de los cuidados. El material promocional de las películas sirve como ejemplo indicativo de la evolución en la forma en la que el personaje es presentado. Como señala Brown, la imagen de la Viuda Negra en las primeras imágenes promocionales de *The Avengers* (dir. Whedon 2012) [Figs. 2-7, 2-8 y 2-9] despertó críticas por parte de fans que consideraban que se estaba sexualizando al personaje: mientras el resto de superhéroes aparecen en poses activas y heroicas mostrando sus armas, Natasha le da la espalda al



Figura 2-7: Imagen promocional de *The Avengers* (dir. Whedon, 2012).



Figura 2-8: Póster promocional de Natasha Romanoff en *The Avengers* (dir. Whedon, 2012).



Figura 2-9: Imagen promocional de *The Avengers* (dir. Whedon, 2012).

público girando la cintura de forma que se destaca al mismo tiempo su trasero y sus pechos —una pose característica de las superheroínas en el cómic denominada «brokeback pose» (Cocca 2014b) que resulta prácticamente imposible de recrear por un cuerpo humano. Una comparativa entre los pósters de Natasha para el filme *Captain America: The Winter Soldier* (dirs. Russo & Russo 2014) [Fig. 2-10] y para *Avengers: Infinity War* (dirs. Russo & Russo 2018) [Fig. 2-12] permite ver cómo ha cambiado la forma en la que se promociona al personaje, sobre todo si se observa en contraste con la presentación de Steve Rogers (quien protagoniza junto a ella ambas películas) [Figs. 2-11 y 2-13]. El material promocional de *The Winter Soldier* ejemplifica a la perfección la paradoja de la heroína que critica Tasker: su existencia como protagonista de la acción, que supone la ocupación del espacio tradicionalmente masculino del héroe, es





Figura 2-10: Póster promocional de Natasha Romanoff en *Captain America: The Winter Soldier* (dirs. Russo y Russo, 2014).



Figura 2-11: Póster promocional de Steve Rogers en *Captain America: The Winter Soldier* (dirs. Russo y Russo, 2014).



Figura 2-12: Póster promocional de Natasha Romanoff en *Avengers: Infinity War* (dirs. Russo y Russo, 2018).

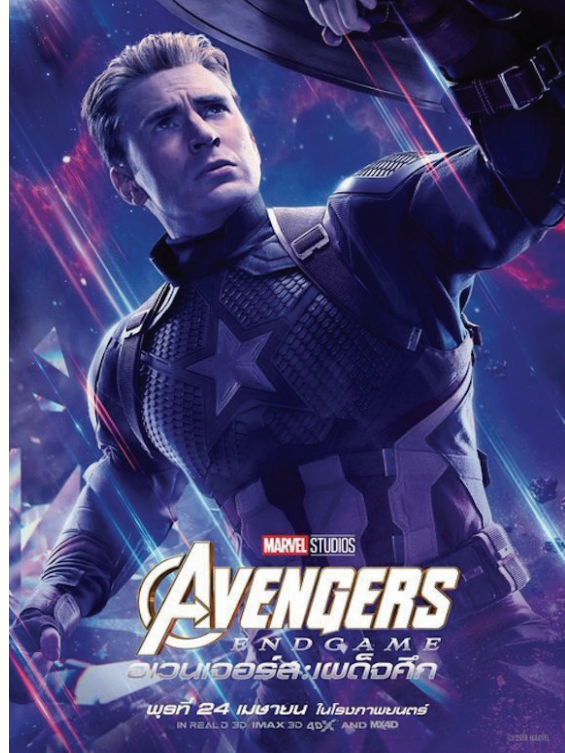


Figura 2-13: Póster promocional de Steve Rogers en *Avengers: Infinity War* (dirs. Russo y Russo, 2018).

compensada por la sexualización de su cuerpo y la exageración de su feminidad. La exposición de Capitán América como cuerpo potencialmente sexualizado en la promoción de la película es contrarrestada por la intensidad de la acción que implica su postura y expresión. En el caso de la Viuda Negra, el cuerpo de la heroína es presentado en una postura semipasiva que enfatiza sus curvas y su belleza física e incluso evoca la imagen de un maniquí estático, expuesto para ser mirado. En comparación, las imágenes promocionales de ambos personajes en *Vengadores: Infinity War* (2019) son muy similares, mostrando a los personajes en roles activos, empuñando sus respectivas armas sin focalizar la atención del espectador en la sexualización de sus cuerpos.

El caso de Natasha/Viuda Negra es paradigmático del tratamiento que Hollywood ha dado a las superheroínas en las últimas décadas. Partiendo de la más aparente sexualización como en el caso de Catwoman, Natasha fue incluida como la única mujer del equipo de los Vengadores y ha mantenido el rol durante la duración de la saga, pero hasta 2021 no había llegado a protagonizar su propia película y, por lo tanto (o quizás debido a ello), no se ha desarrollado su historia para formar un personaje tan complejo como los superhéroes que sí han protagonizado películas propias. Pese a su escaso protagonismo, con los años ha progresado la forma en la que se ha presentado y promocionado a la Viuda Negra como parte del Universo Cinemático de Marvel, y ha llegado a recibir un trato equitativo respecto a sus coprotagonistas masculinos —si bien a nivel narrativo se ha mantenido en segundo plano mientras los hombres han ocupado los roles de liderazgo del equipo. Esta evolución tiene mucho que ver con la influencia del feminismo popular en la recepción de las películas: los posters que presentaban a la superheroína como espectáculo erótico recibieron múltiples críticas en redes sociales y medios de comunicación, algo poco común una década atrás. De la misma forma, el hecho de que la Viuda Negra no protagonizara su propia película —cuando Capitán América, Iron Man y Thor cuentan cada uno con una trilogía propia— ha sido a menudo objetado por fans y críticos (Bruk 2015; Van Winkle 2016; Truitt 2016). Tras el anuncio de la producción de *Wonder Woman*, Laura Bradley (2016) se preguntaba por qué Marvel no parecía querer explotar el potencial de su principal superheroína en un momento en que las heroínas de acción dominaban tanto la taquilla de Hollywood como el debate sobre feminismo en los medios: «If Rey, Furiosa, and Wonder Woman can't convince them it's time, what will?». Bradley parte de la idea de que personajes como Rey (*Star Wars*), Furiosa (*Mad Max: Fury Road*) o la propia Wonder Woman han ayudado a desmontar la idea de que el cine de acción y, en concreto, el género de superhéroes, es un espacio

masculino. De hecho, tras el éxito de *Wonder Woman*, Marvel presentó en 2019 la primera película de su universo cinematográfico protagonizada por una superheroína: *Captain Marvel*<sup>46</sup>. El filme explora el origen de Carol Danvers, una humana que obtiene superpoderes al exponerse a radiación extraterrestre. Sin ser consciente de su verdadero potencial, Carol convive con los Kree, una raza alienígena que limita los poderes de la superheroína a través de un implante en el cuello, insistiendo en que por ella misma no es capaz de mantener sus emociones bajo control. Cuando la protagonista descubre su verdadero origen, se arranca el implante que la limita y demuestra el potencial de sus poderes, superiores a los de la mayoría de superhéroes del universo cinemático de Marvel. En la escena, Carol se pregunta: «I've been fighting with one hand tied behind my back. What happens when I'm finally set free?» (*Captain Marvel*, dir. Boden y Fleck, 2019). La escena, como muchas otras de la película, ha sido interpretada como una referencia al papel de la mujer en el cine de superhéroes: hasta entonces, han ocupado un rol limitado que no les permitía demostrar su verdadero potencial, quedando siempre en segundo plano tras los héroes masculinos protagonistas.

### 2.2.3. *Wonder Woman en el cine y la televisión*

La primera adaptación de Wonder Woman a otro medio se dio en 1973 con la serie *Superfriends* de Hanna-Barbera, basada en los personajes de la Liga de la Justicia de DC Comics: Superman, Batman, Robin, Aquaman y Wonder Woman. Igual que la Viuda Negra en los Vengadores, Wonder Woman es la única mujer en este equipo de superhéroes. No es una casualidad: muy a menudo, en el cine y la televisión, el grupo de protagonistas cuenta con solamente una mujer. Katha Pollitt denominó a este fenómeno el «Principio de Pitufina» («The Smurfette Principle»), en referencia al único personaje femenino que existe en el universo de Los Pitufos. Su artículo se centra en cómo el desequilibrio entre hombres y mujeres en el contenido infantil afecta a la percepción de los niños sobre su propio género: «The message is clear. Boys are the norm, girls the

---

<sup>46</sup> *Captain Marvel* también es la primera película del Universo Cinematográfico de Marvel codirigida por una mujer, Anna Boden (junto a Ryan K. Fleck).



variation; boys are central, girls peripheral; boys are individuals, girls types. Boys define the group, its story and its code of values. Girls exist only in relation to boys» (1991). El principio describe una tendencia que marca las narrativas como masculinas y la feminidad como la excepción a la norma. Pollitt lo aplica a series infantiles como *The Muppets*, *Winnie-the-Pooh* o *Teenage Mutant Ninja Turtles*, pero el fenómeno está especialmente presente en el cine de acción y aventuras, que a menudo cuenta con un grupo protagonista formado por varios hombres y una sola mujer: desde Leia en *Star Wars* (dir. Lucas 1977) hasta Ruby en *Jumanji: Welcome to the Jungle* (dir. Kasdan 2017). En los últimos años se han producido secuelas o *remakes* de varias películas que encajaban en esta norma, como *Ghostbusters* (dir. Reitman 1984) o *Ocean's Eleven* (dir. Soderbergh 2001), que invierten la norma y presentan un equipo protagonista femenino: *Ghostbusters* (dir. Feig 2016) y *Ocean's 8* (dir. Ross 2018).

Uno de los exponentes más claros del «Principio de Pitufina» se da en las sagas de superhéroes. La Viuda Negra y Wonder Woman no son los únicos casos: Chloe Sullivan es la única mujer en la versión de la Liga de la Justicia de *Smallville* (2001-2011), Sue Storm en *Fantastic Four* (2005), Gamora en *Guardians of the Galaxy* (2014) o Jessica Jones en *The Defenders* (2017). Si bien la Viuda Negra era la única superheroína en *The Avengers* (2012), en la última película de la saga (*Avengers: Endgame* [2019]) se le unen otras nueve superheroínas (Bruja Escarlata, Avispa, Nebula, Gamora, Mantis, Okoye, Capitana Marvel, Shuri y Pepper Potts).

Wonder Woman sigue siendo la única mujer en la Liga de la Justicia del universo cinematográfico de DC. En referencia a la adaptación animada de 1973 *Super Friends*, Carolynocca señala que debido a que Wonder Woman era el único personaje femenino, «the cartoon put tremendous pressure on the character to represent “all” women and girls on Saturday mornings to millions of kids, an important but impossible task in a time of both successes by and backlashes to feminist initiatives» (2016b, 34). Poco después de *Super Friends* llegó la adaptación a la televisión, protagonizada por Lynda Carter en 1975, que popularizó enormemente al personaje. Pese a no reproducir fielmente la historia de origen que Marston imaginó en los primeros cómics de *Wonder Woman*, la caracterización y las tramas de la serie recuerdan a los inicios del personaje. La Diana que presenta la serie imita a la del cómic tanto en su poder, confianza y determinación por hacer el bien como en su extraordinaria belleza. Como recoge Cocca (2016b, 35), el cuerpo de Lynda Carter era a menudo sexualizado, con un traje que lo cubría mínimamente y filmado a cámara lenta para enfatizar el erotismo en su movimiento. A partir de su segunda temporada, la



serie perdió muchas de las cualidades que la asemejaban a los cómics de Marston: raramente aparecían personajes femeninos aparte de Diana, que actuaba más como detective que como superheroína —y cuando lo hacía llevaba un traje aún más revelador que el de los inicios de la serie. Sin embargo, en los contenidos extra del DVD que recoge la tercera (y última) temporada de la serie, Wonder Woman es descrita como «el icono feminista definitivo» (Cramer 2005). La adaptación protagonizada por Carter llegó después de diversos intentos fracasados por parte de Warner Bros. El primero fue un piloto titulado *Who's Afraid of Diana Prince?* (1967), del cual solamente se llegaron a grabar cinco minutos, en los que se ridiculizan los poderes de la protagonista con intención humorística. En 1974 se grabó otro piloto que acabó siendo emitido como película en televisión, bajo el título de *Wonder Woman* (dir. McEveety 1974). Esta adaptación, con Cathy Lee Crosby en el rol de Diana, estaba basada en los cómics de la época, en los que Diana renunció a sus poderes para poder vivir con Steve y se convirtió en espía. Ambas adaptaciones fracasaron, de forma que los estudios decidieron producir la versión protagonizada por Carter siendo fiel a los orígenes del personaje. Además de los pilotos fracasados, Wonder Woman ha sido parte de numerosas series animadas basadas en los cómics de DC, como *Justice League* (2001-2004), *Justice League Unlimited* (2004-2006) o *Justice League: The New Frontier* (2008), y en 2009 protagonizó su propia película animada, dirigida por Lauren Montgomery y basada principalmente en los cómics escritos por George Pérez.

Como se ha visto en esta primera parte del capítulo, el recorrido de Wonder Woman en los distintos medios en los que el personaje ha sido desarrollado y adaptado es extenso y variado. En la siguiente sección se explorará cómo Patty Jenkins, directora del filme que Wonder Woman protagoniza en 2017, parte de este material para explicar una vez más la historia de origen de la superheroína. Pero además de la inspiración de estas anteriores versiones del personaje, el filme de Jenkins está inevitablemente influenciado por este corpus de historias protagonizadas por superheroínas que han intentado encontrar su lugar en un género dominado por personajes y autores masculinos.

### 2.3. Wonder Woman de Patty Jenkins, desafiando la norma

*Wonder Woman* (dir. Jenkins 2017) es la cuarta película<sup>47</sup> del universo extendido de DC —abreviado DCEU por sus siglas en inglés (*DC Extended Universe*)— una franquicia multimedia protagonizada por los personajes de DC Comics, como Superman, Batman o Aquaman. Pese a formar parte de dicho universo, *Wonder Woman* tiene independencia narrativa —con la excepción de una breve referencia a Batman en el inicio y el desenlace del filme. En esta sección se explorará qué supone presentar al personaje como parte de este universo, hasta entonces habitado casi en su totalidad por superhéroes (y villanos) masculinos.

La película de Jenkins propone una nueva visión sobre el origen de Wonder Woman inspirada abiertamente por los cómics protagonizados por el personaje. Se presenta a Diana desde niña, creciendo y entrenándose en Themyscira. Diana escucha las historias que las mujeres que la rodean cuentan sobre Ares, el dios de la guerra, y sobre la función de las amazonas: proteger a la humanidad de su ira. Ya adulta, y con habilidades que las amazonas sospechan sobrenaturales, Diana entrena bajo las órdenes de la General Antíope pese a la reticencia de su madre, quien prefiere protegerla de los peligros de la guerra. En 1918 el avión pilotado por Steve Trevor se estrella en la isla y, dispuesta a salvar a la humanidad de la influencia de Ares —quien cree responsable de la Primera Guerra Mundial—, Diana se embarca camino a la tierra de los humanos.

*Wonder Woman* muestra la evolución de la superheroína cuando se encuentra en un mundo que cuestiona sus capacidades y habilidades por ser mujer. A lo largo del camino, Diana supera obstáculos y gana batallas que la ayudan a conocer y desarrollar sus poderes ante la mirada atónita de los soldados que la acompañan —y a los que rápidamente pasa a liderar. En el desenlace del filme, Wonder Woman se enfrenta a Ares

---

<sup>47</sup> Después de los estrenos de *Man of Steel* (dir. Snyder 2013), *Batman v Superman* (dir. Snyder 2016) y *Suicide Squad* (dir. Ayer 2016). Con la excepción de Harley Quinn, Enchantress y Katana (esta última sin apenas protagonismo), además de la breve aparición de Wonder Woman en *Batman v Superman*, los superhéroes de estas películas son hombres.

y le vence, defendiendo hasta el final la idea de que la humanidad es esencialmente no violenta.

Considerando el contexto y los precedentes explorados en las secciones anteriores, la película de Jenkins resulta interesante por numerosos motivos. En primer lugar, no solamente se comprende en un género —el de superhéroes— percibido generalmente como un espacio de hombres, sino que, como se verá más adelante, se presenta como parte de un universo desarrollado y establecido con un punto de vista masculino. Se trata de un filme en el que convergen vínculos, influencias y circunstancias que a menudo resultan paradójicas: ¿cómo encajar un personaje históricamente ligado al feminismo en un universo marcadamente masculino? En este sentido, la posición autorial de Patty Jenkins como directora conlleva la negociación de estas paradojas, así como la gestión de las exigencias y expectativas del género, de la franquicia e incluso de los y las fans.

### ***2.3.1. El reto de adaptar Wonder Woman: Patty Jenkins, Gal Gadot y el feminismo popular***

En julio de 2017, poco después de estrenar *Wonder Woman*, Patty Jenkins fue entrevistada por Richard Donner (director de la adaptación de 1978 de *Superman*) en el Directors Guild of America (DGA)<sup>48</sup>. Al final de la entrevista, Donner le entregó a Jenkins una batuta diseñada para la ocasión con los colores de Superman y Wonder Woman, pasándole literal y simbólicamente el testigo y la responsabilidad de dirigir a los héroes de DC hacia el futuro. El momento resultó especialmente emotivo para Jenkins, quien había explicado en la entrevista cómo la versión de *Superman* dirigida por Donner era el principal motivo por el que, desde pequeña, había querido dirigir películas de superhéroes:

---

<sup>48</sup> Desde la primera celebración en 1953, el DGA solo ha premiado a dos mujeres por su trabajo como directoras de cine: Kathryn Bigelow por *The Hurt Locker* (2009) y Alice Guy-Blaché, póstumamente, por su trayectoria como «directora pionera» (DGA 2011). El mismo año, 2011, Patty Jenkins ganó el premio a mejor directora de serie de televisión dramática por el piloto de *The Killing* (2011-2014), convirtiéndose en la tercera mujer en ganarlo desde 1971 —después de las directoras Barbara Kopple y Lesli Linka Glatter.

I was 7 years old and my mother's car broke down and she dropped my sister and I at the movie theater to see *Superman I*. And I'll never forget it. [...] I sat there, and it rocked my world. [...] I sobbed, I cried, I'll never forget every single moment. I was Superman. [...] Every step of that movie I fell in love with, and I'll never forget how it made me feel afterwards. I believed I could be Superman, I wanted to be Superman. (The Director's Cut 2017)

Era la misma época en que la serie sobre Wonder Woman protagonizada por Lynda Carter se emitía en televisión. Jenkins describe cómo la iconografía y el imaginario de la serie marcaron su infancia y su admiración por los superhéroes: «I was absolutely transfixed [...]. She was my superhero» (The Director's Cut 2017). Así, cuando en el American Film Institute le decían que tenía talento para hacer películas «como las de Woody Allen» (The Director's Cut 2017) y los productores se imaginaban que tendría éxito como directora independiente en Nueva York (Woerner 2017a), Jenkins insistía en contar historias de superhéroes como *Superman* y *Wonder Woman*: «I don't care about being a big director, I don't care about any of the exterior things, but I want to one day make people feel what I felt when I saw that» (The Director's Cut 2017). En 2001, coincidiendo con el inicio de la popularidad de los superhéroes en Hollywood, Jenkins dirigió el corto *Velocity Rules*, que ella misma define como un cruce entre las películas de superhéroes y las de Pedro Almodóvar, protagonizado por una ama de casa con superpoderes (Woerner 2017a). A partir del éxito del corto el productor Brad Wyman, especializado en películas de acción de bajo presupuesto, se mostró interesado en trabajar con Jenkins. La directora le propuso un guion sobre «una asesina en serie lesbiana» que acabaría convirtiéndose en *Monster* (dir. Jenkins 2003), su primer largometraje (Abril 2017). Pese a ser concebido como un filme de bajo presupuesto, Jenkins consiguió que Charlize Theron interpretara el papel protagonista, por el que ganó el premio Oscar, el premio del Screen Actors Guild y el Globo de Oro.

El reconocimiento por *Monster* facilitó que diversas productoras le ofrecieran la posibilidad de trabajar en nuevos proyectos, entre ellas Warner Bros. En 2004 Jenkins se reunió con los ejecutivos del estudio para presentar su proyecto: la adaptación al cine de Wonder Woman. La prensa ha celebrado el oportunismo de la película de 2017, estrenada «during a real-world year bookended by the defeat of America's first mainstream female presidential candidate and the beginning of a revolution against sexual harassment» (Luscombe 2017), pero la realidad es que el proyecto llevaba en desarrollo más de una década. Según la directora la demora se debe a varios motivos, entre ellos la idea en

Hollywood de que «only young boys were filling this marketplace» (The Director's Cut 2017), agravada por el fracaso de películas de superheroínas como *Catwoman* (2004) o *Elektra* (2005). Pese a la desconfianza de la productora en el posible éxito de Wonder Woman en el cine, Jenkins se reunía anualmente con Warner Bros para discutir el proyecto, pero sus ideas no siempre concordaban con las expectativas del estudio. La directora tenía clara su intención de desarrollar la historia del origen del personaje de forma directa y clara, como Donner hizo con *Superman* en 1978, pero los productores no estaban de acuerdo:

I went in saying that she's my Superman, she can't be dark, angry and nasty. I kept seeing how female heroes always had to be some altered character, they couldn't just be the main lead, they had to be made more interesting somehow and I was like «No, no, no, not her! Let her be Wonder Woman, she is Wonder Woman, I love her, let her be». The thing that surprised me was that I came in naively thinking like «let's make that», but there was more fear in the world at every studio about doing that kind of thing. (Behbakht 2017)

Pese a ser uno de los principales personajes de los cómics de DC, con gran popularidad entre todo tipo de públicos, los prejuicios de los productores de Hollywood sobre las posibilidades de una película que explorara los orígenes de Wonder Woman impidieron que el proyecto avanzara. Charlotte E. Howell (2015) señala las múltiples instancias en que el personaje ha sido descrito como «tricky» («difícil») por parte de guionistas, editores y productores que han rechazado trabajar con la superheroína o han fracasado al intentarlo. Howell describe cómo el término «tricky» pasó a ser usado irónicamente por las fans como crítica a las formas en las que la industria de Hollywood considera que solamente los hombres están interesados en historias de superhéroes —ignorando que las mujeres conforman entre el 30 y el 45% del público consumidor de cómics (Berlatsky 2014) y una media del 38% de la audiencia de las películas de superhéroes (Erao 2017). Durante años, las franquicias basadas en cómics han sido planteadas y promocionadas con esta visión sesgada sobre su público objetivo, lo que ha generado barreras para la producción de filmes protagonizados por superheroínas como *Wonder Woman* (Howell 2015, 142). En esta línea, Derek Johnson explora cómo los discursos industriales y creativos en torno a las franquicias populares están marcados por el género: «Gender anchors cultural negotiations over what franchising is and how we might value those serial production practises and serial narratives defined as franchising» (2011, 1080). Así,

se establece en la industria una diferencia entre los productos culturales producidos para una audiencia objetiva femenina y los que se consideran «masculinos», más legítimos y auténticos. Johnston afirma que un análisis feminista de las franquicias mediáticas contemporáneas «reveals them to be complex and contradictorily gendered phenomenon in which the feminized narratives of seriality have often been revalued through masculinized economic logics of industrial rationality» (2011, 1080). Así, la lógica de la franquicia mediática la convierte en un lugar de negociación entre binarismos de género que tradicionalmente devalúan la feminidad —asociada a aquello popular y seriado— y premian la masculinidad —percibida como alta cultura universal<sup>49</sup>. Howell afirma que la insistencia de DC en construirse como una franquicia masculina supone uno de los muchos problemas de su modelo de negocio y explica la consideración de Wonder Woman como un personaje difícil, ya que inherentemente contradice la concepción y promoción de la franquicia como masculina (2015, 142-43). En el caso de los cómics centrados en el origen del personaje, en los que William Moulton Marston lo presenta como propaganda de una supuesta supremacía femenina, esta contradicción se agrava. Más allá de estos orígenes, Wonder Woman ha sido asociada a la lucha feminista desde que se tomó como icono durante la década de 1970, época en que también se popularizó su serie de televisión. La intención de Patty Jenkins de explicar la historia de origen de Diana a partir de los cómics de Marston —que la directora cita como principal influencia (The Director's Cut 2017)— y el imaginario de la Wonder Woman de los años 1970 entra en directa contradicción con la lógica industrial y creativa de la franquicia de DC, pensada para un público masculino y dominada por superhéroes hombres. Las características principales de Wonder Woman (el amor, la lucha por la justicia, la paz y la igualdad entre sexos) son percibidas como femeninas y, por lo tanto, consideradas irrelevantes para el público masculino:

Because she is now such a powerhouse, it's easy to forget that the 1941 comic-book character was long considered almost impossible to bring to the screen. Wonder

---

<sup>49</sup> Como ejemplo, el autor contrasta los casos de *Gossip Girl* (2007-2012) y *Lost* (2004-2010). *Gossip Girl* es percibida como una serie femenina por su contenido, pero el discurso industrial masculinizado la «racionalizaba» como producto con valor estratégico en el mercado mediático; en el caso de *Perdidos*, su consideración como serie de autor —una idea asociada a la masculinidad— contrasta con su comercialización «feminizada» como drama tradicionalmente enfocado al público femenino (D. Johnson 2011).

Woman was sincere and old-timey. Her weapons —bracelets, a lasso— seemed quaint. Directors didn't know how to deal with an action figure who represents love. (Luscombe 2017)

Jenkins describe cómo los estudios esperaban que Wonder Woman fuera algo más que eso para ser «interesante», pese a que la esencia del personaje es «simple» y se basa en la bondad y la amabilidad (Woerner 2017a). Esta idea ejemplifica que los rasgos que definen a Wonder Woman, asociados a la feminidad, son considerados insuficientes para construir un personaje que resulte interesante para el público. Howell señala que en el caso de Wonder Woman, «“tricky” becomes less about the image and staying true to the character for superhero fans, and more about how to minimize certain elements of her character that are seen as unmarketable» (2015, 145). La dificultad del personaje no reside en su supuesta simpleza, sino en las contradicciones que generan su feminidad y la asociación con el feminismo en un contexto definido en todos los niveles por la masculinidad.

Además de las connotaciones del propio personaje, el hecho de que sea la primera película protagonizada por una superheroína y dirigida por una mujer supone para su directora una responsabilidad que no se espera necesariamente de otras películas. Como demuestran los casos de *Catwoman* y *Elektra*, la recepción de los filmes de superheroínas trasciende el éxito o el fracaso específico y determina el futuro de los personajes femeninos en el género. El resultado económico de estas películas fue decepcionante para los estudios, que concluyeron que las superheroínas no eran viables económicamente en Hollywood. En 2014, la directora Lexi Alexander rechazó la idea de dirigir una película sobre Wonder Woman por este motivo:

Imagine the weight on my shoulders. [...] How many male superhero movies fail? So now, we finally get Wonder Woman with a female director, imagine if it fails. And you have no control over marketing, over budget. So without any control, you carry the fucking weight of gender equality for both characters and women directors. No way. (Alt 2014)

La respuesta de Alexander ilustra la realidad detrás de la «dificultad» de Wonder Woman: la responsabilidad de negociar las contradicciones entre lo que el propio personaje representa y el sexismo inherente en la industria fílmica. Jenkins reconoce haberse enfrentado a dicho problema durante el desarrollo del proyecto:



I feel interestingly that the director in me wants this film that I made to succeed. But the person who's not me at all, who lives outside of me has like heard people say for many years, «Oh, nobody will go see a female superhero film. Women don't like action», all those things. That part of me is watching, saying, «Let's prove them wrong». (CBS News 2017)

El desarrollo de la negociación de Jenkins para llegar a dirigir su versión de Wonder Woman ejemplifica el proceso de aceptación de las figuras heroicas femeninas en Hollywood, que gradualmente han ocupado espacios —si bien reducidos— en un ámbito que ha sido convencionalmente masculino. En 2015 Brown se preguntaba por qué, después del éxito de franquicias como *The Hunger Games*, Hollywood todavía no había producido una película sobre Wonder Woman. El autor observa que las ventas en taquilla son una prueba de que el público está interesado en pagar por ver narrativas heroicas independientemente del género de su protagonista. De acuerdo con Brown, las heroínas de acción apelan al público e influyen sobre «our understanding of acceptable gender roles and increased possibilities for female characters» (2015b, 241). La popularidad de las heroínas de acción ha crecido significativamente en la última década, pero las superheroínas todavía quedaban en un segundo plano, como excepciones en un género dominado por los personajes masculinos.

Algo debe haber cambiado para que, finalmente, Hollywood haya cedido el espacio a un proyecto sobre Wonder Woman liderado por una directora. Ciertamente, se debe en parte a la imperante popularidad del cine de superhéroes en la última década y a la aceptación de que las películas de acción con protagonistas femeninas son viables a nivel económico. Se podría argumentar, sin embargo, que ha sido la influencia del feminismo popular en la industria mediática contemporánea lo que ha transformado la «dificultad» de Wonder Woman —su asociación con el feminismo— en un valor añadido. *Wonder Woman* (2017) contradice la estructura ideológica del Universo Cinemático de DC, estructurado en torno a la masculinidad como norma. Las observaciones de Johnson (2011) indican que la industria tiende a equilibrar las connotaciones de género del contenido de las franquicias —su devaluación como femeninas o valorización como masculinas— a través de los modos de promoción y mercantilización. Bajo esta lógica, un filme cuya protagonista representa tan claramente valores asociados a la feminidad debería ser revalorizado como producto asociándolo en otros niveles a la masculinidad, ya fuera considerando a los hombres su público objetivo y promocionando la película de acuerdo con esta idea, o bien presentando a su director como *auteur* de la forma en que



Zack Snyder se establece sobre el resto de la franquicia filmica de DC. Pero el caso de *Wonder Woman* no se ajusta a esta lógica: su promoción se basó en el hecho de estar protagonizada y dirigida por mujeres para un público femenino, enfatizando el hecho de ser la primera película en hacerlo. Los posters promocionales de *Wonder Woman* se centran en su protagonista como único elemento, asociándola a las cualidades que definen a la heroína («fortaleza», «poder», «valor»). El filme cuenta con multitud de personajes masculinos (su mayoría, de hecho), pero estos no forman parte de la promoción —aún siendo actores más reconocibles por el público general que Gal Gadot (actriz que interpreta a Wonder Woman), como por ejemplo Chris Pine, protagonista de las últimas películas de la franquicia *Star Trek*. Stephen M. Colbert (2017) observa que este tipo de promoción centrada en un solo personaje es poco usual, sobre todo cuando se trata de personajes femeninos. En el caso de *The Hunger Games*, por ejemplo, el marketing no se centró solamente en la actriz protagonista, Jennifer Lawrence, pese a ser la actriz más rentable de Hollywood en el momento. Según Colbert,

with Gal Gadot as the sole face of this film, she’s proving that audiences are craving a female superhero; she’s proving that a female-led, female-directed comic book movies aren’t too risky; and she’s proving that audiences don’t need popular male leads to sell female characters. (2017)

Durante el mes de estreno de *Wonder Woman*, multitud de medios mencionan la relevancia del feminismo como influencia en la película, a menudo citando las declaraciones de Gal Gadot o Patty Jenkins reafirmando la intención feminista del filme<sup>50</sup>: «it seems that the filmmakers, as well as the lead actress, Gal Gadot, *have* specifically tried to give *Wonder Woman* a feminist framework» (Hunter-Hart 2017, énfasis en el original). La promoción de la película fue dirigida específicamente al público femenino. La semana del estreno, las salas de cine estadounidenses Alamo Drafthouse anunciaron una serie de proyecciones de *Wonder Woman* únicamente para mujeres, cuyos beneficios fueron destinados a Planned Parenthood, una asociación en defensa de la salud sexual

---

<sup>50</sup> Los medios insisten en dicha intención feminista con titulares como «How Wonder Woman Became a Feminist and Gender Equality Icon» (Arias 2017), «Gal Gadot: “Of course” Wonder Woman is a feminist» (Sperling 2017), «Gal Gadot Is Wonder Woman: “She Is Not Relying on a Man, and She’s Not There Because of a Love Story”» (Vilkomerson 2017) o «*Wonder Woman* Director Patty Jenkins on the Feminist Superhero: “Being Badass Doesn’t Mean She’s Not Loving”» (Cornish 2017).

femenina (AlamoNYC 2017). El anuncio provocó una reacción agresiva por parte de multitud de hombres que se sentían discriminados y atacaron tanto a Alamo Drafthouse como a los responsables y fans de la película (Tassi 2017). Sin embargo, la polémica se convirtió en una gran campaña publicitaria para *Wonder Woman* que vinculó todavía más el filme a las ideas del feminismo popular incluso antes de llegar a las salas de cine. Se puede considerar que Warner Bros no es responsable del efecto que tuvo la campaña, pero sí lo es de otras iniciativas dirigidas específicamente a promocionar la película entre el público femenino. Tanto Facebook como Snapchat ofrecieron filtros de realidad aumentada temáticos con motivo de la película, con los que era posible hacerse fotos con la tiara de Wonder Woman. En el caso de Snapchat, dichos filtros se publicaron específicamente durante el día de la madre (Keegan 2017). En la página web de la película se puede acceder al juego *Show Your Warrior*, con el que el usuario puede diseñar su propia versión de los brazaletes de Diana replicando el estilo de los videojuegos de diseño de vestuario que son ampliamente populares entre las niñas. El *merchandising* de la película incluía todo tipo de juguetes producidos por marcas como Mattel, Lego, Funko, Barbie o Hot Wheels (Hutchins 2017), pero también productos dirigidos específicamente a mujeres como líneas de ropa (Aguilar 2017), de productos cosméticos (Anderson 2017; Tucker 2017) e incluso de productos dietéticos —una decisión que causó controversia (Kane 2017).

Otra de las iniciativas publicitarias de Warner Bros fue un acuerdo con Google para fomentar el interés por la programación entre niñas y adolescentes, a partir de proyectos basados en Wonder Woman en la plataforma *Made with Code* (Batchelor 2017). La inclusión de las mujeres en las disciplinas CTIM (ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas) ha sido durante los últimos años una de las principales preocupaciones del feminismo popular, sobre todo enfocada a las niñas (Banet-Weiser 2018a, 129-30). Dicha preocupación se justifica bajo la lógica de que una «crisis» de confianza de las niñas les impide participar en disciplinas percibidas como ámbitos masculinos. Esta concepción posiciona a las niñas como sujetos que necesitan ser «empoderadas», y en un contexto neoliberal en que el sujeto se valora como potencial consumidor genera un «mercado del empoderamiento» (Banet-Weiser 2015a). Este mercado ha motivado diversas campañas asociadas al feminismo popular, como

#LikeAGirl de la marca de productos de higiene menstrual *Always*<sup>51</sup>. Como fenómeno, la campaña de Warner Bros con *Made with Code* alinea *Wonder Woman* con dos ideas clave del feminismo popular: la crisis de confianza de las niñas y su inclusión en las disciplinas CTIM.

De la misma manera en que las heroínas de acción combinan elementos asociados a la masculinidad con características percibidas como femeninas, las actrices que las encarnan suelen mostrar la misma dualidad. Estas actrices participan en campañas publicitarias del mundo de la moda y la cosmética, protagonizan portadas de revistas y son fotografiadas en actos públicos luciendo trajes de diseñadores de alta costura. Al mismo tiempo, hacen público su trabajo por conseguir un cuerpo «de acción», con rutinas de ejercicio físico al nivel de deportistas de élite, entrenamiento en artes marciales y dietas extremas —lo que Marc O’Day denomina el «action makeover» (2004, 206). Gal Gadot, protagonista de *Wonder Woman*, es un claro ejemplo de este fenómeno. En sus redes sociales combina vídeos e imágenes del proceso de entrenamiento para «convertirse» en *Wonder Woman* con campañas promocionales de Revlon —la marca de cosméticos de la que era imagen en 2018 (Duan 2018)— y fotografías en la alfombra roja de numerosas galas y entregas de premios. Multitud de sitios web recogen al detalle las rutinas de ejercicio que la actriz siguió durante meses y la dieta a la que tuvo que someterse (Cook 2017; Barna 2017; Biswas 2018; Gold 2019), pero también sus mejores *looks* (De Klerk & Davis 2018; Sheppard & Fearn 2018; Pougher 2018) o trucos de maquillaje (Leiva 2017; Mackenzie 2017; Branch 2017). La colaboración promocional de Gadot con la marca de moda deportiva Reebok (Fisher 2018) ejemplifica la forma en que la actriz encarna la combinación del «action makeover», que se suele asociar a los actores que interpretan a héroes de acción, con el ámbito de la moda, tradicionalmente asociado a la feminidad. Curiosamente, tanto el entrenamiento físico como la preocupación por la apariencia física son presentados recurrentemente en el feminismo popular como vías de «empoderamiento» de la mujer. La campaña de Gadot con Reebok, *#BeMoreHuman*, se centra en la «transformación física, mental y social» de las mujeres a través del deporte —aunque cabe señalar que la mayoría de las mujeres escogidas para la campaña son

---

<sup>51</sup> La campaña publicitaria se basa en la crítica a la expresión «like a girl» como sinónimo de debilidad, con el objetivo de «build a fresh and more meaningful understanding of confidence which would resonate with the next generation of consumers» (Katumba 2018). Otros ejemplos incluyen la campaña *If You Let Me Play* de Nike, *#GirlsCan* de CoverGirl o *Inspire Her Mind* de Verizon. Andi Zeisler se refiere a este tipo de publicidad como «empowertising» (2016, 26).

actrices y modelos en lugar de deportistas. De acuerdo a la vicepresidenta de marketing de la compañía, «Reebok has a long history of empowering women and supporting those who empower others» (Kwok 2018). La marca utiliza constantemente el término «empoderamiento» en relación con la campaña y sus protagonistas, un ejemplo de lo que Sarah Banet-Weiser (2015a) describe como «mercado del empoderamiento», un sistema económico que se basa en la concepción del empoderamiento femenino como una meta individual, que es responsabilidad de cada mujer y asumible a través del consumo. El mismo efecto se da con la campaña de Gadot con Revlon, *Live Boldly*, que celebra y reconoce el «poder femenino» a través de la cosmética (Saltzman 2018). En las entrevistas durante la campaña de Revlon, la actriz se declara feminista y defiende el uso del maquillaje como vía de empoderamiento: «Anything that makes you feel more confident, more beautiful and better about yourself has to do with [feminism]» (Collins 2018).

La mercantilización del empoderamiento en un contexto neoliberal supone invisibilizar las formas en que la comercialización del feminismo limita el poder social y político de las mujeres. La propia economía de la visibilidad en la que se basa el feminismo popular fomenta dicha invisibilización al mismo tiempo que apoya el mercado del empoderamiento asociándolo con una determinada concepción del feminismo y facilitando el espacio y las plataformas públicas para la promoción de esta a través de la marca. De la misma forma, el marketing de *Wonder Woman* —y de Gal Gadot como su protagonista— deliberadamente vincula la película al feminismo popular y sus manifestaciones más comunes, aprovechando sus espacios y plataformas de difusión para promocionar el filme. Esta estrategia comercial altera la lógica de género de las franquicias que describe Johnson (2011). Warner Bros no buscó compensar la «feminidad» de la película y su protagonista con una campaña que la revalorice como producto asociado a la masculinidad. En su lugar, el estudio consideró a las mujeres como parte de la audiencia objetiva de la película, en contra de la idea de que el género de superhéroes solo interesa a la audiencia masculina, y apostó por la asociación con el feminismo popular como vía de promoción.

### **2.3.2. Reinterpretación del mito de Wonder Woman**

#### **2.3.2.1. «Feminine rule declared fact»: La utopía matriarcal como origen**

La relación de Wonder Woman con el feminismo se populariza en dos momentos clave: la vinculación durante la década de 1970 del personaje con el movimiento feminista de la segunda ola y, como se ha visto en la sección anterior, la asociación del filme de 2017 con distintas ideas e iniciativas típicas del feminismo popular de la década de 2010. No obstante, esta relación de Wonder Woman con el feminismo se remonta a la creación inicial del personaje y su concepción como icono de una utopía matriarcal. Para comprender la relevancia de las ideas feministas en el origen de Wonder Woman es necesario tomar en consideración no solamente a su autor reconocido, William Moulton Marston, sino también a las mujeres que influenciaron de forma significativa su concepción del personaje y, sobre todo, inspiraron la idea de la utopía matriarcal que define los orígenes de la superheroína.

El club neoyorkino Heterodoxy fue el espacio donde surgieron muchas de las ideas sobre las que Marston desarrolló a Wonder Woman. Heterodoxy era un grupo formado por mujeres que se encontraban en Greenwich Village (Nueva York), entre 1912 y mediados de la década de 1940, para debatir cuestiones culturales, políticas, filosóficas y sexuales que afectaban a las mujeres. Muchas de las participantes en Heterodoxy eran mujeres lesbianas o bisexuales, y el grupo era «conscientemente más radical» que otras organizaciones feministas de la época (Lewis 2018). Pese a no ser formalmente miembro del grupo, la activista feminista Margaret Sanger participaba activamente como parte de su lucha por la concienciación sobre los métodos de prevención del embarazo. Junto a su hermana menor Ethel Byrne —que había dejado a sus hijos y su marido para empezar una vida nueva en Nueva York y estudiar enfermería—, escribieron múltiples artículos sobre métodos anticonceptivos, fundaron revistas feministas como *Women Rebel* o *Family Limitation* e incluso abrieron clínicas para apoyar a las mujeres que decidían no tener hijos (Lepore 2014).



En Heterodoxy, Sanger y Byrne coincidieron con todo tipo de artistas, escritoras y pensadoras activas en la lucha por la igualdad de las mujeres. *Wonder Woman* no se publicaría hasta prácticamente tres décadas después, pero los contactos que nacieron en Heterodoxy serían cruciales para el nacimiento del personaje. Entre las participantes estaba, por ejemplo, Annie Lucasta Rogers, artista conocida como Lou Rogers y famosa por sus dibujos a favor del sufragio femenino y la liberación de la mujer. A principios de la década de 1910 Rogers ilustraba la columna sufragista *Modern Woman* en la revista *Judge*, donde trabajaba con Harry George Peter, que dibujaría 30 años después los primeros diseños de *Wonder Woman* inspirándose en el trabajo de Rogers (CBLDF 2017) [Fig. 2-14]. También formaba parte de Heterodoxy Inez Haynes Gillmore, autora de *Angel Island* (1914), una novela en la que cinco marineros naufragan en una isla habitada por mujeres fuertes y bellas de forma «sobrehumana» (Gillmore 2009, 62) que se desplazan volando con majestuosas alas hasta que los hombres se las cortan. Durante la novela, las mujeres organizan una revolución y aprenden a andar para hacer frente a los



Figura 2-14: A la izquierda, la ilustración de Lou Rogers «Tearing Off the Bonds» publicada el 19 de octubre de 1912 en la revista *Judge*. Derecha: Uno de los primeros esbozos de *Wonder Woman* por H. G. Peter (c. 1943).

hombres invasores. En la década de 1910, la idea de una comunidad utópica de mujeres era frecuente entre las escritoras feministas. En 1915 Charlotte Perkins Gilman, también miembro de Heterodoxy, publicó *Herland*, el clásico que plantea una utopía paradisíaca exclusivamente femenina. Las Amazonas, como representación de estas ideas utópicas, también estaban de moda. El escritor Max Eastman había publicado en 1913 la colección *Child of the Amazons and Other Poems*, en la que explica la historia de una amazona que, en contra de las leyes de su comunidad, quiere casarse con un hombre —pese a no ser miembro de Heterodoxy, su hermana Crystal Eastman y su esposa Ida Rauh sí que lo eran, y él cofundó en 1910 la *Men's League for Women's Suffrage*.

Las ideas que se debatían y compartían en Heterodoxy influenciaron a las hermanas Margaret Sanger y Ethel Byrne, que defendían la necesidad de liberar a la mujer de la maternidad como obligación. Ambas llegaron a estar encarceladas por fomentar la contracepción en talleres y revistas como *Birth Control Review*, ilustrada por Lou Rogers. En 1920 Sanger publicó *Woman and the New Race*, un ensayo basado en la idea de que las mujeres son esclavas de la maternidad. En el mismo año, Olive Byrne, la hija que Ethel Byrne dejó con sus abuelos —y, tras la muerte de estos, en un orfanato— decide retomar el contacto y visita a su madre y su tía, ambas conocidas por sus controvertidas iniciativas feministas (Lepore 2014). Olive Byrne, entonces adolescente, incorpora rápidamente las ideas del entorno de la familia y decide estudiar medicina en Tufts University. Allí conoció al profesor de psicología William Moulton Marston y su esposa Elizabeth Holloway. Pocos años después, en 1928, los tres convivían como familia y Olive Byrne cuidaba tanto de sus hijos con Marston como de los de Elizabeth Holloway, que seguía trabajando como editora para mantener a la familia. En *The Secret History of Wonder Woman*, Jill Lepore afirma que múltiples elementos del personaje de Wonder Woman están directamente inspirados en Olive Byrne: los brazaletes de la superheroína, por ejemplo, replican los que Byrne llevó como señal de su compromiso con Marston (2014, 176). Lepore señala cómo a menudo Marston, Byrne y Holloway trabajaban juntos en artículos y libros sin acreditar la colaboración: «there is an extraordinary slipperiness [...] in how Marston, Holloway, and Byrne credited authorship; their work is so closely tied together and their roles so overlapping that it is often difficult to determine who wrote what» (157). Por este motivo, como observa la autora, es complicado atribuir las diferentes influencias que llevaron a la creación de Wonder Woman a cualquiera de ellos, si bien se acredita únicamente a Marston. Durante la década de 1930 el entorno de Olive Byrne parecía preparar el terreno para el nacimiento del personaje: por un lado, su tía

Margaret Sanger se había convertido en una de las figuras más reconocidas del movimiento feminista; por otro lado, su hermano Jack Byrne, editor de Fiction House, empieza a publicar cómics protagonizados por personajes femeninos fuertes y generalmente dibujados por mujeres, como *Sheena: Queen of the Jungle* o *Amazona: The Mighty Woman*. Gracias a un artículo publicado por la misma Olive Byrne, Charlie Gaines, el editor de *Superman*, decide contratar a Marston como consultor en psicología para defenderse de aquellos que atacaban a los cómics por ir en contra de los valores morales. Marston propuso como solución la creación de una superheroína, Wonder Woman. Pese a que las heroínas de los cómics anteriores habían fracasado, Marston insistió en que una mujer era la única solución, ya que «the comics' worst offense was their bloodcurdling masculinity» (citado en Lepore 2014, 222).

#### **2.3.2.2. De Marston a Jenkins: la elección del origen de Diana**

La historia de origen de *Wonder Woman* surge de los principios del propio Marston sobre la supremacía de la mujer sobre el hombre, pero es clara la influencia de las ideas de Byrne, heredadas de su madre y su tía, del grupo Heterodoxy y de la literatura feminista utópica. *Wonder Woman* incorpora así elementos de *Herland*, *Angel Island* o *Child of the Amazons* y lo ilustra con el imaginario visual de las viñetas sufragistas: el naufragio de Steve Trevor, la isla paradisíaca habitada por mujeres, la mujer amazona que desea ir al mundo de los hombres, o las referencias visuales recurrentes a la esclavitud. Cuando Marston declaró en 1937 —años antes de la publicación de *Wonder Woman*— que la sociedad del futuro sería un matriarcado (*The New York Times* 1937), los periódicos aclamaron titulares como «Women Will Rule 1,000 Years Hence!» (*Chicago Tribune* 1937) o «Feminine Rule Declared Fact» (*Los Angeles Times* 1937). La idea de una sociedad matriarcal utópica es la base sobre la que se construyó la historia de *Wonder Woman*, pero el origen de la superheroína ha sido reinterpretado por los múltiples editores, escritores y dibujantes que han tomado las riendas de la publicación a lo largo de su historia. Como se ha mostrado al principio de este capítulo, cada época ha visto a una versión bien distinta de Wonder Woman, que a menudo se aleja de la intención de su creador. En la visión de Marston, las Amazonas vivían en una Amazonia utópica hasta que el ejército de Hércules las conquista y esclaviza. Hipólita narra en la primera



aparición de Wonder Woman en *All Star Comics* (1941) cómo la «sumisión a los hombres se volvió insoportable» y, con la ayuda de Afrodita, consiguió liberar a las amazonas de los hombres, pese a que estas mantuvieron los brazaletes como memoria de su propia esclavitud bajo el dominio masculino. Huyendo del mundo de los hombres, las amazonas fundan la Isla Paraíso. Es allí donde Hipólita, con la ayuda de Afrodita, esculpe con arcilla y da vida a Diana sin la intervención de ningún hombre. La idea de Marston, derivada de ficciones utópicas como *Herland*, era explorar las posibilidades de una sociedad conformada únicamente por mujeres, una suerte de experimento diseñado para cuestionar el hecho de que los sistemas políticos que conocemos han sido siempre obra de hombres (Abad-Santos 2017b).

La historia de origen es un elemento integral en cualquier historia de superhéroes y, usualmente, se mantiene intacta en las diferentes interpretaciones y adaptaciones del personaje: Batman siempre pierde a sus padres de niño, a Spiderman siempre le muerde una araña, Capitán América recibe el sérum que le convierte en supersoldado. A diferencia de ellos, el origen de Wonder Woman ha sido reescrito en múltiples ocasiones, a menudo en contra de la intención de Marston de evitar al completo la intervención de los hombres en su historia. Tras la Segunda Guerra Mundial, con Robert Kanigher como editor y escritor del cómic, Diana descubre que es hija de un marinero y que obtuvo sus poderes de los dioses. A mediados de la década de 1980, bajo la edición de Karen Berger, el origen de las amazonas es reinterpretado y se establece que fueron creadas por las diosas griegas a partir de las almas de mujeres maltratadas y asesinadas por hombres. Pero la versión más polémica del origen de *Wonder Woman* se dio en 2011, con el relanzamiento por parte de DC de muchos de sus títulos que suponía empezar de cero con sus personajes más populares. En los cómics escritos por Brian Azzarello, Diana descubre que Hipólita se inventó la historia de su creación a partir de arcilla para esconder el hecho de que en realidad era hija de Zeus. Además, Diana no recibe su entrenamiento por parte de las amazonas, sino que la entrena Ares, el dios griego de la guerra que tradicionalmente había sido su mayor enemigo.

Uno de los principales retos de adaptar al cine *Wonder Woman* surge de la diversidad de historias de origen por las que ha pasado el personaje. Si bien Jenkins presentó el proyecto con la intención de centrar el filme en el origen de Diana (Behbakht 2017), la directora disponía de multitud de interpretaciones previas sobre las que escribir su propia versión. En una de las primeras escenas de *Wonder Woman* (2017), Diana, aún niña, pregunta a su madre sobre su propio origen y rol entre las amazonas. Hipólita le

explica que ella misma la moldeó a partir de arcilla y le pidió a Zeus que la trajera a la vida —una respuesta que combina elementos de las diferentes versiones descritas en el cómic a lo largo de los años. Hipólita, buscando disuadir el interés de Diana por la batalla y protegerla, le explica el origen de las Amazonas para hacerle entender «porqué la guerra no es algo que se deba anhelar». En la versión de Hipólita y Antíope, ilustrada en la película con un estilo de animación que recuerda a la pintura clásica, Zeus creó a los hombres a su imagen, bondadosos, generosos y justos. Pero su hijo Ares, dios de la Guerra, celoso de las hazañas de su padre, «envenenó el corazón de los hombres con celos y desconfianza», lo que provocó la guerra en la Tierra. De acuerdo con la historia de Hipólita, los dioses crearon a las Amazonas para compensar el dominio de Ares sobre los hombres: ellas influenciarían a los hombres con amor y restaurarían la paz en la Tierra. Tras un breve periodo de paz, Hipólita lideró una revuelta que liberó a las Amazonas de la sumisión a los hombres, y Zeus, después de conseguir que Ares se retirara, creó Themyscira para proteger a las Amazonas del Dios de la guerra. En la isla, explica Antíope, Zeus dejó un arma «tan poderosa como para matar a un Dios». Las Amazonas le hacen creer a Diana que dicha arma es una espada, pero cuando en el desenlace de la película se enfrenta a Ares, éste le revela que el arma es ella misma: «Querida mía, esa no es la Matadioses, lo eres tú. [...] Solo un Dios puede matar a un Dios». Así, Diana descubre que en realidad es también hija de Zeus, quien la dejó con las Amazonas para que las protegiera de su hermano Ares.

### ***2.3.2.3. Diana y Zeus: La narrativa patriarcal del superhéroe***

La versión del origen de Diana que se mantuvo desde Marston hasta 2011, según la cual ningún hombre intervino en su creación ni formación, supone una inversión de los tópicos de la narrativa patriarcal. Convencionalmente, en las historias heroicas, la influencia paternal sobre el protagonista es lo que determina su motivación y su desarrollo, ya sea por imitación o por venganza (Hamad 2014). El personaje de la figura paterna tiene desarrollo argumental, características propias y poder sobre el protagonista; el de la madre, al contrario, tiende a ser plano y estereotipado en base a una visión esencialista de la feminidad. Pese a que la mayoría de los superhéroes son huérfanos, el argumento más común del género se basa en una figura paterna que inspira al protagonista a convertirse

en superhéroe: es el caso de Batman, Spider-Man, Superman, Iron Man, Capitán América o los X-Men. En otras ocasiones, como en *Hulk* (2003), la motivación del héroe viene dada por la necesidad de enfrentarse a una figura paterna que actúa como villano. Las superheroínas de películas como *Blade: Trinity* (2004), *X-Men* (2000) o *Kick Ass* (2010) también son inspiradas por sus padres literales o figurados. En todo caso, las figuras maternas tienen poco o ningún protagonismo, y su rol se limita al cuidado<sup>52</sup>. Kvaran señala que «these women are just mothers, barely seen and rarely acknowledged; often their most important contribution is their absence —occasionally because of a gruesome death— on or off screen» (2017, 219). La dependencia del género de superhéroes de las figuras paternas, junto a la invisibilidad o irrelevancia del rol materno, refuerza la idea de que tan solo la masculinidad es fuente de inspiración y motivación heroica digna de ser emulada. La trama de *Ant-Man* (2015) ilustra esta tendencia: ante una misión, Hope Pym pide a su padre ser ella misma la que tome el rol protagonista vistiendo el traje con superpoderes, pero él le niega la oportunidad y se la ofrece a Scott Lang (un excriminal a quien apenas conoce). En lugar de desafiar a su padre, Hope acepta su decisión y queda en segundo plano como interés romántico del héroe. Más tarde, descubre que su madre era también una superheroína y tenía su propio traje. Una revelación como esta, en el caso de los héroes masculinos, usualmente es suficiente para motivar al protagonista a seguir los pasos de sus padres. Sin embargo, pese a ser consciente del pasado de su madre, Hope espera la aprobación del padre para vestir su traje y convertirse en Avispa.

Una de las características que diferencia a Wonder Woman del resto de héroes de los cómics de DC es la subversión del tropo de la narrativa patriarcal (Doctor Bifrost 2015). Diana es hija de Hipólita, quien la crea, cría y entrena en Themyscira en el marco de la cultura matriarcal de las Amazonas. La relación con la madre es el principal vínculo afectivo de Diana hasta la aparición de Steve, quien se convierte en su interés romántico. En el origen de Diana no existe figura paterna alguna; así, la narrativa del héroe se invierte, desplazando a la madre el rol influyente que convencionalmente ocupa el padre. Es Afrodita quién otorga los poderes a Diana, y en algunas versiones también aparecen otras Diosas de la mitología griega como Artemisa, Atenea o Hestia. Cuando Marston idea *Wonder Woman*, con la influencia determinante de Byrne, Holloway y las demás

---

<sup>52</sup> Una excepción notable es el caso de Frigga en *Thor: The Dark World* (dir. A. Taylor 2013), película en la que la madre de Thor juega un rol central, pero acaba muriendo como forma de desarrollar el arco narrativo del héroe protagonista.

intelectuales del grupo Heterodoxy, lo hace con la intención de evitar cualquier tipo de intervención masculina en su historia de origen.

En 2011, cuando DC decide relanzar los títulos de sus héroes más populares —la serie llamada *Los nuevos 52*—, el origen de *Wonder Woman* se transforma radicalmente. Preguntado por ello, el guionista Brian Azzarello justifica la adición de la figura paterna al origen de Diana:

We've cleaned her up. You can describe who she is now. She's got the specific description now just like Batman or Superman. She's the daughter of a god. It's weird, through the years people don't have a strong grasp of her. In the general popular culture, she's huge, not that anybody really knows anything about her. (citado en Boucher 2011)

Azzarello parte de la idea de que el origen de *Wonder Woman* es relativamente desconocido por el público si se compara con el de Batman o Superman. Según el guionista, esto es porque dicho origen no es suficientemente claro como para dejar huella en la cultura popular. Esta visión ignora el hecho de que personajes como Batman o Superman han sido adaptados en repetidas ocasiones al cine y la televisión, lo que ha permitido que el público general, y no específicamente los lectores de cómics, puedan conocer sus historias. De las palabras de Azzarello se desprende la idea de que un origen basado en la figura materna en lugar de la paterna no es suficiente para convertir a Diana en una heroína:

By making her the daughter of Zeus, we've gotten a big driving force behind our story. It gives her a motivation and it's a key to character that we now feel is very important. She's a child of the gods who defends us from them, in the same way that Superman is from another planet trying to save humanity and Batman is the orphan who is protecting us from the criminals who killed his parents. (citado en Boucher, 2011)

Según esta visión, el impulso de Diana de seguir el ejemplo de su madre y las amazonas y luchar por defender la paz en la Tierra no es suficiente motivación; debe entrar en juego la figura del padre para justificar su poder y valía —siendo dicho padre Zeus, una de las figuras patriarcales icónicas en la cultura occidental. En esta serie de cómics, no solo Diana es hija de Zeus, sino que es Ares quien la entrena en lugar de las amazonas.

Patty Jenkins y el equipo de producción de la versión de 2017 de *Wonder Woman* tomaron la decisión de escoger la historia desarrollada por Azzarello para su adaptación, en lugar de recurrir al origen que ideó Marston para el personaje. Esto contradice las declaraciones en las que Jenkins señala los cómics de Marston (The Director's Cut 2017) o la serie escrita por George Pérez entre 1987 y 1992 (Welch 2017) como principales influencias. La *Wonder Woman* de Pérez, bajo la edición de Karen Berger, es probablemente la versión que más abiertamente apuesta por la incorporación de ideas del movimiento feminista al personaje y su origen —entre otros cambios, Pérez sustituye la denominación de «Mundo de los Hombres» en referencia a la Tierra por «Mundo Patriarcal». La película de 2017 evita hacer referencia directa a la cultura patriarcal y las desigualdades que supone y, cuando la critica, es bajo el paraguas de la comedia. Las interacciones entre Diana y Etta, la secretaria de Steve, son un ejemplo de ello. Cuando Etta lleva a la protagonista a comprarse un vestido para pasar desapercibida en Londres, Diana se queja en tono humorístico de lo incómoda y poco práctica que resulta la vestimenta femenina. De la misma forma, cuando Steve le pone unas gafas a Diana para que pase desapercibida en Londres, Etta señala el tropo narrativo de la mujer que pierde todo el encanto al llevar gafas —«¿En serio, gafas? Y con eso deja de ser la mujer más guapa del mundo»—, pero el comentario no tiene mucha relevancia más allá de la intención cómica. Pese a utilizar a diversos niveles el feminismo popular en su promoción, *Wonder Woman* raramente alude al ideario o el imaginario del feminismo de forma clara. El texto toma como referente la historia más alejada de los principios matriarcales que caracterizan al personaje, incluyendo la figura paterna como origen de la heroína. Los motivos de esta decisión por parte del equipo de la película son difíciles de determinar de forma clara. Considerando las declaraciones de Jenkins sobre la dificultad de «vender» *Wonder Woman* a Warner Bros —derivada como se ha visto de la naturaleza femenina del personaje y su asociación con determinadas ideas del feminismo—, cabe imaginar que el propio desarrollo y guion del filme pasaron por un proceso de negociación similar en el que el equipo debió incorporar a la idea original las exigencias y requisitos de los diferentes agentes involucrados en la producción de la película. Las críticas al feminismo popular a menudo hacen referencia a fenómenos como este, en el que determinadas ideas feministas son apropiadas y mercantilizadas como estrategia comercial. En este caso, la asociación de *Wonder Woman* con el feminismo fue central en la exitosa campaña de promoción del filme. No obstante, y como es característico del feminismo popular, estos aspectos más visibles ocultan otros que

difícilmente pueden ser considerados feministas. Entre ellos se encuentra la decisión de incorporar de forma tan determinante la influencia de Zeus en el origen de Diana.

#### 2.3.2.4. *El juicio a Wonder Woman y el superheroísmo de las mujeres*

Phyllis Chesler, en un ensayo sobre Wonder Woman incluido en la antología que publica junto a Gloria Steinem, afirma que Diana es un ejemplo de cómo la valía de las mujeres es medida de forma diferente a la de los hombres, ya que «as futuristic as the comic strip is, it is nonetheless grounded in reality. It clearly portrays the fact that women have to be better and stronger than men to be given a chance in a man's world» (citado en Darowski 2014b, 137). Una de las principales diferencias entre la narrativa clásica del héroe y el género de superhéroes es que, mientras que el primero debe pasar por una serie de pruebas que demuestran su valía, los superpoderes son a menudo resultado de un accidente o experimento (Spider-Man, Capitán América, Iron Man o Hulk) u otorgados por nacimiento (Thor, Superman o Wonder Woman) (Bongco 2000, 104). Aun así, bajo la lógica de la narrativa patriarcal, existe la idea de que las mujeres sí que deben ser juzgadas antes de ser consideradas dignas de convertirse en superheroínas.

La decisión por parte de una mujer de hacer uso de sus superpoderes supone la incursión en un universo considerado masculino y es percibido a menudo como una amenaza. En palabras de Kaklamanidou, «the great myth<sup>53</sup> of patriarchy inventively states that no matter how many things women have accomplished, they will always be less of a 'hero' than their male counterparts» (2011, 64). La autora analiza las películas centradas en los X-Men, una de las pocas narrativas de superhéroes que cuenta con diversidad de personajes femeninos, para demostrar que ellas parten de una posición de poder, pero poco a poco pierden el protagonismo y la autoridad. Jean Grey, como ejemplo, es la más poderosa de los mutantes, pero debe ser controlada por figuras patriarcales porque se la considera incapaz de dominar sus propios poderes. Desde niña Grey tiene una personalidad malvada oculta, Fénix, restringida por barreras psíquicas que el Profesor Charles Xavier introdujo en su mente. Tras sacrificarse para salvar al mundo en *X2* (dir.

---

<sup>53</sup> La autora utiliza la definición de «mito» como discurso, según propone Roland Barthes en *Mitologías* (1999).

Singer 2003), Grey renace como Fénix en *X-Men: The Last Stand* (dir. Ratner 2006) y, sin el condicionamiento del Profesor Xavier, se convierte en la principal villana de la saga. Como señala Kaklamanidou, Xavier modificó la mente de Grey para limitar sus poderes sin tener en cuenta lo que ella querría:

Jean never stood a chance. As soon as Charles realized that she was equally or more powerful than he, he found a way to tame the «beast». But now the «beast» has returned to reclaim her individuality and unfortunately confirm that, in a man's world, no female can claim the throne. (2011, 68)

Pocas superheroínas son ideadas como personajes originales autónomos, ya que la mayoría forman parte de la historia de un superhéroe masculino. Es un tropo común en el cómic, pero también en las adaptaciones al cine. Se da, por ejemplo, cuando una mujer que cumple el rol de interés romántico pasa a luchar como superheroína. Es el caso de Pepper Potts, que después de una década apareciendo en el Universo Cinemático de Marvel como pareja de Tony Stark/Iron Man, en *Avengers: Endgame* (dirs. Russo & Russo 2019) se une a la lucha con su propio traje —traje que Stark le diseña e insiste en que ella use. En ocasiones, la superheroína nace como un rol secundario en la narrativa protagonizada por el héroe, como Elektra en *Daredevil* (dir. M. S. Johnson 2003), o como la única mujer en un equipo de superhéroes, como la Viuda Negra en *The Avengers* (dir. Whedon 2012). Así se refuerza la idea de que las superheroínas no son plenamente independientes de los personajes masculinos, que continúan situados sobre ellas en las jerarquías de poder. *Black Panther* (dir. Coogler 2018) cuenta con varias mujeres superheroicas con protagonismo, pero todas ellas son concebidas con relación al héroe protagonista, el rey T'Challa: Shuri, una brillante científica capaz de construir las armas más avanzadas del mundo, es su hermana pequeña; Nakia, una espía secreta especializada en artes marciales, es su interés romántico; Okoye, la líder del ejército, su guardaespaldas. Raramente una superheroína del cine lo es por sí misma y no en relación con un personaje masculino, pero varias de las series de televisión protagonizadas por mujeres del universo de Marvel han transgredido estas convenciones. Es el caso de *Agent Carter*, serie protagonizada por Peggy Carter, quien aparece originalmente como oficial británica de la Segunda Guerra Mundial e interés romántico de Steve Rogers en *Captain America: The First Avenger* (dir. Johnston 2011). Conscientes del peso de dicho vínculo sobre la concepción popular de la heroína, los creadores de la serie construyen el personaje con independencia de Capitán América y la serie insiste de forma explícita en que la



protagonista merece serlo por su propia valía. *Agent Carter* tiene lugar un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial (y de la muerte de Capitán América) y explora los problemas de Peggy Carter, una de las agentes más competentes del ejército británico, para adaptarse a su nuevo trabajo como oficinista en la Reserva Estratégica Científica. Paralelamente a su rol en la oficina, Carter trabaja en sus propias misiones secretas y, pese a no tener superpoderes, su inteligencia y habilidades la convierten en la agente más eficaz. No obstante, sus compañeros la minusvaloran por el hecho de ser mujer y se atribuyen continuamente sus méritos. Al final de la primera temporada, cuando uno de los agentes cuestiona la indiferencia de Carter ante tal injusticia, ella afirma: «I don't need a congressional honor. I don't need Agent Thompson's approval or the president's. I know my value. Anyone else's opinion doesn't really matter» (dir. Misiano 2015). La trama de *Agent Carter* subvierte las convenciones del género de superhéroes al hacer a su protagonista consciente de su valor como heroína independientemente de la aprobación de sus compañeros hombres. Las palabras de Carter remiten a las ideas que Phyllis Chesler plasma en su ensayo sobre *Wonder Woman*: para reclamar un espacio en el «mundo de los hombres» y ser consideradas al mismo nivel que ellos, las mujeres deben trabajar el doble y demostrar su valía.

Julie D. O'Reilly (2005) explora cómo el origen de Wonder Woman en los cómics asentó el precedente según el que muchas superheroínas deben pasar el trámite de demostrar sus habilidades y defender su rol como heroínas, a diferencia de los superhéroes masculinos. En la primera historia que protagoniza, Diana compete en un torneo de pruebas físicas en el que debe demostrar que es digna del título de «Wonder Woman» para ir a luchar por la paz y la justicia en el mundo de los hombres (*All-Star Comics* #8, 1940). O'Reilly compara este origen con el de Superman, quien decide por sí mismo convertirse en superhéroe: «Wonder Woman's legacy is one of deference, or at the least, limited agency; Superman's is one of assumed autonomy» (2005, 274). El juicio al que se somete a las superheroínas es, según afirma la autora, una forma de perpetuar la mirada masculina que reduce al sujeto mujer a objeto: como heroína, es un sujeto activo que conduce la narración, pero para llegar a ser tal cosa debe rebajarse a una posición pasiva y sumisa ante las instituciones que juzgan su valía. El juicio tiene también la función de enfatizar el carácter sustituible de la heroína, ya que Diana es Wonder Woman por haber ganado un torneo, pero el resto de amazonas también optaban al título. Así, las instituciones que sancionan los poderes de las mujeres son las que determinan su estatus



como superheroínas, y no pueden proclamarse como tal de la forma en que lo hacen Superman, Batman o Spider-Man. O'Reilly, igual que Phyllis Chesler, señala que

the narrative of the female superhero on trial continues to allegorically represent the successful contemporary woman who, in her attempts to do and be all, undergoes her own share of trials as she encounters numerous individuals, institutions, and ideologies that may attempt to limit her agency. (Chesler citada en Darowski 2014b, 282)

El juicio de Wonder Woman no es solo una anécdota de su primer cómic, ya que el cuestionamiento de su valía como superheroína se ha convertido en un elemento central del origen del personaje. En 1974 DC lanzó la serie *The Twelve Labors*, en la que Wonder Woman debía recuperar los poderes a los que había renunciado cuando decidió quedarse en el mundo de los hombres con Steve Trevor. Diana recupera sus poderes amazónicos pero, para demostrar que es digna de formar parte de la Liga de la Justicia, se propone completar doce trabajos como Hércules hizo según la mitología griega. En cada una de las batallas, un miembro diferente de la Liga de la Justicia —todos hombres con la excepción de Black Canary— supervisa a Wonder Woman y narra el episodio. Como señala Darowski (2014a), esta historia ejemplifica la tradición de someter a las superheroínas a juicio para sancionar sus poderes y limitar su agentividad, obligándolas a actuar bajo unos códigos que construyen su heroísmo diferente al de los hombres. En este caso, es la misma Diana la que se impone las pruebas para demostrar su valía, habiendo interiorizado su propia sumisión respecto al resto de superhéroes. La película de 1975 *The New Original Wonder Woman*, piloto de la posterior serie de televisión protagonizada por Lynda Carter, también incorpora el juicio de Wonder Woman en el torneo de las Amazonas. En la serie animada *Justice League* (2001-2004), Wonder Woman es de nuevo puesta a prueba para determinar si es digna de representar a las Amazonas en la Tierra.

Pese a ser parte del origen de Diana y haber sido incorporado en la mayoría de las adaptaciones del personaje, el juicio de Wonder Woman no aparece en la película de 2017. En la versión dirigida por Patty Jenkins, Diana no duda en ningún momento de su propia capacidad como superheroína. Hipólita intenta limitar las habilidades de su hija en un intento de protegerla, oponiéndose a que su hermana Antíope la entrene para la batalla, pero Diana insiste en luchar como el resto de las Amazonas. Cuando Steve Trevor le habla de la gran guerra que tiene lugar en el mundo de los hombres (la Primera Guerra Mundial),

Diana no duda en ofrecerse voluntaria para ayudarlo a parar el enfrentamiento. Hipólita intenta frenar a su hija, pero ella la desafía marchándose con Steve a Europa dispuesta a matar a Ares y acabar con la guerra en la Tierra. Diana se muestra durante todo el filme segura de su propio rol, pero no por ello deja de ser cuestionada por los personajes que la rodean. Hipólita, como representación de las Amazonas, se opone hasta el último momento al impulso heroico de su hija, que desde pequeña parece fascinada por las guerreras y la batalla y es entrenada en secreto por Antíope. Ante la posibilidad de utilizar sus poderes para parar a Ares, Diana se enfrenta a su madre insistiendo en que debe intentar parar la guerra a toda costa. Es entonces cuando Steve, a partir de una historia de su padre, inspira a la protagonista a desafiar a las Amazonas: «Mi padre me dijo un día: “Si crees que algo no está bien, puedes no actuar o actuar”. Y ya he intentado lo primero». Hasta entonces, era la opinión de Hipólita lo que retenía a Diana en Themyscira —«Es nuestro deber sagrado proteger el mundo, y yo quiero hacerlo, pero mi madre no me deja». Es en el momento en que entra en juego la narrativa patriarcal —pronunciada por Steve, en referencia a su padre— como legitimadora de la acción heroica cuando Diana decide desafiar a su madre.

Como en el caso de la elección sobre la historia de origen de Wonder Woman comentado en la sección anterior, no se puede determinar un motivo concreto por el que Jenkins decide incorporar en la película aspectos del personaje que se pueden considerar «feministas»<sup>54</sup> y, por otra parte, adaptar o introducir nuevos elementos que no lo son. De nuevo cabe especular sobre las posibles negociaciones que se llevaron a cabo durante la producción del filme. Considerando el alcance y presupuesto de una producción como esta, son muchas las voces que intervienen a lo largo del proceso de concepción y desarrollo del filme y es difícil determinar qué decisión corresponde a cada uno de estos agentes. Si bien contamos con declaraciones de Jenkins en las que establece que su intención como directora era desarrollar los orígenes «feministas» de Diana y adaptar las historias del cómic consideradas generalmente más progresistas en cuanto a la representación de género, en el producto final se encuentran contradicciones como las que se han visto en esta sección. Estas contradicciones son probablemente resultado de las negociaciones entre las distintas influencias que, más allá de la figura de la directora, determinan el resultado final de la película. El ejemplo que ocupa la siguiente sección es

---

<sup>54</sup> Además, es importante considerar que es imposible establecer de forma definitiva qué puede ser o no considerado «feminista», como se ha argumentado en el capítulo anterior.

distinto en este sentido, ya que se centra en una escena que la directora explícitamente reconoce haber decidido incluir en el filme pese a que el equipo de producción intentase convencerla de lo contrario.

#### 2.3.2.5. «*This is No Man's Land, Diana*»: *De Diana a Wonder Woman*

Una vez Diana abandona Themyscira apenas interactúa con mujeres, y en el «mundo de los hombres» se ve rodeada por personajes masculinos que continuamente dudan de sus capacidades. En una de las primeras escenas que tienen lugar en Londres, unos hombres atacan a Diana y Steve en un callejón. La primera reacción de Steve es cubrir a Diana para protegerla —pese haber visto luchar a las Amazonas en Themyscira— pero es ella quien, con sus icónicos brazaletes, para las balas y protege a Steve, que se da cuenta de que Diana tiene más capacidades para el combate que él mismo. En la siguiente escena, Steve asiste a un consejo de guerra en el que se intenta negociar un armisticio con Alemania. Diana, siendo mujer, no puede acceder a la reunión, pero entra de todas formas desobedeciendo a Steve. Los hombres del consejo, sorprendidos por su presencia, insisten en que salga de la sala. Más tarde, pretendiendo ser secretaria de Steve, Diana demuestra su valía esta vez ante el consejo al descubrirles que es capaz de leer otomano y sumerio y, por lo tanto, descifrar un cuaderno con información relevante para el gobierno. Cuando Steve decide reunir a un grupo de hombres para ir con Diana y él al frente, estos se muestran sorprendidos e incluso ofendidos —«No quiero que me maten por ayudar a una damisela en apuros»—, hasta que ella demuestra una vez más su fuerza enfrentándose a un hombre que les ataca.

Una escena tras otra, Diana ve sus capacidades puestas en duda por el hecho de ser mujer, algo que le resulta extraño viniendo de una isla en la que, rodeada únicamente de mujeres, nunca ha experimentado el sexismo del «mundo de los hombres». La inexperiencia de Diana en Europa se traduce en la desnaturalización de las desigualdades entre hombres y mujeres; desigualdades que actúan de forma directa como obstáculos para la heroína protagonista con la que la audiencia puede identificarse. Diana es representada como inocente e incluso ingenua, ajena a su verdadero origen (las Amazonas le ocultan que es hija de Zeus) y a las estructuras sociales del mundo de los hombres. Esta ingenuidad funciona de forma estratégica en la película, ya que es lo que permite que la

protagonista no se imponga a sí misma las limitaciones que el resto de los personajes asumen que tiene: Diana desconoce que es diferente que el resto de las Amazonas y que, fuera de Themyscira, las mujeres y los hombres reciben un trato desigual. La primera mitad de la película muestra secuencia tras secuencia cómo cada hombre que conoce a Diana cuestiona su potencial por el hecho de ser mujer. Si bien la película no adapta la historia del torneo que convierte a Diana en Wonder Woman, la protagonista sí que es juzgada en múltiples ocasiones antes de tomar el rol de superheroína. Es relevante observar cómo, en esta versión, las instituciones que la juzgan no son las propias de las Amazonas, sino las del mundo de los hombres. Hipólita intenta retener a su hija porque es consciente del poder y las habilidades que la hacen especial, no porque las ponga en duda, y Antíope anima a Diana a entrenar y aprender a defenderse para desarrollar su potencial. Son los personajes masculinos los que desconfían de una mujer que insiste en ocupar roles reservados para los hombres, ya sea en la política (interrumpiendo el consejo de guerra), la moda (insistiendo en vestir ropa masculina), o la guerra (exigiendo ir con Steve al frente).

Una de las escenas clave de la película tiene lugar cuando Diana finalmente llega al frente de la guerra, en una zona conocida como Tierra de Nadie porque, durante casi un año, el batallón británico ha sido incapaz de avanzar. Es importante mencionar que el nombre original en inglés, «No Man's Land», hace referencia específica al hombre. Si bien la expresión hace referencia a los humanos como denominación universal, en el contexto de la película resulta relevante: como dice Steve, ningún *hombre* ha podido cruzarla, pero Wonder Woman sí que lo hace. La narrativa textual y visual de la película enfatiza durante toda la secuencia la frustración e impotencia de Diana ante una situación en la que todo el mundo le dice que no puede hacer aquello que ella considera su deber. Cuando una mujer belga le explica a Diana que los soldados alemanes les han arrebatado las casas y la comida y han tomado como esclavos a aquellos que no han podido huir, Diana decide ignorar a Steve y pasar a la acción:

DIANA: We need to help these people.

STEVE: We need to stay on the mission.

[...]

DIANA: We cannot leave without helping them. These people are dying, they've got nothing to eat. And in the village... Enslaved, she said.

STEVE: I understand...

DIANA: Women. Children.

STEVE: We need to reach position by sunset.

DIANA: How can you say that? What is the matter with you?

STEVE: This is No Man's Land, Diana! It means no man can cross it, alright? This battalion has been here for nearly a year and they've barely gained an inch because on the other side there are a bunch of Germans pointing machine guns at every square inch of this place. This is not something you can cross. It's not possible.

DIANA: So, what? So we do nothing?

STEVE: No, we are doing something. We are. We just... We can't save everyone in this war. This is not what we came here for.

Estas líneas de diálogo preceden al momento clave de la película en el que Diana se transforma por completo en Wonder Woman. Como señala Brown (2017, 38-39), la transformación del protagonista es el elemento central de las historias de origen de superhéroes tanto a nivel emocional como narrativo. Dicha transformación suele ser espectacularizada a partir del uso de los efectos especiales como una presentación ritual del proceso de «masculinización» del héroe, inscrito literalmente en su cuerpo —como las escenas mencionadas anteriormente en las que Steve Rogers se transforma en Capitán América, o Bruce Banner en Hulk. En los casos en que la transformación física no es inmediata, como en el caso de Iron Man o Batman, una gran parte de sus respectivas películas se dedican a mostrar el proceso de trabajo e incorporación de las habilidades que les convierten en héroes. En *Wonder Woman* (2017) no existen tales escenas: Diana siente sus poderes como parte de sí misma y decide utilizarlos para detener la guerra cuando otros no pueden. Los poderes no transforman su cuerpo, su aspecto ni su personalidad. Sabine Lebel (2009) observa cómo los cuerpos de las superheroínas en el cine raramente son afectados por sus poderes y siempre se mantienen dentro de los márgenes de lo convencionalmente femenino. Es el caso de Wonder Woman que, pese a tener una fuerza sobrehumana, no muestra un cuerpo musculado como el de sus iguales masculinos. Al contrario que ellos, Diana no se convierte en Wonder Woman a partir de la transformación física de su cuerpo, ya que las barreras que limitan su agentividad como heroína no son físicas sino socioculturales. El momento en el que Diana toma el rol de superheroína es aquel en que decide ignorar las restricciones que le imponen Steve y el resto de los compañeros y pasar a la acción, sabiendo que sus poderes la hacen superior a los hombres. Diana ya vestía el traje de Wonder Woman, el escudo y la espada, y el único cambio físico que determina la transformación es la incorporación de la tiara dorada. Este elemento, que pertenecía a Antíope —la única amazona que apostaba por entrenar a Diana para la batalla en lugar de protegerla—, funciona como símbolo de

legitimación por parte de las Amazonas. Hipólita se la entrega a su hija cuando esta decide marcharse con Steve, aceptando que el destino de Diana es luchar contra Ares para devolver la paz al mundo de los hombres. Vistiendo la tiara, la protagonista cuenta implícitamente con la legitimación de la institución que en los cómics originales limita su agentividad haciéndola superar un torneo para demostrar su valía. Tras ponérsela, la cámara muestra por partes los elementos icónicos del personaje: el escudo, los brazaletes, las botas, el lazo mágico y, finalmente, la tiara [Figs. 2-15 a 2-19]. Con ella, Diana emerge de la trinchera convertida en Wonder Woman y dispuesta a cruzar la tierra que ningún hombre ha cruzado antes [Fig. 2-20]. La escena es sin duda el centro emocional de la película: la frustración de Diana —y la audiencia— crece en cada ocasión en que se le prohíbe actuar siguiendo su instinto, hasta el momento en que decide romper las ataduras y actuar por sí misma. La escena define el heroísmo de Diana, basado en la compasión y la determinación por hacer el bien. No solo ella gana la batalla, sino que abre paso a sus compañeros y el resto del ejército protegiéndolos de las balas.



Figura 2-15: Jenkins muestra en primer lugar el escudo de Diana.



Figura 2-16: La escena muestra plano a plano los distintos elementos de su armadura. En este caso, los brazaletes con los que Diana se defiende de las balas.

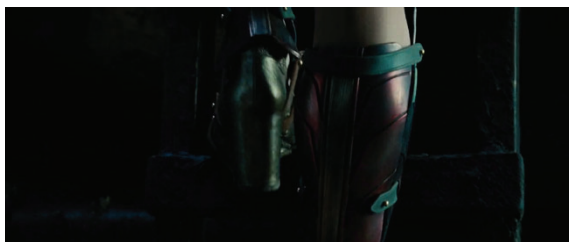


Figura 2-17: La cámara muestra las botas con los colores representativos de la armadura de Diana: azul, rojo y dorado.

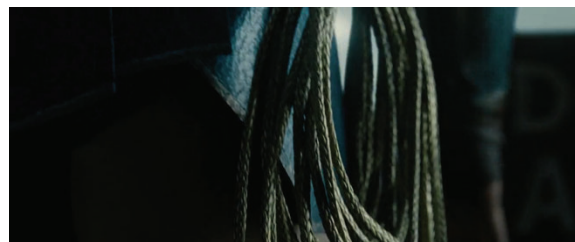


Figura 2-18: Jenkins muestra en esta escena el lazo de la verdad como parte de la armadura de Wonder Woman.

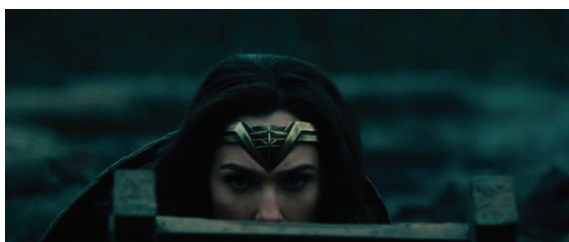


Figura 2-19: Diana emerge en *No Man's Land* con la tiara de Antiope.



Figura 2-20: Wonder Woman cruza *No Man's Land*.



Es difícil no pensar en la escena de «No Man's Land» y la victoria de Wonder Woman como una metáfora de lo que la película supone para el género de superhéroes. Jenkins, directora del filme, afirmó en una entrevista que tuvo que insistir mucho para mantener la secuencia, ya que el equipo de producción no entendía el sentido de una escena en la que Wonder Woman no luchaba contra ningún villano (Davis 2017). Tras el estreno de la película, la escena resultó ser la favorita tanto del público como de la crítica (Abad-Santos 2017a). Múltiples artículos recogen que la secuencia despertó emociones intensas específicamente en las mujeres de la audiencia, que sentían que estaban ante algo que no habían visto antes en una pantalla de cine:

It felt like I was discovering something I didn't even know I had always wanted. [...] Witnessing a woman hold the field, and the camera, for that long blew open an arguably monotonous genre. We didn't need a computer-generated tree or a sassy raccoon to change the superhero game; what we needed was a woman. (Woerner 2017b)

I feel this resonates with so many women, how much we are told «no» by society because of who we are, as women, we are held back so much. Diana's frustration and the control men had over her, to the point of screaming, was something we all feel. And to stand up and say «no, I am not going to do what I am told to» will be a catharsis for so many women, to take power over oneself as a person. It took a woman director to realise that, to know that, to push for the importance of that. I don't think that can be overstated. That made me cry even before I really knew what I was crying over. And I suspect many women would have been similar. (Barnett 2017)

La transformación de Diana en Wonder Woman supone su ocupación de espacios reservados para los hombres de forma literal y simbólica. Dentro de la narrativa, la victoria de Diana hace suyo un territorio disputado por los soldados aliados y alemanes. Fuera de ella, el éxito de la película la sitúa en un espacio también considerado masculino, el género de superhéroes: las reacciones de la audiencia demuestran cómo el rechazo de Diana a las prohibiciones de los hombres es interpretado como el desafío de la película a las convenciones de un género marcado por la (hiper)masculinidad. Tal como Diana paró las balas y abrió paso a las tropas en *No Man's Land*, la película traspasó las barreras del género y posibilitó que otras superheroínas siguieran sus pasos.

### 2.3.3. «El hombre creó un mundo en el que estar unidos es imposible»: *Wonder Woman (2017) como parte del DCEU*

La película de 2017 supuso la incursión de Wonder Woman en el hipermasculino universo extendido de DC. *Wonder Woman (2017)* es el cuarto filme de la saga, que hasta entonces contaba con tres producciones: *Man of Steel* (dir. Snyder 2013), protagonizada por Superman (Henry Cavill); *Batman v Superman: Dawn of Justice* (dir. Snyder 2016), en la que el mismo Superman se enfrenta a Batman (Ben Affleck); y *Suicide Squad* (dir. Ayer 2016), centrada en un grupo de villanos. La primera aparición de Wonder Woman tiene lugar en *Batman v Superman*, cuando la heroína se une a la batalla de los dos hombres contra el supervillano Doomsday. La película, como *Man of Steel* y *Suicide Squad*, se caracteriza por ser sombría tanto a nivel visual como narrativo.

De forma general, y con la excepción de *Wonder Woman (2017)*, el DCEU ha recibido críticas negativas. Muchas de ellas mencionan el hecho de que las películas tienen un tono muy violento y una estética innecesariamente oscura (Alexander 2016), lo que contrasta con el humor y la estética *camp* del Universo Cinemático de Marvel, que es generalmente mejor valorado por la crítica. En el DCEU y, en concreto, en las películas dirigidas por Zack Snyder (*Man of Steel* y *Batman v Superman*), se aprecia un esfuerzo por conseguir un tono y una estética determinados, a menudo priorizando el espectáculo visual y dejando en segundo plano la narrativa. Las críticas negativas, sobre todo a *Batman v Superman*, hacen referencia a este aspecto: «La carencia inmensa de Zack Snyder para propiciar emociones se traga su gran espectáculo» (Medina 2016); «[Snyder] is to filmmaking what artists like Rob Liefeld and Todd McFarlane are to comics: good at images, hopeless at storytelling» (Klimek 2016); «his callous disregard of people and emotion is as omnipresent as ever, as is his fascination with flashy visuals at the expense of storytelling coherence» (Fetters 2016); «ultimately though, the central flaw of *Batman v Superman* is Snyder's trademark tone, which alternates between angry and maudlin with little in between» (Orr 2016).

Tal como señalan estas críticas, las versiones de Clark Kent/Superman y Bruce Wayne/Batman de Zack Snyder se alejan de la idea del superhéroe como protector de la



paz y luchador por la justicia: ambos se ven convertidos en un momento u otro en villanos desalmados. Si bien Batman tiende a ser un personaje sombrío y lóbrego en la mayoría de sus adaptaciones, Superman acostumbra a ser todo lo contrario: como Wonder Woman, es un símbolo de esperanza y benevolencia. En contraste, en *Man of Steel* Superman acaba asesinando de forma brutal al villano Zod, destruyendo gran parte de la ciudad y cobrándose múltiples víctimas mortales —un final que generó controversia entre el público<sup>55</sup>. Como afirma James C. Taylor (2016, 350), *Man of Steel* incorpora parte de la iconografía del héroe, pero al mismo tiempo busca deliberadamente oponerse en tono y narrativa a sus representaciones anteriores. En *Batman v Superman* el tono es si cabe aún más violento: Wayne acusa a Superman de ser responsable de las muertes provocadas por su batalla contra Zod, y Kent cree que Batman ordena asesinar a los criminales que encarcela. Lex Luthor, archienemigo de Superman, secuestra a la novia y la madre del héroe para obligarle a enfrentarse a Batman y acabar con su vida. Ambos se enzarzan así en una batalla en la que Batman golpea salvajemente a Superman hasta que este, a punto de morir, le suplica que salve a su madre. La mención de la madre, Martha, hace que Batman recuerde a su propia madre, que casualmente también se llama Martha, y decida no asesinar a su enemigo. En el desenlace de la película, ambos se enfrentan, junto a Wonder Woman, a una criatura creada por Lex Luthor que, antes de morir, acaba con la vida de Superman.

En su análisis de las adaptaciones cinematográficas del personaje de Batman hasta 2012, Will Brooker (2012) señala que se ha establecido en la cultura popular un canon de cómo deben ser los «buenos» textos sobre Batman en base al binarismo oscuro/camp. Brooker afirma que dicho canon valora positivamente las adaptaciones con un tono oscuro y serio y rechaza aquellas con estética camp que aportan elementos humorísticos o paródicos. El Batman del filme de Zack Snyder, interpretado por Ben Affleck, se construye en un extremo del binarismo:

Affleck's Dark Knight tortures, maims and kills without compunction. He's paranoiac and even cruel, twisted irreparably by the years of suffering he's endured (emphasised by both Affleck's harsh expression and the patches of grey running through his stubble and along his temple). (Crewe 2016)

---

<sup>55</sup> La película enfrentó dos visiones distintas sobre el acto de Superman: la de aquellos que defienden sus acciones (como Snyder) contra la de aquellos que consideran que por su naturaleza Superman nunca debería cometer un asesinato (Holmes 2015).

De acuerdo con Samantha Riedel, la película «exists merely for Batman (Ben Affleck) and Superman (Henry Cavill) to flex their muscles threateningly at each other and commit increasingly ludicrous acts of violence on the mere mortals around them» (2016). *Batman v Superman* ejemplifica a través de sus protagonistas una versión extrema del prototipo de hipermasculinidad que idealiza características convencionalmente masculinas como la virilidad y la fuerza física. Taylor (2016, 355) observa que los cuerpos de Affleck y Cavill son visiblemente más musculados que los de los actores que anteriormente han interpretado a los personajes y los enfrentamientos entre sí funcionan como una forma de espectacularizar su masculinidad: «The physical blows Batman exchanges with Superman demonstrate that his maintenance of strong masculinity allows him to engage in physical battle with godlike beings» (2016, 356). La batalla entre ambos superhéroes exhibe una de las características típicas de la hipermasculinidad: la valoración de la competición por encima de la cooperación. En *Batman v Superman* la masculinidad va asociada al enfrentamiento físico e intelectual, mientras que la feminidad tiene la función de desestabilizar dicho enfrentamiento: Batman decide dejar de pelear cuando recuerda a su madre. Esta representación basada en las concepciones tradicionales de feminidad y masculinidad refuerza el binomio de género y las convenciones del cine de superhéroes, al situar los personajes femeninos como herramientas de motivación del arco emocional del héroe: Superman es movido a la acción cada vez que Lois Lane es puesta en peligro por Lex Luthor; Batman por la simple mención del nombre de su madre.

El rol de Wonder Woman en esta película no es otro que el de conciliación de los héroes masculinos. En una de sus primeras líneas de diálogo, cuando coincide con Bruce Wayne en una gala, Diana afirma que «es verdad lo que dicen de los chicos. Nacen sin esa tendencia natural a compartir». Cuando Diana aparece como Wonder Woman para unirse a la lucha, lo hace con la función de aliar a los hombres contra un enemigo mayor —y empezar así lo que será en posteriores películas del DCEU la Liga de la Justicia. Tras la muerte de Superman, Batman se muestra arrepentido por haberse enfrentado a él y remarca la necesidad de «estar unidos», ante lo que Diana responde que «el hombre creó un mundo en el que estar unidos es imposible». Tanto el diálogo como las acciones de Bruce y Diana remiten a una concepción binaria del género que opone la competición hipermasculina a la compasión y cooperación asociada a la feminidad.

Tanto *Man of Steel* como *Batman v Superman* son ejemplos de cómo la hipermasculinidad de la narrativa se ve representada también a nivel visual. Las películas

encajan en un canon regido por la celebración de lo sombrío y descarnado por encima de lo camp. Así, la incorporación del personaje de Wonder Woman en el DCEU supone un reto: Diana representa valores convencionalmente femeninos, como el amor, la compasión y la paz —algo que parece no tener lugar en la distopía hipermasculina que presenta Snyder.

En *Wonder Woman* (2017), la directora Patty Jenkins se distancia deliberadamente de la estética del DCEU, una decisión que va en contra de la lógica de la franquicia mediática que, como marca, busca mantener la coherencia estética para ser reconocible. Sin embargo, el fracaso entre la crítica de las anteriores películas de DC abrió la posibilidad de una película de Wonder Woman que desafiara las normas establecidas por los anteriores directores de la franquicia. Esta sección ofrece un análisis de dos vías a través de las que la propuesta de Jenkins transgrede dichas normas: por una parte, la estética de la película en contraste con la oscuridad del DCEU y, por otra, la subversión de la mirada masculina que caracteriza las películas de Zack Snyder.

### 2.3.3.1. *Wonder Woman contra DC: Estética filmica*

La Era Oscura del cómic de superhéroes suele generar desacuerdos entre los fans, que la consideran una elevación artística del formato, y los detractores, que la perciben como la degradación cínica del cómic (Blevins 2016). Desde mediados de la década de 1980 (a partir de la publicación de *Watchmen*, escrito por Alan Moore, entre otros títulos), se entiende la Era Oscura como un giro hacia temáticas adultas y violentas, sexualidad explícita y un tono cínico y nihilista, una estética a menudo resumida con la expresión «grim and gritty». Jackson Ayres (2016) expone los debates sobre el impacto de dicha estética y señala que, pese a ser característica de muchos de los textos canónicos de la era<sup>56</sup>, ha sido utilizada como excusa para publicar narrativas «insípidas y descuidadamente violentas» camufladas bajo una apariencia «pseudointelectual» que, además, amplifica la misoginia ya presente en el género de superhéroes con una mayor

---

<sup>56</sup> Ejemplos de este canon son *Batman: Year One* (1987) de Frank Miller y David Mazzucchelli, *Batman: The Killing Joke* (1988) de Alan Moore y Brian Bolland, *The Sandman* (1988-1996) de Neil Gaiman o *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth* (1989) de Grant Morrison y Dave McKean.

cosificación de los personajes femeninos y el uso de la violencia contra la mujer como elemento estético. Si bien Alan Moore (guionista de *Watchmen*) es considerado uno de los creadores responsables de esta tendencia, el autor se ha mostrado arrepentido del impacto que ha tenido su obra y ha criticado que *Watchmen* ha sido malinterpretado y usado como una excusa para presentar historias pretenciosas, nihilistas, desagradables y insustanciales como algo sofisticado para lectores maduros (en Robinson, 2003). Como recoge Max Farrow (2019), muchos críticos han analizado de esta manera la adaptación al cine de *Watchmen* de Zack Snyder (2009), afirmando que el director malinterpretó los temas principales del texto original y se centra en el elemento «dark and gritty» como única forma de cuestionar los valores y la moral de los superhéroes. Este foco en la estética oscura y violenta se extiende también a las adaptaciones de Superman y Batman de Snyder. A nivel narrativo, el director ha sido criticado (Holub 2019) por su decisión de mostrar a ambos superhéroes matando a otros personajes, traspasando uno de los principios morales más asentados en el género: los héroes no asesinan. Basándose en el imaginario y el tono característico de la Era Oscura del cómic, tanto *Man of Steel* (2013) como *Batman v Superman* (2016) se sitúan en oposición a la estética que las adaptaciones contemporáneas de Marvel han establecido recuperando el tono camp que definía a los cómics de superhéroes antes de la Era Oscura, con historias clásicas de heroísmo, colores vibrantes y humor.

El personaje de Batman se ha asociado a lo «grim and gritty» desde la década de 1980, cuando autores como Frank Miller y Alan Moore empezaron a escribir versiones del personaje crudas y violentas, criticando el rol del superhéroe en la sociedad y cuestionando sus principios morales. La trilogía filmica *The Dark Knight*, dirigida por Christopher Nolan, se inspira en la desolación y la angustia que caracteriza al Batman de esta época. Pero el personaje no siempre ha sido oscuro: la popular serie que protagonizó entre 1966 y 1968 (creada por William Dozier) es una comedia de estética completamente camp. Un año después de *Batman v Superman* se estrenó *The Lego Batman Movie* (dir. McKay 2017), un filme de animación que cuestiona desde el humor la construcción del propio Batman como un personaje hipermasculino, oscuro y violento, ridiculizando las adaptaciones que así lo interpretan. Cuando Alfred, su mayordomo, le insiste en que deje de presentarse ante el mundo como un hombre duro sin sentimientos (referenciando explícitamente las adaptaciones anteriores, entre ellas *Batman v Superman*), el superhéroe responde:

I don't talk about feelings, Alfred. I don't have any, I've never seen one. I'm a night-stalking, crime-fighting vigilante, and a heavy metal rapping machine. I don't feel anything emotionally, except for rage. Twenty-four-seven, three hundred and sixty-five, at a million percent. And if you think that there's something behind that, then you're crazy. (dir. McKay 2017)

Durante esta película, Batman se da cuenta de la necesidad de cooperar y mostrarse vulnerable, toma consciencia de su hipermasculinidad y llega a colaborar con su archienemigo, el Joker, para salvar la ciudad. *The Lego Batman Movie* es un ejemplo de cómo es posible ofrecer una mirada crítica sobre el superhéroe y una revisión de su historia sin necesidad de recurrir a la violencia y el nihilismo.

Las decisiones estéticas y narrativas que Snyder establece en el DCEU sitúan la saga filmica en línea con una visión del género de superhéroes oscura y angustiosa en la que las mujeres quedan relegadas al rol de madres, esposas y víctimas. Así, Snyder construye un universo narrativo en el que Wonder Woman tiene poca cabida: no solo es una mujer ocupando un papel heroico, sino que se trata de un personaje que en el imaginario popular se asocia a manifestaciones camp (por la serie de la década de 1970) y cuya iconografía se basa en los colores vivos de su traje y su logo. El hecho de introducir a Wonder Woman en el DCEU presentaba un reto no solo narrativo sino también estético, sobre todo al hacerlo por primera vez en *Batman v Superman*, la película más oscura, violenta e hipermasculina de la saga.

El traje de Wonder Woman es probablemente el elemento más reconocible del personaje en la cultura popular. Tanto en el cómic como en la televisión, cada encarnación de Diana ha vestido los icónicos colores asociados al personaje: el azul, el rojo y el dorado. En su primera aparición en 1941, Wonder Woman vestía un top rojo con un águila dorada en el pecho, unos pantalones cortos azules con estrellas blancas y botas altas rojas y doradas. Esta imagen ha evolucionado con el tiempo y se ha adecuado a los distintos estilos artísticos de sus autores, pero tanto la tiara dorada como el traje han sido elementos esenciales en la consagración de Wonder Woman como icono popular. Cuando Warner Bros anunció que el personaje formaría parte del DCEU, generó una enorme expectativa por descubrir cómo se representaría en el cine la vestimenta de Diana. Michael Wilkinson, el diseñador de vestuario de *Batman v Superman*, explicó durante la promoción del filme que había buscado crear «una Wonder Woman relevante para la audiencia de hoy en día» (citado en Vieira, 2014). A partir de sus palabras, los fans dedujeron que el uniforme de Diana se asemejaría más a las armaduras de los superhéroes masculinos que a la

vestimenta de anteriores versiones de Wonder Woman, más útiles como traje de baño que en el campo de batalla (Dyce 2014). El diseño de Wilkinson se reveló en una primera imagen promocional que publicó en Twitter el propio Snyder, en la que se observa a Diana, interpretada por Gal Gadot, empuñando una espada [Fig. 2-21]. Tal como se había previsto, el traje de la nueva Wonder Woman es una armadura de piel y metal inspirada por las vestimentas de batalla de Grecia y Roma clásicas. Diana había vestido este tipo de armadura en cómics como los de la serie *New 52*, pero al contrario que en ellos, en la primera imagen promocional de *Batman v Superman* el traje pierde el colorido icónico del personaje. La imagen remite a la estética característica de películas dirigidas por Snyder, como *300* (2006) o *Watchmen* (2009), marcada por tonos oscuros y monocromáticos e iluminación contrastada —siendo ambas películas adaptaciones de cómics ejemplares de la Era Oscura del medio.



Figura 2-21: Imagen promocional de Wonder Woman en el filme *Batman v Superman: Dawn of Justice* (dir. Snyder, 2016).

Con tonos marrones, desaturados y oscuros, la imagen de Wonder Woman que presentó Snyder se aleja significativamente de las típicas encarnaciones del personaje y apenas es reconocible como tal. De los elementos icónicos de Diana sólo restan la tiara y los brazaletes, que sin el característico color dorado apenas llaman la atención. Pese a que



el diseño de la armadura sí incluye los tonos azules y rojos clásicos, estos se pierden en las imágenes promocionales y la película que, de acuerdo con la estética propia de Snyder, muestran los colores vivos desaturados.

Wonder Woman aparece por primera vez como tal en la secuencia final de *Batman v Superman*, una escena que tiene lugar de noche, apenas iluminada por las llamas del propio escenario de batalla, en la que los tres héroes se enfrentan a Doomsday. Wonder Woman irrumpe en la batalla, parando los rayos del villano con sus brazaletes cruzados. Estos, junto a la tiara, se descubren en un plano cerrado en el que apenas se ve la mirada de Diana, ya que las llamas se reflejan en el metal oscureciendo su cara. Al alejarse la cámara se revela el resto de la armadura, cuyos colores quedan apagados tal como en la imagen promocional. En la secuencia de lucha, a la que se suman Superman y Batman, dominan los tonos azules y oscuros de la noche, pero también los anaranjados del fuego y las explosiones. En la escena de combate Diana recibe una iluminación significativamente más cálida que las de Superman o Batman, lo que destaca los tonos anaranjados de su piel por encima de los fríos de la armadura. Dada la escasa iluminación de la escena y el alto contraste de la imagen posproducida, los cuerpos de los héroes masculinos, cubiertos totalmente por el traje, se llegan a confundir con la oscuridad del escenario, mientras que las piernas y brazos de Diana siempre quedan expuestos y atraen la mirada del espectador.

El diseño de Wilkinson y la visión de Snyder sobre este marcaron la forma en la que Wonder Woman irrumpió en el universo filmico de DC. Así, la producción de la película protagonizada por la heroína no podía partir de cero: tenía que concordar visual y narrativamente con las decisiones que el equipo de Snyder había tomado sobre el personaje. Aunque se basó en el diseño de Wilkinson, la diseñadora de vestuario Lindy Hemming creó un nuevo traje para vestir a Gal Gadot en *Wonder Woman* (2017), así como al resto de Amazonas. Hemming afirma que buscaba incorporar en el vestuario de la protagonista la historia de cómo Diana se convirtió en Wonder Woman. Al principio de la película, la protagonista viste una armadura de entrenamiento inspirada en las vestidas por los guerreros romanos, elaboradas a partir de piel animal, que Hemming define como «ropa deportiva arcaica» (citada en Wilson, 2017). Durante su viaje al mundo de los hombres, Diana ya viste el traje de superheroína, pero lo cubre con una capa de cabeza a pies. Finalmente, durante la escena en «No Man's Land», la icónica armadura aparece en el momento simbólico en que Diana toma la decisión de actuar como Wonder Woman enfrentándose a los soldados enemigos. Como se ha visto anteriormente

en este capítulo, el montaje de la película de Jenkins revela fragmentariamente los elementos emblemáticos del traje: el escudo, los brazaletes, las botas, el lazo mágico y la tiara. Cuando Diana pone el primer pie en el campo de batalla como Wonder Woman, la cámara se aleja a un plano general que muestra la totalidad de la armadura, cuyos colores vivos (el azul de la falda, el rojo de la coraza y el dorado) resaltan sobre los tonos grises y apagados del escenario. Para las explosiones que tienen lugar a lo largo de la escena, Jenkins utiliza humo de color azulado en lugar de fuego y mantiene los tonos fríos en contraste con la calidez de la piel y la armadura de la protagonista, buscando destacar los colores que la caracterizan, que han sido significativamente enfatizados respecto a la versión de Snyder en *Batman v Superman*.

La armadura de Wonder Woman no es el único elemento con el que Jenkins perturba la estética que Snyder había establecido en el DCEU. El uso del color es revelador en las obras de ambos directores, pero la intencionalidad simbólica de cada uno es prácticamente opuesta: mientras Snyder emplea los tonos oscuros y fríos en sus personajes y los ubica como parte de un escenario lúgubre y desesperanzado, Jenkins enfatiza los colores vivos y cálidos en la protagonista aun cuando el contexto es tan sombrío y violento como un campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial. Con el contraste de color y luz, se establece a Wonder Woman como un elemento esperanzador en oposición a la angustia y pesimismo del escenario. Esta diferencia binaria está presente durante toda la película y representa simbólicamente el rol de Wonder Woman como heroína capaz de salvar a los humanos de la violencia y el desconsuelo de la guerra.

El principal y más marcado contraste se da entre los escenarios de Themyscira, donde viven pacíficamente las amazonas, y el llamado «Mundo de los Hombres». Themyscira muestra un paisaje en el que arquitectura de inspiración greco-romana convive con la naturaleza de la isla. El verde de la vegetación y el azul del mar son los colores dominantes y, de acuerdo con el director de fotografía del filme, Matthew Jensen, fueron enfatizados deliberadamente con el uso de un tipo de película que aporta mayor saturación a la imagen y digitalmente durante el proceso de posproducción (citado en Mulcahey, 2017). Por contraste, las escenas que tienen lugar en Londres y en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial fueron iluminadas con filtros azulados que aportan una imagen con baja saturación y acentúan los tonos fríos —una técnica similar a la que emplea Snyder en *Batman v Superman*—, pero se editaron digitalmente para mantener la calidez en las zonas iluminadas y la piel de los protagonistas. James Taylor observa que los brillantes verdes y azules de Themyscira contrastan con la oscuridad del



mundo de los hombres, que recuerda a las tonalidades predominantes del DCEU establecidas por Snyder en *Man of Steel* y *Batman v Superman*: «Washed-out greys characterise the universe's masculinised aesthetic, which rejects the vibrancy of Golden and Silver Age Comics in favour of the dourness that typifies 1980s superhero comics» (J. C. Taylor 2017). El contraste entre esta estética «masculinizada» y la de Themyscira se hace explícito en el momento en que la cámara traspasa la barrera invisible que separa ambos mundos y los colores vibrantes de la isla desaparecen, dando paso a un paisaje gris y oscuro. Cuando viaja a Europa, Wonder Woman lleva consigo la intensidad y vitalidad de Themyscira a través del colorido de su armadura, y el contraste entre los colores vivos del traje y los grises de Europa refleja la intención de la superheroína de extender los valores de las Amazonas (como el amor, la compasión y la solidaridad) al hostil y sombrío mundo de los hombres. En plena Primera Guerra Mundial, un escenario en el que la mayoría de los personajes visten ropa oscura y de colores tierra, los tonos metálicos de la armadura de Wonder Woman destacan por su brillo y la saturación de sus colores. Jensen explica que la intención de Jenkins era mostrar combinaciones de colores que no fueran propias del contexto de guerra y las formas en las que esta ha sido representada en el cine, incluyendo colores más intensos y saturados que resaltarán sobre los fondos apagados (*Wonder Woman: Crafting the Wonder* 2017). A través del uso del color, Jenkins refleja el rol y la evolución de Diana como superheroína a la vez que distancia *Wonder Woman* de la estética hipermasculina que predomina en el universo cinematográfico de DC, con lo que demuestra la posibilidad de incorporar modos de representación que difieren de la norma del género de superhéroes.

### 2.3.3.2. *Jenkins contra Snyder: Mirando a Wonder Woman*

The cinematic codes have structured our absence to such an extent that the only choice allowed to us is to identify either with Marilyn Monroe or with the man behind me hitting the back of my seat with his knees. How does one formulate an understanding of a structure that insists on our absence even in the face of our presence? What is there in a film with which a woman viewer identifies? How can the contradictions be used as a critique? And how do all these factors influence what one makes as a woman filmmaker, or specifically as a feminist filmmaker? (B. Ruby Rich en Citron et al. 1978)

En su influyente teoría, concebida como base de una gran parte de la crítica filmica feminista, Laura Mulvey (1975) establece tres tipos de mirada asociadas al cine: la de la

cámara que registra las imágenes, la de la audiencia que observa el producto final y la de los personajes entre sí dentro de la película. La autora señala que las dos primeras raramente reciben atención en el contexto del cine narrativo que busca naturalizar e invisibilizar la técnica del propio medio (el encuadre de cámara, la edición, la dirección de actores, etc.) para evitar el distanciamiento del espectador. Por ello, un análisis de la mirada de Patty Jenkins como directora resulta relevante para entender la forma en que se representa a la mujer en *Wonder Woman* (2017) en contraste con la norma del cine de superhéroes en general y el DCEU en particular. El hecho de que *Wonder Woman* forme parte del universo filmico de DC permite comparar la mirada de Jenkins sobre el personaje con la de Zack Snyder y determinar instancias en que la directora transgrede lo establecido y ofrece una alternativa a la mirada masculina.

Cocca (2016b) señala que la estética masculinizada de la Era Oscura del cómic que utilizar Snyder está asociada a representaciones de género binarias basadas en la imagen del hombre hipermusculado y la mujer hipersexualizada. James C. Taylor afirma que

Although DCEU films are far from the only contemporary superhero blockbusters guilty of exhibiting this binary, it is decidedly pronounced when you place the sculpted, bulging muscles of Ben Affleck's full-body Batman outfit alongside the micro shorts and t-shirt combo that Margot Robbie's Harley Quinn wriggles into whilst ogled by *Suicide Squad's* (2016) camera. (2017)

Como señala Taylor en esta cita, el caso de Harley Quinn en *Suicide Squad*, una película del DCEU dirigida por David Ayer, es ilustrativo de la hipersexualización de los personajes femeninos en el género de superhéroes. El personaje interpretado por Margot Robbie viste pantalones muy cortos y una camiseta blanca estrecha y agujereada. El traje fue objeto de debate en los medios, sobre todo cuando se descubrió que los pantalones habían sido alterados digitalmente en el tráiler del filme para hacerlos aún más cortos (The Telegraph 2016). Otro de los personajes femeninos de la película, June/Enchantress (interpretada por Cara Delevingne), viste un traje semejante a un bañador que apenas cubre su piel. El propio director buscó justificar la diferencia de vestimenta entre ellas y los héroes masculinos por la influencia de la estética del cómic, e hizo referencia al binomio que critica Cocca: «For me it's, if you look at the aesthetic of comic books and you look at how the imagery of it and sort of what it means and what it drives, you have

these hyper-masculine men and you have these very feminine women» (citado en Chitwood, 2016).

*Suicide Squad* replica también la hipersexualización de las mujeres en la forma en que la cámara las mira, focalizando la atención en sus cuerpos prácticamente desnudos y mostrándolos como objetos ante la mirada masculina de los personajes y del espectador<sup>57</sup>. Esta película fue ampliamente criticada por la forma en que la mirada masculina de Ayer sexualiza a los personajes femeninos como Harley Quinn (Zuckerman 2016; Yamato 2017), asentando un precedente ante el que *Wonder Woman* (2017), la siguiente película estrenada como parte del DCEU, sería juzgada. En este caso, la dirección de Patty Jenkins permite cuestionar la naturalización del punto de vista masculino como universal y supone una mirada alternativa a la hipersexualización del filme de Ayer y la hipermasculinidad de las obras de Snyder.

El uso de la cámara en *Wonder Woman* no difiere significativamente de las convenciones del género de superhéroes, que busca invisibilizar el proceso material de la filmación para conseguir la máxima inmersión en las imágenes por parte del espectador. Sin embargo, como es propio del cine de acción, la cámara es dinámica y ofrece movimientos bruscos en momentos de tensión, siguiendo siempre la acción de los personajes. El encuadre subjetivo (es decir, del punto de vista del protagonista) es muy común, así como los planos abiertos que sitúan al espectador en el escenario y le ayudan a comprender el desarrollo de la acción. A menudo los directores utilizan la cámara lenta para alterar el ritmo de las escenas de batalla y focalizar la atención en un personaje u objeto en concreto. Jenkins utiliza todas estas técnicas en *Wonder Woman*, además de referenciar encuadres y movimientos que películas como *The Avengers* (2012) han grabado en el imaginario colectivo de los fans del género. Taylor (2017) señala dos ejemplos: las Amazonas (y más tarde, Steve y Diana) imitan la escena en la que Capitán América utiliza su escudo para lanzar al aire a la Viuda Negra y *Wonder Woman* parece imitar a Hulk cuando clava sus puños en una pared de piedra para escalarla. La película no emplea técnicas particularmente innovadoras y en ese sentido no subvierte el modo

---

<sup>57</sup> Harley Quinn es protagonista también de *Birds of Prey (and the Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn)* (dir. Yan 2020), producida por la propia Margot Robbie y dirigida y escrita por mujeres. La diseñadora de vestuario del filme, Erin Benach, señaló que el personaje vestiría de forma diferente a *Suicide Squad* afirmando que «that's what happens when you have a female producer, director, writer», a lo que Robbie añadió que «it's definitely less male gaze-y» (Aleksander 2019).

convencional de filmar el cine de superhéroes. Irónicamente, es precisamente esta convencionalidad lo que la hace interesante: Jenkins mira a *Wonder Woman* de forma similar a la que Zack Snyder filma a Superman en *Man of Steel* (2013) o Joe Johnston muestra a Capitán América en *The First Avenger* (2011). La transgresión se da cuando la mirada de la directora evita hipersexualizar el cuerpo femenino, algo recurrente en el género de superhéroes y en particular en las anteriores películas del DCEU.

En una de las primeras escenas de *Wonder Woman* Diana, de niña, corre a través de las calles de Themyscira —sirviendo como guía para la audiencia, ya que la cámara la sigue en todo momento— hasta el campo de entrenamiento en el que las amazonas batallan entre sí bajo la atenta mirada de la general Antíope. La secuencia establece a las amazonas como guerreras, fuertes y capaces, y como modelos a seguir para Diana, que las admira desde la distancia intentando imitar sus gestos [Fig. 2-22]. La cámara se mantiene la mayoría del tiempo alejada de las luchadoras, con planos abiertos que permiten que el espectador se familiarice con el entorno y con el tipo de entrenamiento



Figura 2-22: Diana observa e imita la lucha de las amazonas. *Wonder Woman* (dir. Jenkins, 2017).



Figura 2-23: El entrenamiento de las amazonas. *Wonder Woman* (dir. Jenkins, 2017).

que llevan a cabo las mujeres [Fig. 2-23]. Cuando la cámara se acerca a los cuerpos de estas lo hace para enfatizar su fuerza o destreza, mostrando su musculatura y la habilidad en el uso de las armas. En varias ocasiones se emplea la cámara lenta y la mirada se recrea en las acciones heroicas de las Amazonas: lanzando espadas con piruetas acrobáticas, recogiendo un escudo del suelo a lomos de un caballo o disparando flechas con precisión.

Lisa Coulthard (2007) critica la tendencia del cine contemporáneo a representar la agresividad de las mujeres de forma estilizada, mostrada mediante un énfasis en las artes marciales, y codificada como artificial y excepcional, casi siempre resultado de un entrenamiento a cargo de una figura paterna<sup>58</sup>. La escena de *Wonder Woman* remarca la agilidad y destreza de las guerreras y presenta sus movimientos como gráciles, pero a su vez muestra la brutalidad del entrenamiento y el efecto de este sobre sus cuerpos (que muestran cicatrices y heridas). La capacidad de batalla de las Amazonas es resultado de un entrenamiento, pero no es presentada como algo excepcional, sino que forma parte de su origen y su cultura. A través de la cámara Jenkins muestra los cuerpos de las mujeres enfatizando su fuerza y destreza, no su sexualidad.

Las Amazonas protagonizan también una escena en *Justice League* (dir. Snyder 2017), dirigida por Zack Snyder y estrenada apenas cinco meses después que *Wonder Woman*. Las armaduras de las guerreras en *Justice League* fueron rediseñadas por Michael Wilkinson y, a diferencia de los diseños de Lindy Hemming en la película de Jenkins, constan en su mayoría de dos piezas que dejan al desnudo la mayor parte de la zona abdominal y las piernas [Fig. 2-24] (Frey 2017). En la escena, las Amazonas se enfrentan al villano Steppenwolf y son vencidas sin gran esfuerzo por parte de él. Con Snyder tras la cámara, la mirada hace hincapié en los cuerpos abatidos de las guerreras, más cercanos en su mayoría al ideal de belleza tradicional (figuras esbeltas con largas melenas rubias perfectamente peinadas) que al cuerpo musculado y curtido que predomina entre las Amazonas de *Wonder Woman*.

Tras la introducción de las Amazonas en *Wonder Woman*, el avión que pilota Steve se estrella en la costa de Themyscira y Diana, ya adulta, se lanza al mar para salvarlo. Al llevarle a la orilla, los soldados alemanes que le perseguían irrumpen en la isla y las Amazonas acuden a defenderla. Diana y Steve observan protegidos detrás de una roca la

---

<sup>58</sup> Algunos ejemplos a los que hace referencia la autora son *La Femme Nikita* (dir. Besson 1990), *The Long Kiss Goodnight* (dir. Herlin 1996), *Le Cinquième Élément* (dir. Besson 1997) o *Kill Bill* (dir. Tarantino 2003).





Figura 2-24: Comparativa de las amazonas en *Wonder Woman* (dir. Jenkins, 2017) y en *Justice League* (dir. Snyder, 2017).

batalla entre las guerreras y los hombres. La secuencia cuenta con los mismos recursos técnicos y estilísticos que la escena en la que Jenkins muestra el entrenamiento de las amazonas: predominio del plano general y énfasis en la capacidad de estas, con el uso de la cámara lenta para mostrar tanto el poder de sus cuerpos (cuando atacan a los soldados con lanzas, cuchillos y espadas) como la vulnerabilidad de los mismos (cuando son atacadas). El momento en que se hace más evidente el uso de la cámara lenta se da cuando, al principio de la batalla, a una de las amazonas le alcanza en el estómago una de las balas del ejército alemán. En el instante en que se dispara la bala, la cámara se centra en la mirada de Diana siguiendo la trayectoria de la bala —un objeto que probablemente le fuera entonces ajeno, ya que las amazonas no utilizan armas de fuego y Diana no había salido todavía de Themyscira. El juego de miradas (la cámara a la protagonista, ella a la bala) enfatiza el punto de vista de Diana. Así, cuando la bala impacta contra el cuerpo de la amazona, la atención recae por completo en la reacción emocional de Diana que, por primera vez, ve el cuerpo de sus hermanas como vulnerable ante el ataque de los hombres. Durante la batalla la cámara enfatiza el heroísmo de las amazonas pero muestra también cómo son heridas, cómo sus cuerpos sangran (incluso el de Diana) y cómo mueren (al final de la batalla, Antíope muere al parar con su cuerpo una bala que se dirigía a la protagonista). Pese a que Steve está presente durante la escena, la mirada de la cámara se mantiene alineada en todo momento con la de Diana [Figs. 3-25 y 3-26].



Figura 2-25: Diana sigue con la mirada la bala que impactará contra el cuerpo de la amazona. *Wonder Woman* (dir. Jenkins, 2017).



Figura 2-26: La cámara sigue en todo momento la mirada de Diana y se centra en el impacto emocional de la escena sobre la protagonista. *Wonder Woman* (dir. Jenkins, 2017).

Si bien la cámara rechaza la sexualización de los cuerpos de las mujeres, James Taylor (2017) señala que la película referencia otra de las convenciones del género de superhéroes: la exposición de los cuerpos musculados de los actores. Tal como Steve Neale (2002) elabora en su análisis de la masculinidad como espectáculo, el físico hipermasculino de los intérpretes de superhéroes apela a la mirada erotizante a la vez que la reprime infringiendo violencia sobre él. Tras la batalla entre Amazonas y soldados alemanes, Diana entra a una cueva justo cuando Steve (Chris Pine) emerge desnudo del agua en la que se bañaba. Según afirma Taylor, en esta escena Diana parece mostrarse interesada sexualmente en Steve, pero no le sexualiza: «It is cinematic and social conventions that underscore the sensuality of Pine's exposed body. The camera lingers on mid and long shots of Steve, ensuring that the performer's musculature is showcased» (2017). Steve se muestra en esta escena angustiado en su esfuerzo por performar la hipermasculinidad que se espera del personaje: intenta convencer a Diana de que es un



espécimen masculino «por encima de la media» mientras cubre su cuerpo, vulnerable ante la mirada de ella. Diana expresa admiración por el cuerpo de Steve, pero también por su reloj —tanto el objeto como el físico masculino le eran desconocidos hasta entonces. Taylor observa que la interpretación de Gal Gadot y el diálogo de la escena dejan entrever la posibilidad de que Diana transponga la admiración por el cuerpo de Steve al reloj, siendo consciente del doble sentido cuando le pregunta: «¿Dejas que algo tan pequeño te diga qué hacer?». Como afirma el autor:

What is certain in this scene is that Jenkins, Heinberg, Gadot and Pine conspire to upset the codes through which bodies are objectified in cinema. The scene acknowledges eroticism while not simply sexualising Pine, knowingly displacing object status onto an actual mechanical object. (J. C. Taylor 2017)

La escena reafirma la mirada de Diana a la vez que cuestiona los modos en los que convencionalmente el género de superhéroes representa los cuerpos de sus protagonistas. A partir de los estudios de Mulvey (1975), Ellis (1982) y Metz (1982), Jeffrey A. Brown afirma que «the conventional structure of looking facilitates an identification with the hero and invites us to enjoy what is usually “his” command of the narrative» (2011, 209). El autor señala que la heroína de acción subvierte esta mirada convencionalmente masculina, ya que tiene la capacidad de dominar la narrativa con *su* mirada —y a diferencia de figuras como la *femme fatale* o las protagonistas de melodramas, no se le castiga por hacerlo:

Since women are fundamentally constructed as the object of the look, their visual transgression, their desire to see and know, has been systematically coded as meddling in dangerous situations better left to icons of patriarchal authority. But the modern action heroine represents one of the few truly progressive possibilities for female vision. Despite Hollywood’s economic imperatives that continue to underscore the sexual desirability of strong heroines as an object of visual pleasure for male characters and audience members alike, when the action heroine looks she does so without fear of recriminations. (2011, 209)

Diana transgrede la lógica patriarcal que sitúa a la mujer como objeto de la mirada y lo hace sin miedo a la recriminación, como apunta Brown. Steve es en esta escena el objeto de su mirada, lo que revierte los roles convencionales de género y sitúa al personaje masculino en una posición que le hace sentir vulnerable. El hombre demuestra sentirse

incómodo al ser mirado y se tapa el cuerpo con las manos, pero al mismo tiempo intenta mantener la performance de la hipermasculinidad asegurando que está «por encima de la media». La incoherencia entre su lenguaje corporal y sus palabras ante la mirada desafiante de Diana producen una situación paródica que se ve enfatizada por la forma en que la cámara muestra a la heroína en un plano contrapicado respecto a Steve, situándola físicamente por encima de él<sup>59</sup> [Figs. 2-27 y 2-28].

Las escenas de lucha protagonizadas por Wonder Woman siguen la misma lógica que las que muestran a las Amazonas en batalla: Jenkins utiliza principalmente planos generales que siguen el desarrollo de la acción y planos cortos sobre la cara de Diana que

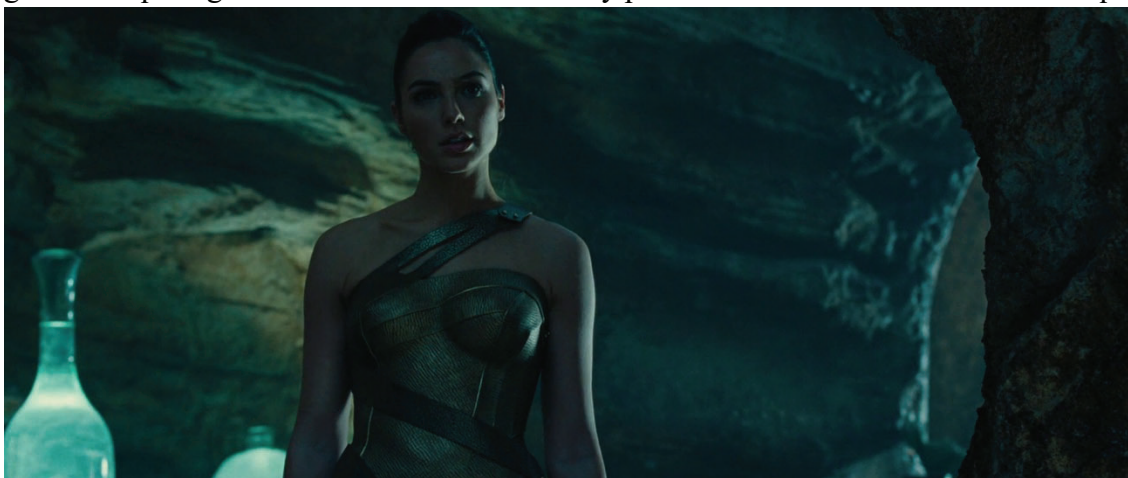


Figura 2-27: La mirada de Diana dirige la acción y la cámara la sitúa por encima de Steve. *Wonder Woman* (dir. Jenkins, 2017).



Figura 2-28: En esta escena Steve es objeto de la mirada tanto de Diana como de la cámara. *Wonder Woman* (dir. Jenkins, 2017).

---

<sup>59</sup> En su análisis del cine de terror, Linda Williams señala que la mirada de la mujer en el cine supone una amenaza al poder masculino y, por ello, es castigada (1984, 90). El lenguaje visual de esta escena de *Wonder Woman* juega con este principio, ya que la elección de encuadres acentúa la posición de vulnerabilidad de Steve ante la mirada de Diana —bajo la lógica que señala Williams, amenazadora— y la fragilidad de la performance de género del hombre, desarmada al ser objeto de la mirada.

muestran sus reacciones emocionales. La cámara lenta destaca los poderes de la protagonista y la fuerza de su cuerpo, como en los momentos en que parte una escopeta con los músculos de su espalda o lanza un tanque por los aires. Livia Camperi señala las diferencias entre la forma en que Jenkins usa cámara lenta y el uso que se le daba en la serie de televisión de *Wonder Woman*:

In the television show, Diana and the other Amazons compete in an Olympics-style sporting competition to see who will accompany Steve Trevor back to man's world. Here, slow motion is used in a very *Baywatch* style: the camera lingers on and prolongs shots of the Amazons running towards camera in their sheer, thin, barely-holding-it-in suits, with their breasts bouncing all over the place. This gratuitous lingering of the camera shows that the director of this episode, the producers of the series, and the creative team (all men), wanted to market this show to men, in the simplest of ways, despite its purported feminist tone. (2018)

Camperi afirma que la visión del director alinea la mirada de la cámara con la del espectador, que se presupone masculino, y cosifica los cuerpos de las amazonas para erradicar la amenaza que implica su posición de poder. En *Wonder Woman* (2017), bajo la visión de Jenkins, la mirada de la cámara sigue a la de Diana y ofrece algo novedoso en el género: el punto de vista de una mujer como eje central de una ficción cinematográfica. Un ejemplo de cómo esta mirada puede ser percibida como distinta a la norma se da al final de la película, cuando Diana ha derrotado a Ares y desciende al suelo cayendo en la clásica postura de superhéroe: con una de las rodillas en el suelo y la otra en un ángulo de 90 grados. En un plano que dura menos de 2 segundos, la cámara muestra cómo el muslo de Wonder Woman ondea al impactar la rodilla contra el suelo [Fig. 2-29]. Si bien breve, el encuadre de la imagen demuestra la intención de Jenkins de dirigir la mirada de la espectadora a aquello que, bajo la mirada convencional masculina, sería percibido como una imperfección del cuerpo de la mujer y probablemente evitado. Distintas revistas y plataformas online estadounidenses (Lubitz 2017; Flynn 2017; McNamara 2017) se hicieron eco de la popularidad de una publicación en la red social Tumblr, en la que una fan señalaba cómo *Wonder Woman* desafía la mirada masculina:

Watching a super hero movie directed by a woman is like putting glasses on for the first time. [...] When Diana did the superhero landing, her thigh jiggled onscreen. [...] Because she wasn't there to make men drool. She wasn't there to be sexy and



Figura 2-29: Jenkins dirige la cámara al muslo de Diana en el momento en el que impacta contra el suelo.

alluring and flirt her way to victory, and that means she has big, muscular thighs, and when they absorb the impact of a superhero landing, they jiggle, and.that's.WONDERFUL. (Creativewordspowerfulideas 2017)

Un detalle tan poco llamativo como el movimiento del muslo de Gal Gadot en esta escena se convirtió para muchas mujeres de la audiencia en un momento de reconocimiento e identificación con el personaje a través del lenguaje visual. Con esta imagen Jenkins dirige la mirada a aquello del cuerpo de la heroína que convencionalmente ha sido invisible, con la misma lógica con la que enfatiza los músculos de las espaldas de las Amazonas cuando estas luchan.

Brown afirma que «the de facto gendering of looking in cinema is so naturalized that it is rarely questioned» (2011, 210). Esta naturalización de la mirada masculina está tan extendida en el género de superhéroes que los pequeños cambios que supone la dirección de Jenkins suponen en cierta manera una transgresión de la norma. Otras películas protagonizadas por superheroínas, como *Catwoman* (2004) o *Elektra* (2005) hipersexualizan el cuerpo de la mujer como objeto de la mirada masculina. La Viuda Negra (Scarlett Johansson), la única superheroína con cierto protagonismo en el *boom* del género de superhéroes de la última década, recibe a menudo el mismo trato. En múltiples escenas de la saga de Marvel, todas dirigidas por hombres para un público que se presupone masculino, la mirada de la cámara cosifica a la heroína como espectáculo sexual. A diferencia de estos ejemplos, Jenkins dirige la mirada a los atributos de Diana que la convierten en heroína: su fuerza y su habilidad con las armas, pero también el poder de *su* mirada. El elemento subversivo en la dirección de Jenkins radica tanto en su

propia mirada como en la alineación de esta con la de la protagonista. La centralidad de la mirada femenina en ambos casos supone una transgresión de las convenciones del género de superhéroes y demuestra, incluso en los pequeños detalles, posibilidades de representar el cuerpo femenino de forma distinta a la normativa.

## **2.4. Los límites de *Wonder Woman* y el feminismo popular**

Wonder Woman ha sido a menudo definida como un personaje «difícil». Su misión, no obstante, es clara desde el momento en que nace: la defensa de la paz, la igualdad y el amor en el denominado «mundo de los hombres». Como se ha visto a lo largo del capítulo, esta concepción del personaje como «difícil» es motivada por diversos aspectos: la encarnación de la feminidad en un ámbito marcadamente masculino, la transgresión de los límites normativos de la representación de género y la asociación del personaje con distintas etapas del movimiento feminista.

En primer lugar, Diana representa valores tradicionalmente asociados a la feminidad y considerados irrelevantes o insuficientes para crear, de acuerdo con esta visión, una superheroína interesante. En el mundo de los superhéroes la feminidad ocupa tradicionalmente un segundo plano, un complemento para el héroe y un elemento de contraste con la hipermasculinidad de este. Al crear a Wonder Woman Marston buscaba decididamente luchar contra la «espeluznante masculinidad» de los cómics de la década de 1940. Diana no era la única superheroína mujer de la época, pero se puede considerar que era la que más clara y explícitamente presentaba la feminidad como elemento central del personaje. Wonder Woman no luchaba y vencía *pese* a ser mujer, sino que su éxito era consecuencia directa de la defensa de valores considerados femeninos como la compasión, el amor o la empatía. En este sentido, su feminidad funciona prácticamente como un arma del mismo modo en que lo hacen los atributos «masculinos» de personajes como Batman —la fuerza física, el coraje o el dominio tecnológico. La armadura del personaje así lo expresa: todas sus armas son defensivas (como el escudo o los brazaletes) y, en el caso del lazo de la verdad, una herramienta para defender la justicia sin necesidad de la violencia.



Teniendo en cuenta las convenciones del género de superhéroes, esta marcada encarnación de la feminidad en un cuerpo superheroico genera, a priori, una paradoja: ¿es posible encajar los valores heroicos tradicionales —la fuerza física, la inteligencia o el liderazgo— en una figura claramente femenina? Es esta aparente contradicción la que, de acuerdo con los críticos citados en el capítulo, convierte a Wonder Woman en un personaje difícil. No obstante, como demuestran los casi 80 años de popularidad del personaje, tal paradoja resulta artificial e inconsecuente. La feminidad de Diana nunca ha sido un obstáculo para su éxito como heroína. Sí lo ha sido la incapacidad o indisposición de determinados autores, agentes e industrias de considerar sus valores «femeninos» como propios del género de superhéroes y fundamentos válidos para el personaje. En este sentido, la incorporación de atributos aparentemente masculinos en un cuerpo de mujer supone una transgresión de las convenciones del género de superhéroes y por ello es recibida con desconfianza. La lucha de Patty Jenkins por adaptar al cine el origen de Wonder Woman se enmarca en este panorama. Si bien la directora buscaba desarrollar de forma clara y sencilla una historia que enfatizara los valores de la heroína, la compañía productora le pedía «algo más» que eso para hacer interesante al personaje. Curiosamente Jenkins habla del «miedo» de los estudios a presentar a una mujer en un rol heroico tradicional. Había pasado más de medio siglo desde que Marston ideara a Wonder Woman precisamente con ese objetivo, pero la desconfianza en el heroísmo femenino seguía presente.

Otro de los motivos por los que Diana ha sido considerada un personaje complicado de tratar es su asociación con el movimiento feminista. Como se ha visto a lo largo del capítulo, esta asociación ha pasado por etapas muy distintas. En este estudio se han destacado dos momentos concretos: el contexto feminista de su creación en la década de 1940, que sería reivindicado por la segunda ola del feminismo años después, y el vínculo de la adaptación al cine que dirige Jenkins con los movimientos del feminismo popular de la década del 2010. Este último hace que la película sea relevante como parte del corpus de esta tesis.

Como se ha demostrado, el contexto del feminismo popular influye en la consideración del personaje por la industria y en el desarrollo del proyecto de Jenkins. La producción y comercialización de *Wonder Woman*, como es propio de cualquier filme hollywoodense, no responde a la intención de una sola instancia autorial sino a la negociación continua entre múltiples agentes con distintas posiciones, intereses e influencia dentro de la extensa y compleja jerarquía bajo la que se organiza la producción

de una película de este tipo. Este estudio pone de relieve la intención de Jenkins tal y como se construye en la circulación discursiva de la película y en su propia performance autorial como directora, pero asume la dificultad de encajar tal intención en un marco de negociaciones y un contexto de influencias prácticamente inabarcables. Por ello se acude a ejemplos —como las decisiones concretas de guion o las estrategias de promoción del filme— que permiten explorar en profundidad las formas en las que se puede considerar que el feminismo popular influye en mayor o menor medida sobre la producción. Es relevante así observar que la intención original de Jenkins de adaptar los cómics más «feministas» de *Wonder Woman* se pierde en este proceso de negociación. En cambio, en los aspectos relacionados con la promoción del filme se enfatizan ideas y estrategias propias del feminismo popular, algo que concuerda con la idea de Sarah Banet-Weiser y Laura Portwood-Stacer (2017) de que los aspectos del feminismo que adquieren mayor visibilidad y, como consecuencia, popularidad, son aquellos mercantilizables.





### 3. Los límites de la distopía crítica feminista: la búsqueda de la utopía en *Mad Max: Fury Road*

*Mad Max: Fury Road* (dir. Miller 2015) es la cuarta película de la saga *Mad Max*, del director australiano George Miller, formada por *Mad Max* (dir. Miller 1979), *Mad Max 2* (dir. Miller 1981) y *Mad Max: Beyond Thunderdome* (dir. Miller & Ogilvie 1985). Por su impacto en el cine hollywoodense de la década de 1980, se trata de una saga fílmica que ha influido significativamente en el desarrollo y la consolidación del género de acción tal como se comprende hoy en día. El tema principal de los filmes de *Mad Max* es la relación entre la masculinidad, el heroísmo y el mundo del motor, una asociación naturalizada que se critica y se pone en debate en *Fury Road* (película estrenada treinta años después de *Beyond Thunderdome*, la anterior instancia en la saga). Si bien Max (Tom Hardy, anteriormente interpretado por Mel Gibson) es el personaje principal indiscutible de la trilogía inicial —al fin y al cabo, la saga lleva su nombre—, en *Fury Road* comparte protagonismo con Furiosa (Charlize Theron), una mujer que parece más preparada que él para sobrevivir en el escenario posapocalíptico que imagina Miller.

Además de por sus posibles lecturas como texto fílmico, *Mad Max: Fury Road* resulta relevante como producto cultural en el sentido más amplio, ya que el protagonismo de Furiosa jugó un papel importante en su campaña de marketing y en la recepción de la película, y generó discusiones en internet en torno al supuesto feminismo del filme. El caso más polémico se dio en plena campaña publicitaria previa al estreno de la película, cuando se publicó una llamada a boicotarla en *Return of Kings* (ROK), un blog basado

en la misoginia popular<sup>60</sup> que parte de la idea de que «masculinity is being increasingly punished and shamed in favor of creating an androgynous and politically-correct society that allows women to assert superiority and control over men» (ROK s.f.). Pese a que el autor de la crítica, Aaron Clarey, no había visto la película, según él la campaña de marketing era señal de que «*Fury Road* was not going to be a movie made for men. It was going to be a feminist piece of propaganda posing as a guy flick» (Clarey 2015). El artículo, que criticaba el protagonismo de Furiosa en los tráileres y posters promocionales, acusaba a la película de ser un caballo de Troya para forzar el feminismo en Hollywood y «blur the lines between masculinity and femininity, further ruining women for men, and men for women» (2015). Ciertamente, Furiosa es la protagonista del principal cartel publicitario del filme, en el que aparece en primer plano, mirando en dirección al espectador, mientras que Max tiene un papel secundario: conduce, amordazado [Fig. 3-1]. En el primer tráiler oficial<sup>61</sup> el protagonismo se reparte entre ambos, pero Furiosa ordena a Max que obedezca sus órdenes si quiere sobrevivir —«Do you want to get through this? Do as I say»—, lo que la posiciona como figura de autoridad, aun por encima del héroe.

Más allá de la concordancia entre el nivel de protagonismo en el marketing y en la propia película, colocar a Furiosa en primer plano tiene sentido considerando la audiencia a la que se dirige el filme. Tradicionalmente, la promoción del cine de acción se ha hecho pensando en un público objetivo masculino (Grant 2007, 80), lo que explica la reacción de desconcierto en algunos medios ante la campaña de *Fury Road*. Sin embargo, un estudio de la Motion Picture Association of America demuestra que en Estados Unidos el público cuantitativo de las películas de acción está cada vez más igualado en género, y las mujeres (que consumen más cine que los hombres) prefieren los filmes con protagonistas femeninas (Rife 2014). Pese a las estadísticas, sorprendió a críticos y comentaristas culturales que la nueva entrega de *Mad Max* apelase a una audiencia no exclusivamente masculina (Hughes 2015; Dockterman 2015) como lo habían hecho las películas anteriores de la saga, lo que demuestra la persistencia de ciertos estereotipos de género en cuanto al consumo de las ficciones populares.

---

<sup>60</sup> La comunidad ROK determina en sus estatutos el valor de la mujer según su belleza y fertilidad, asocia la femineidad a la debilidad y señala las libertades de la mujer como motivo de la ruptura de la estructura familiar tradicional, el descenso del índice de fertilidad y el empobrecimiento de los estados (ROK).

<sup>61</sup> El primer tráiler oficial de la película fue publicado por Warner Bros. Pictures el 10 de diciembre de 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=YWNWi-ZWL3c>). Lo siguieron, durante los meses posteriores, distintas versiones de este con pequeñas modificaciones.

El *post* de *Return of Kings* que acusaba a la película de ser propaganda feminista fue compartido de forma viral en Internet y logró que la mayoría de los medios *mainstream* norteamericanos criticaran el boicot y rechazaran por misóginos a los llamados Men's Rights Activists (MRAs), grupo del cual el autor del artículo original no forma parte, si bien comparte su ideología. *Fury Road* ocupó así titulares como «Men's rights activists call for boycott of *Mad Max: Fury Road*, citing feminist agenda» (O'Neil 2015) o «Why men's rights activists hate *Mad Max: Fury Road*» (Vincent 2015). La atención mediática logró lo contrario al boicot que pedía Clarey, ya que el debate sobre el papel del feminismo en la película se convirtió en uno de los principales reclamos para el público. Otras plataformas mediáticas de la misoginia popular como la comunidad *A Voice for Men* han afirmado que la llamada al boicot formaba parte de la propia campaña publicitaria (AVfM 2015).



Figura 3-1: Póster promocional de *Mad Max: Fury Road* (Warner Bros Pictures, 2015).

El artículo de Clarey en *Return of Kings* se publicó el 11 de mayo del 2015, tres días antes del estreno de la película en el Festival de Cannes. En la rueda de prensa de presentación de *Fury Road* la primera pregunta de los periodistas volvió a despertar el

debate sobre el supuesto carácter feminista del filme. Peter Howell, del *Toronto Star*, se dirigió a Tom Hardy (intérprete de Max) con una polémica pregunta: «As you're reading the script, did you ever think 'why are all these women in here?' I thought this was supposed to be a man's movie» (Festival de Cannes 2015). El actor se mostró ofendido por la pregunta y lo negó rotundamente. George Miller, como director de la película, explicó la razón del protagonismo de Furiosa:

Initially, there was never a feminist agenda, there was the story and it came simply to be an extended chase, and the thing that people were chasing was to be not an object, but human. The Five Wives, they needed a warrior. It couldn't be a man taking five wives from another man, that's an entirely different story. So, there was Furiosa and everything grew out of that. (2015)

Los medios elogiaron la actitud del equipo ante la cuestión del supuesto feminismo de la película: *The Telegraph* señalaba su defensa de la igualdad de género —«Mad Max cast dismiss men's rights backlash at Cannes launch» (Furness 2015)— y la página web de moda, *Refinery29*, calificaba a Hardy como héroe feminista (Le Vine 2015). Los medios se hicieron eco también de la presencia en la conferencia de la montadora de la película, Margaret Sixel, y de la razón por la que George Miller la eligió para el puesto: «Because if it was the usual kind of guys, it would look like every other action movie we see» (Festival de Cannes 2015). Cannes suscitaba así el debate sobre el feminismo de *Fury Road*, incluso antes de su estreno en las salas de Estados Unidos. Tanto los sitios web de los MRAs como de la crítica feminista se convirtieron en los principales promotores de la película en Internet. Sarah Banet-Weiser y Kate M. Miltner argumentan que, en parte, el discurso de la misoginia popular se desarrolla como respuesta a la visibilidad del feminismo popular en los entornos mediáticos, que es percibida como un ataque a su posición «legítima» en la jerarquía social (2016, 176). La asociación de *Fury Road* con el feminismo que construye la crítica feminista genera, en este sentido, una reacción por parte de la misoginia popular que se manifiesta en discursos como los citados arriba. En palabras de Banet-Weiser:

We need to think of popular misogyny is as much of a zeitgeist as popular feminism, and contend with it as such. If popular feminism, no matter how commodified or banal, allows for an opening of space and mind to think about broader opposition to structural sexism and racism, popular misogyny performs a similar function, and opens up spaces and opportunities for a more systematic attack on women and women's rights. (2015)

Como muestran los ejemplos citados, la recepción mediática de *Fury Road* ejemplifica las herramientas de las que tanto el feminismo como la misoginia populares hacen uso para «abrir espacios» desde los que manifestar sus respectivos discursos. Partiendo de la asociación mediática de la película al feminismo y las diversas respuestas que la misma generó, este capítulo busca explorar distintos aspectos del filme que resultan relevantes desde el punto de vista de la representación de género.

### 3.1. De la utopía a la distopía crítica feminista

The dream becomes vision only when hope is invested in an agency capable of transformation. The political problem remains the search for that agency and the possibility of hope; and only if we find it will we see our dreams come true. (Levitas 2010, 200)

There is a place. A green place. The Land of Many Mothers. There were plants. Trees. Even animals. There were men, but it was women who ran it. They grew food. Cared for children. There was hope for the future. (Furiosa en Miller, Lathouris, & Sexton 2015, 72)

En *El principio de esperanza*, Ernst Bloch (2004) explora lo que percibe como el impulso utópico: la propensión de las personas a «soñar hacia adelante», fantaseando más allá de la experiencia propia e imaginando posibles alternativas al mundo que les rodea. Originalmente publicado en tres volúmenes entre 1954 y 1959, *El principio de esperanza* es la obra sobre la que se han construido la mayoría de los discursos en torno a la idea del utopismo y las utopías.

Para Claeys y Sargent, utopismo se refiere a la proyección imaginaria, positiva o negativa, de una sociedad substancialmente distinta a aquella en la que vive el/la autor/a (1999, I). Dicha proyección se puede dar como artefacto político, sociológico o literario. El término fue establecido en 1516 por Thomas More, en su obra *Utopía* (More 2011), como un juego de palabras entre *eutopia* (buen-lugar) y *outopia* (no-lugar). La propia etimología del término refiere implícitamente a la paradoja que plantea: lo que determina

una utopía es su no existencia<sup>62</sup>. Como señala Lucy Sargisson, «utopia is the shadow that we chase, the dream that we pursue and yet —and also— it lies always over the horizon, around the corner, over the hill, out of reach and (usually) out of sight» (2012, 7). Para Darko Suvin (2003), la utopía es una «orientación» hacia un horizonte en que las relaciones entre personas se dan de maneras radicalmente mejores; para Ruth Levitas (2010), la expresión del deseo de una mejor forma de vida que debe ser entendida como un método, no una meta: una forma de explorar las aspiraciones de progreso humano y potenciales sociedades con estructuras alternativas. La utopía expresa deseos y, en ocasiones, también contiene la esperanza de que dichos deseos se cumplan en la realidad además de en la fantasía (Levitas 2010, 221). Moylan señala cómo la utopía literaria nace y se desarrolla como forma narrativa en momentos históricos de cambios significativos, ya que su propia forma da pie al tipo de discurso que referencia al mismo tiempo «lo que es y lo que aún no se ha conseguido» (2014, 3).

### ***3.1.1. El potencial transformador de la utopía***

En conversación con Lucy Sargisson, Ruth Levitas afirma que la función principal de la utopía debe ser la de catálisis de la transformación social a partir de la exploración de estructuras sociales alternativas (Levitas & Sargisson 2003, 13). Además del potencial transformador, la autora observa dos funciones más: la compensación (como vía de escape de un mundo hostil a través de la fantasía) y la crítica (que expone características negativas de dicho mundo hostil) —funciones que Levitas considera insuficientes como motor de cambio social, ya que alteran el orden ideológico de la sociedad, pero no el

---

<sup>62</sup> Sargent (1994) y Levitas (2017) observan cómo este término ha tomado en el siglo XXI connotaciones negativas. La idea de un buen-lugar que en realidad no existe se ha convertido en la de un lugar que *no puede* existir, implicando un idealismo que no es realista: una sociedad perfecta es imposible, porque requeriría personas perfectas que no existen. De acuerdo con visiones antiutópicas como la de Karl R. Popper (2012), una sociedad utópica solo se puede implementar con un gobierno totalitario y el uso de la fuerza y la violencia por encima de la razón. Sargent (1994) se opone a este argumento, que tiene su origen en gran parte en el anticomunismo y el antifascismo, y defiende la función transformadora de la esperanza que albergan las utopías. En la misma línea, Levitas (2017) afirma que el antiutopismo es esencialmente conservador, al oponerse a la idea del *hipotético* cambio político radical que imaginan las utopías que, por otro lado, está siempre abierto a crítica y es por definición provisional y negociable de forma colectiva.



estructural (2003, 14). Sargisson se opone a la distancia que Levitas plantea entre transformación, compensación y crítica, argumentando que la exploración de alternativas que plantea cualquier utopía supone por sí misma un proceso de transformación, ya que «it creates changes in the ways that we think about the world and is an integral part of sustainably changing the way that we behave» (2003, 17). No obstante, Levitas señala cómo la tendencia de las narrativas utópicas del siglo XXI ha sido hacia el abandono de lo que la autora entiende como función transformadora, algo que percibe como una consecuencia de las condiciones políticas e intelectuales del capitalismo avanzado que dificultan la articulación de organizaciones sociales alternativas (2003, 15):

it is very difficult to identify either mechanisms or agents capable of effecting a real transformation of the global social and economic system. Without this, the conditions for the serious envisioning of committed alternatives simply don't exist—and Utopia will continue to be confined to the function of critique rather than transformation. (2003, 16)

Tal como señala Levitas, en la década de 1970 la utopía se reinventó a sí misma como artefacto literario, dando pie al nacimiento de lo que Tom Moylan (1986) define como «utopía crítica». Representada por las obras literarias de Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Marge Piercy o Samuel Delany, la utopía crítica se centra en «la presencia continua de diferencia e imperfección dentro de la propia sociedad utópica», buscando alternativas dinámicas más reconocibles para el espectador (Moylan 2014, 10–11). Calificando determinadas obras como «críticas», Moylan señala elementos en estas que expresan una oposición tanto a las convenciones genéricas de la ficción especulativa como a su contexto político-social:

[T]hey created strategies, in content and form, that challenged any tendency toward a narrowly conceived and enforced utopianism. That is, they resisted textual work that did not question its own leanings toward single-minded solutions or undemocratic, nonnegotiable social blueprints. (2000, 83)

De esta manera, los/as autores/as de utopías críticas se mostraban reflexivamente conscientes de las limitaciones e imposibilidades tanto del género literario como de las sociedades utópicas que creaban, haciendo posibles alternativas y evoluciones de las convenciones dentro del género. Para Moylan (2014, xix), la utopía crítica es en sí misma una exploración en forma literaria de la utopía como método: el sistema social que plantea no solo se invoca en el texto, sino que se produce, altera y cuestiona de forma dinámica.

Como señala Levitas, la utopía se vuelve ambigua, fragmentaria y negociable (Levitas & Sargisson 2003, 15). En la misma línea, Margaret Whitford (1991) observa que tanto las utopías literarias como las comunidades utópicas experimentales abundaron durante los siglos XVIII y XIX, pero en el siglo XX la idea de un posible estado o comunidad «ideal» dejó de estar tan presente, dando pie a otras formas de utopismo como las distopías de Yevgueni Zamiatin, Aldous Huxley o George Orwell. La distopía se ha definido como «el lado oscuro de la utopía» (Baccolini & Moylan 2003, 1), un modo narrativo que representa una sociedad «aparentemente peor» que la de su autor/a (Cranny-Francis 1990, 125) y no es tanto una proyección de un futuro deseable como una advertencia de lo que puede pasar si la sociedad continúa tal como es (Levitas 2017).

### 3.1.2. *Utopismo y feminismo*

La tendencia de la utopía a la universalización —la concepción de una sociedad concreta que será la mejor para todos sus miembros— resulta problemática también para la crítica feminista, que se opone a la idea de un sujeto utópico «ideal» que a menudo en las representaciones literarias se asocia con lo masculino (Sargisson 2002, 51). Considerando la popularidad de autores como Huxley u Orwell, Albinski (1988) observa cómo las obras utópicas escritas por mujeres eran prácticamente desconocidas hasta que fueron descubiertas por feministas que buscaban reconstruir esta tradición literaria. Durante finales del siglo XIX y principios del XX proliferaron en Estados Unidos las utopías literarias de autoras que representaban mundos ideales, en los que las mujeres comparten poder y autoridad, son económicamente independientes y controlan su vida sexual (Albinski 1988, 830). Obras como las de Charlotte Perkins Gilman llevan implícita una crítica al *statu quo* al que ofrecen una alternativa: en *Moving the Mountain* (1911) Gilman imagina un futuro en que las mujeres son miembros influyentes en una sociedad estadounidense socialista; en *Herland* (1915) plantea una sociedad formada únicamente por mujeres, libre de todo tipo de conflicto. Obras como *Diana's Livery* de Eva Wilder McGlasson (1891), *Susanna and Sue* de Kate Douglas Wiggin (1909) o *It Beats the Shakers: or A New Tune* de Anna D. Evans (1905) toman como inspiración comunidades

reales estadounidenses consideradas por Albinski (1988) en cierto grado utópicas, ya que en ellas las mujeres contaban con derechos a los que no tenían acceso en la sociedad del momento en que son publicadas. De acuerdo con Cecile Lindsay (1986), el feminismo contiene en sí mismo un impulso utópico. A partir de esta afirmación, Andrea Ruthven (2015) explora cómo el «proyecto feminista» depende de la idea de que un cambio es posible y necesario. La ficción especulativa permite imaginar este cambio, planteando sociedades alternativas que perturban el *statu quo* y cuestionan aquello asumido como natural o normal. En la misma línea, Sargisson (2002, 4) afirma que el «utopismo feminista» propone una transgresión de la idea de la utopía como un estado de «perfección» al desmontar el sistema de oposiciones binarias en que se basa la construcción de significado en la utopía clásica:

This approach is transgressive utopianism; it transgresses, negates and creates new conceptual spaces from which to reapproach the world in a non-dualistic way that is not driven by the desire to possess. Considered within an alternative («feminine») economy, though, the profit does not consist in the possession of truth, but rather in the opening of further alternatives and possibilities. Certain diverse conceptual shifts have been explored that transgress dominant and restrictive ways of construing the world. This, then, is utopianism of process. (Sargisson 2002, 168)

Siguiendo a Sargisson, María Luisa Femenías entiende la transgresión de la utopía feminista como la transformación de «la configuración histórica y actual de las redes del poder entre los sexos» y afirma que la perspectiva feminista es «un punto de mira privilegiado» desde el cual explorar las posibilidades de transgresión (2013, 20).

Los periodos de mayor producción de ficciones utópicas feministas se corresponden con momentos históricos en los que se reestructura significativamente el rol político y social de las mujeres (Pfaelzer 1988): Mary Griffith escribió *Three Hundred Years Hence* en 1836, cuando las mujeres abandonaban el ámbito doméstico para trabajar en el campo; las obras mencionadas de Gilman, junto a otras como *Mizora* (1890) de Mary E. Lane, aparecen en pleno movimiento por el sufragio femenino, la reforma laboral y educativa y la lucha por la contracepción; *The Left Hand of Darkness* (1969) y *The Dispossessed* (1974) de Ursula Le Guin, *The Female Man* (1975) de Joanna Russ o *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy son contemporáneas a la lucha de la segunda ola feminista por la igualdad. Pfaelzer observa estas coincidencias y afirma que

the sense of empowerment necessary to create feminist utopias, as well as the specific configurations of feminist societies, awaited, fed upon, and enriched the women's movements. Here in utopia the female author could fulfill all her desires and form characters in her own image, with no limits of time or space. Throughout its literary history, the feminist utopia has challenged the Lockean notion that patriarchy is a natural right. (1988, 283)

Por su parte, Raffaella Baccolini estudia la importancia de estas escritoras de ficción especulativa y las críticas feministas en la evolución de esta tradición utópica hacia la utopía crítica, ya que según la autora son las que han negociado las formas en que categorías como el género, la raza o la sexualidad son exploradas en los textos de ciencia ficción (2000, 17). Escritoras como C. L. Moore, Anne McCaffrey u Octavia Butler incorporan un elemento de apertura y ruptura de las tradiciones del género y, según la autora (2000, 16), cuestionan los discursos centrados en la masculinidad de la ciencia ficción tradicional al tratar temas como la representación de las mujeres y sus cuerpos, la reproducción y la sexualidad o la relación entre el lenguaje y la identidad.

### ***3.1.3. La distopía crítica feminista***

En su influyente estudio, Baccolini estudia el vínculo entre la utopía crítica de las décadas de 1960 y 1970 y las distopías de las siguientes décadas, y parafrasea a Moylan cuando afirma que «both critical utopias *and* dystopias negate static ideals, preserve radical action, and create a space in which opposition can be articulated and received» (Baccolini 2000, 17). Como género literario, la distopía feminista aparece a principios del siglo XX y se desarrolla con textos como *Man's World* (Haldane 1926) o *Swastika Night* (Katharine Burdekin, bajo el seudónimo Murray Constantine, 1937), Cavalcanti observa cómo estas distopías, así como las que escriben Anna Kavan, Angela Carter, Suzette Elgin o Anne McCaffrey durante la década de 1960, presentan una «conciencia» que la teórica define como «protofeminista» en relación a las distopías escritas por mujeres en las décadas posteriores (Cavalcanti 2003, 49).

A partir de la idea de que tanto las utopías como las distopías crean espacios de oposición, Baccolini y Moylan teorizan sobre la posibilidad de un nuevo subgénero distópico que siga las mismas estrategias subversivas que las utopías críticas: que problematice las sociedades creadas en las ficciones de la misma manera que se hacía en la tradición utópica (Moylan 2000; Baccolini 2000). En esta línea, Jenny Wolmark observa en las obras de las escritoras Margaret Atwood y Sheri Tepper ciertos elementos que no concuerdan con la concepción clásica de la distopía, al incorporar en los textos el impulso utópico característico de la utopía crítica. Lyman Tower Sargent (1994, 9) puso nombre a este híbrido, que presentó como una nueva forma de narrativa distópica: la distopía crítica.

Baccolini explora en mayor profundidad la persistencia del impulso utópico en las distopías críticas, afirmando que la distopía convencional es un género «lúgubre» y «depresivo», que relega la esperanza utópica *fuera* de la historia: «only by considering dystopia as a warning can we as readers hope to escape such a dark future» (2004, 520). En cambio, el elemento crítico, según Baccolini, mantiene el impulso utópico *dentro* de la propia narrativa a través de la resistencia al cierre, permitiendo, como se verá a continuación, la subversión de los personajes.

La autora compara el amargo destino de los protagonistas de obras literarias como *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell con el final esperanzador de *Kindred* (1979) de Octavia E. Butler o *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood. Baccolini apunta a la creación intranarrativa de un «proyecto social de esperanza», en que los personajes buscan de manera colectiva una forma esperanzadora de resistencia (2004, 521). La autora señala con esta observación la tendencia de la distopía convencional a subyugar a sus personajes al final de la historia, poniendo como ejemplo a los protagonistas tanto de la mencionada *Nineteen Eighty-Four* como de *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, personajes que acaban sometidos por la sociedad totalitaria sin posibilidad de escapar u oponerse a ella. De esta manera, contrasta el elemento comunitario y esperanzador de la distopía crítica con el individualismo nostálgico de la clásica, ya que el nuevo subgénero dibuja un horizonte de esperanza para sus personajes, aunque les obliga a asumir las consecuencias y responsabilidades de sus acciones. Por otro lado, el adjetivo «crítica» implica una explicación de cómo la sociedad ha llegado a la situación distópica representada en las novelas y, en el horizonte utópico, señala posibles soluciones para evitarla o cambiarla.

En su estudio sobre la hibridación de utopía y distopía, Ildney Cavalcanti señala la importancia de las escritoras feministas en este proceso al afirmar que las distopías feministas son «un género intrínsecamente *crítico*» (Cavalcanti 2003, 48, énfasis en el original). La autora utiliza aquí el adjetivo *crítico* de la misma manera que Tom Moylan lo hiciera para definir la corriente utópica consciente de sus límites y abierta a la transgresión, y cita a Rita Felski en su definición de «feminista» como característica de los textos literarios que realizan una «exploration of gender-specific concerns centered around the problem of female identity» (Felski citada en Cavalcanti 2003, 47–48). Baccolini también ve en la distopía crítica el potencial de apertura de un espacio de impugnación y oposición para las mujeres y otros sujetos «excéntricos» no contemplados por el discurso hegemónico, al negar la convencional subyugación del individuo al final de la narrativa (2000, 18). Así, la autora define las novelas *Swastika Night*, *The Handmaid's Tale* y *Kindred* como distopías críticas feministas. En ellas, la intersección de *gender* y *genre* posibilita la creación de formas literarias «nuevas, subversivas y oposicionistas» (2004, 519). Baccolini (2000, 30) señala de igual manera la impureza del género literario y la resistencia a las convenciones como factores que permiten el mantenimiento del impulso utópico en la distopía crítica, que para la autora tiene el potencial de convertirse en una herramienta de resistencia feminista:

The critical dystopia, then, stresses the connection between imagination and utopia as well as between utopia and awareness. Empowerment, resistance, utopian imagination, and awareness, when combined, are the tools of the critical dystopia with which women can dismantle the master's house. (2000, 30)

Tom Moylan reafirma la argumentación de Baccolini e indica cómo el espacio de resistencia que forman estas obras además de ser feminista permite, gracias a su núcleo utópico, una crítica más amplia de la economía política. Según Moylan (2000, 190), no solo fomenta la diversidad y multiplicidad de discursos, sino que también apunta hacia la transformación del propio sistema político con discursos anticapitalistas, socialistas y radicalmente ecológicos<sup>63</sup>. Lo más relevante de la propuesta de Moylan es su idea de que los textos dan voz a sujetos que, rechazados por lo normativo, buscan maneras de modificar el sistema a su favor y crean realidades sociales alternativas que rechazan la lógica de la competición y optan por la igualdad y la autodeterminación. Por su parte,

---

<sup>63</sup> El autor analiza estas evoluciones literarias como una respuesta crítica a las limitaciones tanto de las micro-políticas radicales como de las «soluciones centristas» de la década de 1990 (2000, 190).

Dunja M. Mohr recupera la idea de la transgresión de la utopía que propone Sargisson cuando habla de las «distopías utópicas feministas» que, al incorporar elementos de la utopía en una narrativa distópica, consiguen criticar y transgredir la lógica binaria de la distopía<sup>64</sup> (2007, 10). La autora señala la figura del/la «borderwalker» como mejor ejemplo de la transgresión utópica: un personaje que «recognizes but learns to disrespect boundaries and, this changed, acquires a nomadic consciousness of polylogous perspectives» (2007, 10). De la misma forma, la distopía crítica (o, de acuerdo con Mohr, la distopía utópica) referencia los límites de la narrativa distópica tradicional y los transgrede, incorporando múltiples perspectivas y dando voz a sujetos convencionalmente invisibilizados.

En su lectura de la saga *Holdfast* de la escritora Suzy McKee Charna (1974; 1978; 1994; 1999), Cavalcanti elabora un análisis en profundidad del elemento feminista en la distopía crítica, en relación con la catacresis como figura retórica. La autora define catacresis a partir de la descripción que da Foucault en *Las palabras y las cosas*: «Catachresis concerns a link between a thing and a sign marked by concealed resemblances and analogies and has, from its etymology, connotations of misuse or abuse» (2003, 49). Resulta evocadora la relación que la autora establece entre catacresis y distopía crítica: Cavalcanti se basa en la afirmación de que los textos distópicos muestran realidades que resultan aberraciones de lo real contemporáneo, a la vez que funcionan como su reflejo crítico ocultando en sí mismas el elemento utópico, que en el caso de las distopías feministas es el deseo de las mujeres por una forma de existir mejor. En los textos, la expresión del deseo femenino se entrevé como el enigma presente pero irrepresentable:

Utopia in the feminist critical dystopia resides in the realm of the ineffable, invisible and silent, that space around which the narrative revolves. In this context, the stories appear as extended figures of catachresis, hiding Utopia in their folds. (Cavalcanti 2003, 50)

Como se explorará a lo largo de este capítulo, estas teorizaciones sobre las diversas formas de utopismo permiten comprender y analizar la propuesta que hace *Fury Road* en relación con la comunidad, el impulso utópico y la esperanza a partir, principalmente, del arco de evolución de Furiosa. La concepción teórica de la distopía crítica feminista

---

<sup>64</sup> La autora cita entre otros los binarismos sujeto/objeto, hombre/mujer, humano/animal, humano/no humano, dueño/esclavo, naturaleza/cultura, mente/cuerpo, cordura/locura, yo/otro, literalidad/oralidad o mito/historia (Mohr 2007, 12).



supone una herramienta útil para articular un análisis de *Fury Road* como texto que critica la violencia del sistema patriarcal y abre la posibilidad de transgresión utópica para los sujetos rechazados por lo normativo de dicho sistema. Si bien los estudios de la distopía crítica se ocupan principalmente de la ficción literaria, autores como Penley (1989), Fitting (2003), Hall (2011) o Mirrlees y Pedersen (2016) los han aplicado al ámbito cinematográfico. Fitting (2003), por ejemplo, analiza bajo esta óptica películas como *Pleasantville* (dir. Ross 1998), *Dark City* (dir. Proyas 1998) o *The Matrix* (dirs. Wachowski y Wachowski 1999), llegando a la conclusión de que, igual que en literatura, las distopías críticas fílmicas interrogan la lógica de la sociedad distópica y presentan un horizonte utópico de resistencia a esta. Así, pese a las especificidades del texto fílmico, el aparato teórico planteado puede ser aplicado a las ficciones cinematográficas. El análisis de *Mad Max: Fury Road* en este capítulo parte de esta base para analizar la película como distopía crítica y observar las formas en que su narrativa ofrece posibilidades de transgresión utópica para sus protagonistas.

### **3.2.«Mankind has gone rogue, terrorizing itself<sup>65</sup>»: la masculinidad hegemónica en crisis**

*Mad Max: Fury Road* (2015) es la cuarta película de la saga distópica que cuenta la historia de Max Rockatansky. En 1979, Miller estrenó la primera entrega, *Mad Max*, con Mel Gibson interpretando a su torturado protagonista<sup>66</sup>. La premisa de la saga ha sido explicada como: «civilization has failed, and it has failed because of deeply rooted problems in the organization and character of society» (Sharrett 1985, 82).

---

<sup>65</sup> Estas palabras son pronunciadas por una voz en *off* durante la secuencia introductoria de *Mad Max: Fury Road*, superpuestas a imágenes que muestran la destrucción de la civilización tras una catástrofe nuclear.

<sup>66</sup> Pese a haber sido concebida como una película australiana de bajo presupuesto, *Mad Max* alcanzó éxito internacional usando convenciones narrativas y estéticas típicas de Hollywood: «It does not matter that Max is the protagonist in a post-apocalyptic Australian narrative because he is the embodiment of an American Western mythology that has been a mainstay for Hollywood cinema from its beginnings and has been prevalent in American popular culture even longer. Max and the conflict in which he is involved fit very well with traditional Hollywood filmic and mythological formations and, therefore, he and the events surrounding him are rendered culturally significant to US audiences» (Winn 1997, 59).

El Max de Mel Gibson era un policía que luchaba por mantener el orden en los primeros años de decaída de la civilización, tras el colapso de la industria del petróleo. *Mad Max* (1979) se situó en un futuro cercano, 1984, y mostró la batalla entre un grupo de motoristas nómadas y el equipo de policías al que pertenecía Max. Este primer filme se inscribe en la ficción de venganza clásica<sup>67</sup>, con el protagonista perdiendo a su compañero, su mujer y su hijo a manos de la brigada de delincuentes.

Rebecca Johnke (2001) estudia la relación entre el rol de Max como responsable del cumplimiento de la ley y su construcción como héroe, ya que como policía tiene acceso legítimo a tecnología (armas y coches) que le sitúan en el escalón superior de las estructuras de poder hegemónicamente masculinas. Al protagonista le preocupa su «adicción» a la adrenalina que le proporciona el trabajo, pero también al poder que le da su posición. Max es identificado al principio del filme explícitamente como la última esperanza del orden, ya que combina el estatus legal como policía con su posición como cabeza de una familia nuclear ideal (Hassler-Forest 2017, 302). La violenta destrucción de esta familia lleva a Max a convertirse de policía a justiciero, siguiendo la tradición de otras películas de la década de 1970 como *Dirty Harry* (dir. Siegel 1971) o *Death Wish* (dir. Winner 1974).

Tres años después, Miller estrenó *Mad Max 2* (dir. Miller 1981) —estrenada en Estados Unidos bajo el título *The Road Warrior*—, en la que el protagonista ya no era policía sino un solitario «guerrero de la carretera». La narrativa avanzó en esta segunda película hacia un escenario explícitamente posapocalíptico, también tres años después de los hechos del anterior filme. Max se enfrentó en ella al completo caos civil que obligó a los ciudadanos a migrar a The Wasteland, la extensa área completamente árida del centro de Australia. Igual que la primera película, *Mad Max 2* sigue convenciones del western, llevadas aquí a un escenario distópico<sup>68</sup>. El filme muestra un endurecido Max que se ve obligado a ayudar a un grupo de refugiados a defenderse contra las bandas de saqueadores. Tanto en la segunda película como en la posterior secuela, *Mad Max Beyond Thunderdome* (dirs. Miller & Ogilvie 1985), la trama se basa en un arco de redención en

---

<sup>67</sup> En la traducción al español de «avenger narrative» o «western narrative», el término «narrativa» no resulta igual de consolidado que en el original inglés, por lo que en este estudio se opta por «ficción», un término que cuenta con connotaciones transmediales y sigue la lógica en la denominación de géneros como la ciencia ficción o la ficción de carretera.

<sup>68</sup> Hay (2017) expone las referencias de *The Road Warrior* al western y la forma en que redefine el género al situar la narrativa en un futuro distópico, así como los motivos de su influencia en el cine de Hollywood de la década de 1980. Considerando el éxito de la película en Estados Unidos, Strug (1995) afirma que la película demostró la viabilidad económica del género posapocalíptico.

el que Max encuentra formas de reconectar con la humanidad a través de distintas comunidades para las que, a menudo a su pesar, supone una figura heroica que les lleva a la salvación (Hassler-Forest 2017, 203).

*Mad Max Beyond Thunderdome* tiene lugar 15 años después, en 2004, cuando el protagonista se vio convertido en un nómada enfrentado a Auntie Entity (una villana interpretada por Tina Turner). Exiliado en el desierto, Max ayuda a huir a una tribu de niños que sueña con viajar al mundo pre-apocalíptico que consideraban un mito. Pese a conseguir salvarlos, llevándolos a las ruinas de Sídney, Max siguió vagando por el desierto en solitario.

Las tres películas de la saga de George Miller se inscriben en el contexto del cine popular en la década de 1980, analizado por Susan Jeffords (1994) en *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*<sup>69</sup>. De acuerdo con Jeffords, se trata de una época de transición de la figura del justiciero, típica de los años 1970, al *hard body* de la década de los 1980. La autora define al justiciero, encarnado por ejemplo por Clint Eastwood en la serie de filmes que siguen a *Dirty Harry*<sup>70</sup> (dir. Siegel 1971), como un héroe que lucha contra la creciente decadencia de la sociedad, actuando con determinación bajo sus propios principios frente al crimen, la violencia y la corrupción que gobiernan en su entorno (1994, 17). En contraste con la figura del justiciero, Jeffords sitúa los *hard bodies*, es decir «heroes men who are pitted against bureaucracies that have lost touch with the people they are to serve, largely through the failure of bureaucrats themselves to attend to individual needs» (1994, 19). Max, como héroe, evoluciona desde el policía que emprende una violenta batalla personal contra el crimen hasta convertirse en el líder de los rebeldes que luchan por defenderse de las autoridades corruptas, y en este sentido ejemplifica la transición descrita por Jeffords.

A otro nivel, es posible leer la evolución de Max a partir de los estudios sobre género y masculinidad en el contexto de los desastres y catástrofes naturales<sup>71</sup>. Preguntándose por los motivos por los que el nivel de violencia contra las mujeres se

---

<sup>69</sup> Como se ha mencionado, pese a ser películas de producción australiana, la saga de *Mad Max* sigue las convenciones del cine de acción hollywoodense descritas por Jeffords.

<sup>70</sup> Concretamente, Jeffords cita *Magnum Force* (dir. Post 1973), *The Enforcer* (dir. Fargo 1976) y *Sudden Impact* (dir. Eastwood 1983), películas en las que Eastwood interpreta «a hard-edged, unemotional, individualistic and violent San Francisco police officer whose method of choice for dealing with criminals is to shoot them» (1994, 17).

<sup>71</sup> Entendiendo, como argumentan Enarson y Pease (2016), que pese a ser comúnmente denominados «naturales», los desastres son fundamentalmente eventos sociales, político-económicos y medioambientales marcados por la distribución de la vulnerabilidad y las relaciones de poder en las comunidades afectadas.

eleva en los períodos que siguen a desastres naturales<sup>72</sup>, Austin (2016) argumenta que dicha violencia es el resultado del colapso (y reconstrucción) de la masculinidad que se da cuando las estructuras institucionales que refuerzan la masculinidad hegemónica se descomponen. R. W. Connell (2000; 2005) identifica la masculinidad hegemónica como la forma de masculinidad que resulta dominante en un contexto social específico y es aceptada como un ideal al que los hombres deben aspirar —un ideal asociado a la heterosexualidad, la autoridad, el coraje y la agresividad (Connell 2005). La masculinidad hegemónica nunca supone el control absoluto, sino un balance de fuerzas que se expresa y constituye como una lucha continua por el poder (Johansson & Ottemo 2015). Estructuras sociales como el estado, la religión, la familia o el trabajo refuerzan la masculinidad hegemónica como ideal y como forma de mantener intacta la jerarquía de género (Austin 2016). La desorganización social que se da tras un desastre supone la desestructuración de las instituciones que mantienen el orden social (Sampson & Groves 1989), algo que de acuerdo con Austin genera una sensación de crisis de la masculinidad hegemónica. *Mad Max* presenta un protagonista que no solo se adecua a la masculinidad hegemónica, sino que encarna y es partícipe de las instituciones que la refuerzan: es policía, trabaja para el estado defendiendo el *statu quo*, está casado con una mujer y es padre de una familia tradicional. La trilogía de Miller muestra, en diversas fases, cómo Max reacciona ante la pérdida de poder que supone la desestructuración de dichas instituciones y, por consiguiente, de la masculinidad hegemónica que él mismo representa: en *Mad Max* pierde la familia, en *The Road Warrior* la legitimación como policía y en *Beyond Thunderdome* se desmontan por completo las estructuras de estado (al presentar la sociedad que lidera Aunty Entity).

A partir de la concepción de las masculinidades como «forms in which many dynamics of violence take shape» y la oposición de la masculinidad hegemónica (ligada a la violencia, la confrontación y la dominación) con otras formas alternativas, «more open to negotiation, cooperation and equality» (Connell 2000, 224), Galina Hanley (2010) interpreta *Mad Max* (1979) como un ejemplo de performance de masculinidades violentas, y afirma que el miedo de Max a convertirse en un monstruo y a romper la relación con su familia, es el motor de la trama del film. Katherine Biber, por su parte, ve esta evolución del personaje hacia la violencia como un símbolo de la inviabilidad del ideal de la masculinidad hegemónica: «Living and dying by the rules of the road, these

---

<sup>72</sup> Lo demuestran estudios como los de Fotherhill (1996), Enarson y Morrow (1998), Enarson, Fotherhill y Peek (2007) o Fisher (2010).

men have no outlet, no escape. [...] Trapped on the murderous highways, men like Max (the journeyman actor; everyman) confirm the inescapability of failure, the impossibility of masculinity» (2001, 38). Siguiendo el argumento de Austin sobre la masculinidad en un contexto pos-desastre, los dos argumentos cobran sentido si se piensa en la historia de Max en esta primera película como la inversión de la ficción de venganza, en la que las acciones violentas del héroe tienen como objetivo recuperar la masculinidad percibida en crisis y, como señala Cornell, la fantasía de control (2009, 121). En *Mad Max* esta venganza no llega hasta el final de la película y, en lugar de afirmar la masculinidad del héroe, supone su caída en el círculo de violencia y el horror. Max se muestra durante el filme como vulnerable y, al mismo tiempo, turbado por su propia agresividad:

MAX. I'm scared, Fif. You know why? It's that rat circus out there. I'm beginning to enjoy it.

FIFI. What is this, bonny week?

MAX. Look, any longer out on that road and I'm one of them, you know? A terminal crazy... only I got a bronze badge to say I'm one of the good guys. (dir. Miller 1979)

Max decide irse de vacaciones con su familia, pero no consigue vencer al círculo violento que poco a poco le va absorbiendo. *Mad Max* relata la transformación del protagonista en el estereotipo de masculinidad agresiva, brutal y tóxica que película tras película convierte en inhabitable The Wasteland. Tras la caída de las instituciones que reforzaban la jerarquía de poder que les situaba en una posición privilegiada, los hombres recurren a la violencia como vía de recuperar el poder y el control de las estructuras sociales que consideran haber perdido. Así, en *Mad Max 2* (1981) Miller presenta un entorno mucho más severo y bárbaro que en su primer filme, con personajes deshumanizados y movidos por su agresividad y egoísmo. Frente a ello, la película relata el proceso de rehumanización de Max a través de su vínculo con una tribu de niños que encuentra en el desierto, abriendo la veda a la oposición entre hipermasculinidad y comunidad vulnerable que será explorada en *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985) y, sobre todo, en *Mad Max: Fury Road* (2015).

### 3.2.1. «Who killed the world?»: La masculinidad en *Fury Road*

MAX. My name is Max. My world is fire and blood. Once, I was a cop. A road warrior searching for a righteous cause. As the world fell, each of us, in our own way, was broken. It was hard to know who was more crazy, me or everyone else. (dir. Miller 2015)

Treinta años después del estreno de *Beyond Thunderdome* se estrena *Fury Road* (2015), en la que Max (ahora interpretado por Tom Hardy) comparte protagonismo con Furiosa (Charlize Theron). *Fury Road* forma parte de la saga, pero también funciona independientemente a nivel narrativo: más que una secuela, es una expansión del universo posapocalíptico presentado en las anteriores películas y una redefinición del personaje principal de estas, Max. *Fury Road* tiene lugar un número indeterminado de años después del colapso de la civilización, las guerras por el petróleo y el agua, y ataques nucleares que han convertido en sus habitantes en los denominados *half-life*, enfermos de cáncer. Immortan Joe (Hugh Keays-Byrne), el tirano que controla la distribución del bien máspreciado en el árido, el agua, tiene preso a Max. El punto de vista principal del filme se desvía así a Furiosa, la única mujer que sirve en el ejército del tirano. Max se ve involucrado en la lucha de Furiosa por liberar a las esclavas sexuales de Immortan Joe, que concluye con el asesinato del tirano y la esperanza de reconstrucción de la ciudad bajo valores no patriarcales. Una vez más, tras el desenlace Max se retira del grupo para seguir merodeando por el desierto.

El catalizador de la acción en *Fury Road* es la decisión de la *Imperator* Furiosa de vengarse de Immortan Joe quitándole su propiedad más preciada: las cinco mujeres que mantiene encerradas en una cámara acorazada para usarlas como criadoras buscando desesperadamente un hijo sano que herede su rol de líder<sup>73</sup>: Toast, Angharad, Capable, Dag y Cheedo. Furiosa aprovecha la confianza del tirano para rescatar a las mujeres y llevárselas ocultas en el camión de guerra durante una misión de búsqueda de suministros. Al observar desde su trono que el camión se ha desviado de la ruta determinada, Immortan Joe inmediatamente corre a comprobar lo que se temía: las mujeres han escapado. Al

---

<sup>73</sup> Immortan Joe tiene tres hijos (Scrotus, Rictus Erectus y Corpus Callosum) pero ninguno de ellos está sano debido a la toxicidad de The Wasteland y las enfermedades que provoca. La serie de cómics creada por George Miller, Nico Lathouris y Mark Sexton (respectivamente, director, guionista y artista visual de la película *Fury Road*) explica que Joe «sought the purest and healthiest women and made them his wives, breeding stock for the sole purpose of providing him with a healthy male heir» (Miller, Lathouris, & Sexton 2015, 29). Cabe mencionar que dichos cómics han recibido críticas por su abuso de la representación de la violencia sexual explícita (al contrario que la película), así como los personajes femeninos estereotipados (Whitbrook 2015; Mardoll 2015).

entrar en la cámara, Joe se encuentra con textos pintados en el suelo y las paredes que leen «our babies won't be warlords», «we are not things» o «who killed the world?». Allí le espera Miss Giddy, una mujer mayor que las esclavas, encargada de su educación. Miss Giddy es una «*History Woman*»: historiadores que se encargan de recordar y enseñar la historia cuando los libros han desaparecido o han sido quemados, con la intención de «evitar una repetición del pasado» (Miller, Lathouris, & Sexton 2015, 9)<sup>74</sup>. Entre montañas de libros, Miss Giddy se enfrenta al tirano:

MISS GIDDY. They are not your property!

IMMORTAN JOE. Miss Giddy!

MISS GIDDY. You cannot own a human being. Sooner or later, someone pushes back.

IMMORTAN JOE. Where is she taking them?

MISS GIDDY. She didn't take them; they begged her to go!

IMMORTAN JOE. Where is she taking them?

MISS GIDDY. A long way from you! (dir. Miller 2015)

La escena revela que tanto Miss Giddy como las mujeres son partícipes del plan de huida. La educación de la historiadora genera en las mujeres una consciencia de las injusticias a las que el tirano somete a su pueblo y abre la posibilidad de rebelión, algo inaccesible para los hombres del ejército de Joe.

Miss Giddy, como *History Woman*, lleva tatuadas en su piel las lecciones del pasado para evitar que se repitan. Entre ellas, cabe suponer que tiene la respuesta a una pregunta que se repite en varias ocasiones durante la película: «Who killed the world?». Tanto ella como sus alumnas acusan a Immortan Joe de haber «matado» el mundo, acabando con sus recursos naturales y provocando la caída de la civilización en la espiral de violencia en la que se encuentran. En la acusación va implícita la crítica no solo a Joe sino a los valores que encarna: la agresividad, la competitividad, el egoísmo o la avaricia. Si bien las películas anteriores de la saga hacen referencia a estos atributos, asociados a la masculinidad, como causa (y efecto) del desastre, *Fury Road* es el filme que contesta de forma más explícita a la cuestión de quién acabó con el mundo.

Tras un desastre natural, la hipermasculinidad se presenta como opción a adoptar por hombres que ven las instituciones que afirman su masculinidad en peligro (Austin

---

<sup>74</sup> El tirano mantenía a las cinco mujeres encerradas y, para evitar que cayeran en «depresión y enfermedades mentales», asignó a Miss Giddy como educadora y les permitió el acceso a libros y música (Miller, Lathouris, & Sexton 2015, 45)



2016). Tal como la definen Donald L. Mosher y Silvan S. Tomkins, la hipermasculinidad es la exageración del estereotipo de género masculino (1988). El índice que crearon para medirla determina tres componentes: la actitud encallecida en relación con el sexo, la visión del peligro como algo excitante y la percepción de la violencia como manifestación primitiva de masculinidad. Jennifer Anne Hall (citada en Scharrer 2001, 617) añade que los hombres con esta actitud tienden a inhibir los afectos relacionados con la sensibilidad y codificados convencionalmente como femeninos, particularmente el miedo o la compasión. Burk, Burkhart y Sirkorsi redefinen la concepción de la hipermasculinidad en base a los trabajos anteriores, con una mayor consideración del rol de las relaciones de poder y reconociendo la vinculación entre el miedo, la rabia y la violencia interpersonal (2004, 5). Los autores ofrecen así una definición más amplia:

Hypermasculinity is a construct that describes men who exhibit an exaggeration of the traditional male gender role, including characteristics such as a supervaluation of competitive, aggressive activities and devaluation of cooperative, care-taking activities. In general, status and pride are highly valued, self-reliance or mistrust of others is evident, violence is perceived as necessary to maleness, women are predominantly seen as sexual objects or conquests, and sensation seeking is vital to life. Additionally, the expressed emotions of these individuals are likely constricted to displays of anger, disgust, and contempt, whereas the expression of emotions such as fear or love is perceived as weak. (2004, 14)

*Fury Road* presenta un futuro distópico en el que la hipermasculinidad —tal como se ha teorizado en este capítulo— es la única forma de existencia, ya que el mundo ha muerto, los recursos naturales son prácticamente inexistentes y la violencia domina la vida de los pocos que han conseguido sobrevivir. Immortan Joe se ha erigido en mito en Citadel (una ciudad construida en una formación natural rocosa sobre la única reserva de agua en The Wasteland) y es adorado por su ejército de *War Boys*<sup>75</sup>. La película centra la atención en uno de los chicos, Nux (Nicholas Hoult), que se une a la comitiva de búsqueda y captura de Furiosa después de que esta huya con las «procreadoras» del tirano. La representación de Nux en la película es ejemplar para demostrar la clara relación entre el culto a Immortan Joe, la violencia y la performance de la hipermasculinidad que define al tirano y a los War Boys. La primera de las características de la hipermasculinidad estudiada por

---

<sup>75</sup> Los llamados «War Boys» son los jóvenes soldados del ejército de Immortan Joe, escogidos de niños para ser adoctrinados bajo el liderazgo del tirano y creer en el culto a todo lo relacionado con el motor y la guerra. La mayoría de los soldados tienen enfermedades causadas por las pésimas condiciones de vida en Citadel y necesitan transfusiones de sangre regularmente para mantenerse con vida.

Burk, Burkhart y Sikorski (2004), la sobrevaloración de las actividades competitivas y agresivas, se ve reflejada en la pelea entre Nux y su compañero por el volante que les permite formar parte del escuadrón de guerra que sale a capturar a Furiosa. En una escena marcada por el entusiasmo y el fervor, Nux pelea con su compañero y fantasea con morir en la batalla para ganarse un puesto en Walhalla, el supuesto paraíso que espera a los guerreros tras la muerte (creencia basada en la mitología nórdica): «If I'm gonna die, I'm gonna die historic on the Fury Road» (dir. Miller 2015). El mantenimiento de la maquinaria de Citadel y la guerra son las funciones vitales de los jóvenes criados bajo el mandato de Immortan Joe. Estos valores se complementan con la devaluación de la cooperación y el cuidado, completamente ausentes en una comunidad marcada por el egoísmo y la ausencia total de figuras maternas o paternas para los niños, más allá del deificado líder<sup>76</sup>.

Otra de las características de la hipermasculinidad mencionada por los autores (Burk, Burkhart, & Sikorski 2004), la importancia del status y el orgullo, es uno de los pilares sobre los que se construye el imperio de Joe. Cuando a Nux le dicen que no puede luchar por estar enfermo, él exclama: «I'm not staying here dying soft!» (dir. Miller 2015), lo que evoca la oposición entre el *hard body* del guerrero y el *soft body* vulnerable (Jeffords 1994). La batalla es la fuente de orgullo para los soldados, así como una posibilidad de ser reconocidos por su líder, el mayor de los honores en vida. En una escena de la película, Joe envía personalmente a Nux a matar a Furiosa, asegurándole la vida eterna en Walhalla tras su muerte. «You will ride eternal, shiny and chrome» (dir. Miller 2015) promete el líder, cubriendo la boca de Nux con pintura de espray cromada<sup>77</sup>. En una comunidad en que el orgullo y el estatus explicitan reconocimiento, el fracaso y la vergüenza son inadmisibles: Nux falla en su intento de matar a Furiosa y decepciona al líder, lo que supone un giro radical en su personaje, que deja de ser parte del ejército y es acogido por el grupo de mujeres y Max.

---

<sup>76</sup> Thomas Scheff explora también la hipermasculinidad y afirma que «the cult of masculinity promotes individuality at the cost of community» (2007), algo que resulta relevante considerando la ausencia de relaciones interpersonales entre los *War Boys* más allá de la competitividad y la adoración a Immortan Joe.

<sup>77</sup> El uso del espray cromado es una referencia al culto al motor, inspirada en guerreros de Camboya que llevaban figuras de Buda entre sus dientes como amuleto de guerra (Davis 2015). La diseñadora de peluquería y maquillaje de la película, Lesley Vanderwalt, afirma que la obsesión de los *War Boys* por la mecánica los lleva a tratar su propio cuerpo (enfermo) como el de un vehículo: «Our idea was that the War Boys, that was all they knew —their cars and the mechanics of cars. They knew how to make them work but, you know, they didn't know how to make their ailing bodies work. So, they scarred themselves up like car pieces and car parts because they knew how to mend those» (McNearney 2015). Así, de la misma manera que rinden culto a los motores «brillantes y cromados» de sus máquinas, aplican de forma ritual el mismo tratamiento sobre sus cuerpos antes de sacrificarse en batalla.

La evidencia de independencia o desconfianza en otros es otro de los aspectos principales de la hipermasculinidad. De nuevo, resulta esencial en el comportamiento de los War Boys, si bien con un matiz: Nux es desde el principio de la película dependiente de la sangre de Max. Pese a que Max no es visto en este punto del filme como un ser humano sino como una simple bolsa de sangre —hasta el final de la película los personajes se refieren a él como «Bolsa de Sangre»—, el arco evolutivo del personaje de Nux se basa en el reconocimiento de esta dependencia y de su frágil humanidad. Rechazado por el líder, es capaz de establecer vínculos con Furiosa, Max y las mujeres, a partir de la confianza mutua. Sin embargo, esta vulnerabilidad que consigue reconocer Nux, así como el resto de los personajes, es explotada agresivamente por el entorno. La violencia es percibida como un elemento necesario de la hipermasculinidad (Burk, Burkhart, & Sikorski 2004, 14), y en el mundo de *Mad Max* no solo está presente, sino que compone la base sobre la que se construye la sociedad distópica que imagina Miller.

El póster publicitario de la película anuncia que «the future belongs to the mad», refiriéndose a una realidad distópica donde la violencia es la única vía de supervivencia. Si bien «mad» funciona como referencia directa al estado de locura de Max, refleja de la misma manera la atmósfera de barbarie, excentricidad y enajenación del régimen de Immortan Joe y sus súbditos. La violencia estructural de esta sociedad, estratificada en tres grupos (oligarquía, grupos especializados al servicio de la oligarquía y parias, estos últimos desposeídos de toda agentividad), es el núcleo temático de la película, y toma cuerpo en el hipermasculino personaje de Joe. Así, la violencia se ejerce físicamente como forma de control de la libertad ajena o en defensa de la propia, y todos los personajes son actores y víctimas de ella. Los hombres son esclavizados como máquinas de guerra, mientras que las mujeres son valoradas tan solo por su capacidad de producir leche, nuevos guerreros o descendencia sana para el líder. Tal como señala The Dag, una de las esposas, Joe tiene el control del agua y «because he owns it, he owns all of us». El imperio del tirano mercantiliza no solo el agua, la sangre o la leche, sino también los cuerpos<sup>78</sup>. En el enfrentamiento entre Nux y las esposas de Joe, ellas intentan hacerle ver que ambos son víctimas al mismo nivel:

---

<sup>78</sup> Los diálogos de *Fury Road* hacen referencia a marcas como Coca Cola (Joe llama «Aqua Cola» al agua) o McDonalds (Nux menciona que una de las recompensas de morir en batalla es «McFest with the heroes of all time»). Taylor Boulware observa que el guion del filme utiliza deliberadamente dos de las marcas más reconocibles que dominan globalmente el mercado como crítica al capitalismo patriarcal: «even after the apocalypse, water and food, when in the hands of men, remain trademarked, controlled, and used to exploit the weak» (2016, 5).

NUX. By his hand, we'll be lifted up!  
ANGHARAD. That's why we have his logo seared on our backs! Breeding stock, battle fodder!  
NUX. No, I am awaited!  
CAPABLE. You're an old man's battle fodder!  
SPLENDID. Killing everyone and everything!  
NUX. We're not to blame!  
ANGHARAD. Then who killed the world? (dir. Miller 2015)

Los *War Boys*, criados para morir en batalla, no contemplan emociones más allá de la rabia, la excitación por la lucha o el orgullo. En un entorno hipermasculino, «the expressed emotions of these individuals are likely constricted to displays of anger, disgust, and contempt, whereas the expression of emotions such as fear or love is perceived as weak» (Burk, Burkhart, & Sikorski 2004, 14). De nuevo son características fácilmente identificables a partir de las escenas protagonizadas por el ejército de Joe. Resulta especialmente relevante la reacción del villano y su hijo a la muerte de Angharad (Rosie Huntington-Whiteley), la esposa embarazada e impulsora del plan de huida<sup>79</sup>, gritando de ira mientras disparan balas al cielo. Por el contrario, el duelo, visto como símbolo de debilidad, tiene como consecuencia el establecimiento de vínculos emocionales en el grupo que viaja con Furiosa —un aspecto de la película que se trata en mayor profundidad en las siguientes secciones del capítulo.

Analizando el comportamiento de los antagonistas de la película, liderados por Immortan Joe, se puede entender a estos personajes como una clara representación de la hipermasculinidad. Así, cuando Angharad pregunta retóricamente «who killed the world?», acusando directamente al tirano y su ejército, se entiende que es precisamente la masculinidad llevada al extremo la causa de la «muerte» del mundo y el origen de la violencia estructural en Citadel.

---

<sup>79</sup> Según se desvela en la serie de cómics presentados como preludeo de la película (Miller, Lathouris, & Sexton 2015).

### 3.2.2. *Furiosa, Max: Performance y parodia de género*

Como se ha mencionado anteriormente, el vínculo entre la masculinidad y los vehículos es uno de los temas principales de la saga de *Mad Max*. Miller basó la primera película en el culto al motor que se popularizó durante las décadas de 1960 y 1970 en Australia, pero también en las violentas consecuencias de los accidentes de carretera que vio cuando trabajaba como médico de emergencias en Sydney (Patrick 2016). El diseñador de producción de *Fury Road*, Colin Gibson, señala que «*Mad Max* was always about cars. The cars were a metaphor for power» (*Fury on Four Wheels* 2015). La cultura del motor es representada en la saga a través de los vínculos entre los personajes y los vehículos que conducen, customizados para adaptarse a las carreteras posapocalípticas, pero también para reflejar a nivel estético la personalidad de aquel (hombre) que lo conduce. Una de las motivaciones principales de Max durante parte de la saga es la de proteger su coche, el V8 Interceptor, que robó en la primera película para utilizarlo como arma de venganza contra las bandas que habían asesinado a su familia. En *The Wasteland*, el Interceptor es la posesión más preciada de Max, quien lo utiliza como transporte para huir del peligro, pero también como refugio e incluso almacén de armas para defenderse. La primera imagen de *Fury Road* muestra el Interceptor en su peor estado: los neumáticos cubiertos de remaches, el chasis cubierto de óxido y el motor desprendiendo humo negro. Lejos de ser el símbolo de poder y superioridad que daba estatus al protagonista en las anteriores películas, el coche queda impotente ante los vehículos de los War Boys que consiguen atrapar a Max sin problemas y apropiarse de su Interceptor. Al ver el coche en manos de Immortan Joe, siendo conducido por aquellos que buscan matarle, Max descubre que debe destruir su propio vehículo —su símbolo de poder— para poder sobrevivir.

En *Fury Road* se muestra cómo los War Boys rinden culto al motor V8 —el que también utiliza el vehículo de Max—, un elemento esencial en la cultura de la modificación de coches en Australia, codificada como viril (Fuller 2012). «The V8 cult will never die», afirmaba en 1980 la revista *Popular Mechanics* (Taylor 1980). El motor V8 australiano (Holden V8), que era conocido por su gran potencia, pero extraordinario consumo de gasolina, «represented a monument of masculine and class-based automotive identity articulated through automotive performance» (Fuller 2012). El ejército de Immortan Joe cree en el V8 como fuente de vigor y fortaleza, y rinde culto al omnipresente motor y su representante en la tierra, Joe. Prueba de ello son los volantes

que, cuando no están en uso, los War Boys dejan sobre el altar al motor; las cicatrices que se autoinfringen en el pecho simulando los planos de un V8; o el gesto que realizan entrecruzando los dedos, imitando la forma en «V» del motor. El vínculo que la película establece entre el culto y el poder ha sido interpretado como una representación de la religión al servicio de la opresión, con rituales de culto y creencias que legitiman la discriminación por clase y género (Fuist 2015). *Fury Road* muestra así una comunidad patriarcal dominada por la violencia y el culto al peligro y la agresividad, representado por el motor de las máquinas de guerra y encarnado por los soldados de Immortan Joe.

Cuando el Interceptor de Max cae en manos del ejército de War Boys, estos lo modifican para utilizarlo como arma y lo adaptan a la estética de sus máquinas. Como se afirma en el video ensayo «Vehicles of Masculinity» (2015) publicado por Digging Deeper, en *Fury Road* «masculinity is expressed visually through a dormant and flamboyant decoration of the men's vehicles and their bodies. This iconography labels the War Boys and their leaders as members of the patriarchal order, under the command of Immortan Joe» (Digging Deeper 2015). El símbolo más claro de esta iconografía, central en la trama del filme, es el camión de guerra que conduce Furiosa. Christopher Sharrett, en su análisis de las anteriores películas de la saga, apunta que los vehículos son «the remaining symbol of power, mobility, and authority, a final reification of the phallic power of car culture» (1985, 84). Resulta relevante que sea una mujer, Furiosa, la que tiene el control sobre el símbolo más obvio de poder fálico, que funciona como una muestra directa del reconocimiento que el líder patriarcal le ofrece. No solo se le permite poseer las herramientas del patriarcado, sino que, como el *cowboy* del western, Furiosa no pertenece a un espacio doméstico y se mueve siempre en espacios abiertos, siendo la cabina del camión el único lugar interior en el que actúa.

La propia introducción de Furiosa en la película responde a la lógica que Jacinda Read (1998) describe en su análisis de la figura de la vengadora, cuando afirma que pese a lo masculino de la tradición del western y la ficción de la venganza, los personajes femeninos han ido desplazándose desde sus márgenes al punto de mira (1998, 158). Read basa su reflexión en el estudio de Will Wright sobre el género western, en el cual el teórico describe la evolución del personaje del vengador de la siguiente manera:

1. The hero is or was a member of society.
2. The villains do harm to the hero and to the society.
3. The society is unable to punish the villains.
4. The hero seeks vengeance.
5. The hero goes outside of society.

6. The hero is revealed to have a special ability.
7. The society recognizes a difference between themselves and the hero; the hero is given special status.
8. A representative of society asks the hero to give up his revenge
9. The hero gives up his revenge.
10. The hero fights the villains.
11. The hero defeats the villains.
12. The hero gives up his special status.
13. The hero enters society. (W. Wright 1975, 69)

A partir de la elaboración de Wright, Read señala que la principal diferencia entre el esquema del vengador y el de su equivalente femenina reside en la relación entre estos y la sociedad: mientras que el héroe es aceptado como igual y la sociedad es considerada como débil, en el caso de la vengadora es la heroína la que se construye como víctima y es vista como inferior. Así, afirma Read, «in the female rape-revenge<sup>80</sup> western the oppositions must necessarily be redefined since if, as in the vengeance variation, the “feminine” and society are conflated there would be no opposition» (1998, 168). Esta diferencia se deriva de la concepción de las mujeres como generadoras imprescindibles del tejido social, que paradójicamente tienen vedada la participación en el ámbito público, particularmente en la esfera de poder. En *Fury Road* la feminidad se muestra a partir de dos representaciones antitéticas: Furiosa es la única mujer capaz de transgredir dichas limitaciones, mientras que el resto son relegadas al papel de esposas (las mujeres de Immortan Joe), madres (productoras de guerreros) o guardianas morales (el caso de Miss Giddy). Como indica Read (1998), las ficciones protagonizadas por la figura de la vengadora hacen explícita la oposición entre individuo/masculino y comunidad/femenina. La autora (1998, 169) afirma que es crucial en la ficción de la venganza que el héroe/heroína forme parte de la sociedad, ya que es el punto de partida para que pueda salir de ella y buscar la venganza. El caso de la vengadora es más complicado, sin embargo, ya que para ser considerada parte de la sociedad debe rechazar

---

<sup>80</sup> De acuerdo con Read (1998), el *rape-revenge* se puede describir como una estructura narrativa propia de una serie de películas desarrolladas en relación con los discursos de la segunda ola del feminismo en la década de 1970. Esta estructura dramatiza la transformación de una víctima —femenina— obligada a convertirse en una heroína —feminista— «que se niega» a rendirse y decide vengarse (1998, 8). La autora presenta como ejemplos los filmes *Hannie Caulder* (dir. Kennedy 1971), *Handgun* (dir. Garnett 1983), *Sleeping with the Enemy* (dir. Ruben 1991), *Batman Returns* (dir. Burton 1992), *The Last Seduction* (dir. Dahl 1994). Si bien *Fury Road* es posterior a esta categoría y no puede leerse como respuesta a la segunda ola del feminismo, el filme incluye elementos comunes con la descripción de Read: las mujeres, inicialmente víctimas del régimen de Immortan Joe, se convierten en vengadoras.



la identidad femenina que es inferiorizada y limitada por su entorno. Furiosa ha conseguido llegar al rango más alto del ejército gracias a su habilidad conduciendo los vehículos de guerra, disparando armas y liderando a los War Boys. Se trata de competencias codificadas tradicionalmente como viriles, especialmente en el cine de acción, de las que Furiosa se apropia para ganarse el respeto del entorno hipermasculino en el que vive. Pese a que la película presenta al personaje inequívocamente como una mujer, esta se convierte en un ejemplo más de masculinidad, y no es únicamente por el aspecto físico de la protagonista (el vestuario del personaje y la decisión de que llevase el pelo rapado). La adopción de las convenciones propias del género masculino, marcadas por la violencia y la agresividad, es la única vía de supervivencia para Furiosa en la esfera pública. Las otras mujeres permanecen confinadas en el interior de Citadel, entregadas a formas fordistas de reproducción y crianza. Cuando Furiosa le explica a Max su plan de huida, afirma que lo ha intentado muchas veces sin éxito, hasta que ha conseguido apropiarse de las herramientas del patriarcado para utilizarlas a su favor: «Now that I drive a War Rig... This is the best shot I'll ever have» (dir. Miller 2015).

Judith Butler teoriza en su obra sobre la cualidad performativa de los roles de género, desnaturalizándolos y señalando su carácter constructivo (2002; 2007), y define el género como una «fantasía instaurada y circunscrita en la superficie de los cuerpos» (2007, 267). A partir de esta concepción del género se puede comprender la performance masculina de Furiosa: el hecho de que represente los valores tradicionales de la virilidad de la misma forma que lo hacen los War Boys permite afirmar que la película presenta esta masculinidad como performance y no como algo esencial o biológico, propio de los hombres. Como se afirma en «Vehicles of Masculinity», en *Fury Road* la masculinidad es un espectáculo, «a show to be put on by the players of the piece» (Digging Deeper 2015), ya sean estos hombres o mujeres.

Partiendo de Butler, Yvonne Tasker se interesa por el origen de la concepción de la virilidad como performance en el cine de acción, así como por los análisis de discursos de género que genera la representación del cuerpo como espectáculo (Y. M. Tasker 1993). La autora señala que la masculinización del cuerpo femenino se asocia a menudo con la apropiación de símbolos masculinos como las armas y los vehículos de guerra, algo que determina de forma clara la construcción del personaje de Furiosa —y ha sido

interpretado por parte de la crítica como problemático<sup>81</sup>. No obstante, Tasker considera, a partir de los textos de Butler, que «the popular cinema forms one space in which identities can be affirmed, dissolved and redefined within a fantasy space» (1993, 165), una afirmación que toma especial relevancia si tomamos en cuenta el elemento fantástico del género de ciencia ficción y, como ha sido explorado anteriormente, las posibilidades que ofrecen las ficciones utópicas y distópicas para cuestionar de forma crítica todo tipo de convenciones sociales.

Basándose en la obra de Tasker, Jeffrey A. Brown superpone la representación de las heroínas de acción con la teoría de género de Butler y cuestiona la crítica feminista que acusa a estas heroínas de ser simbólicamente masculinas: «within this strict binary code the action heroine, who fights and kills on a par with the men, confuses the boundaries and is seen by some critics as a gender transvestite» (1996, 53). Brown defiende que la masculinización de las heroínas de acción desafía la percepción del género por parte de la audiencia, e interpreta la respuesta positiva de las espectadoras como un acto subversivo que «empodera» a las mujeres a la vez que expone la naturaleza performativa del género (1996, 68).

Volviendo a la argumentación de Jacinda Read, la diferencia entre el héroe y la sociedad, en el caso de la vengadora, queda marcada por su género y funciona como motivación para la heroína: «For the heroine of the female rape-revenge western, revenge is the very pre-requisite that will enable her to move from the margins of the western's symbolic/social world to its frontier, hence her reluctance to give it up» (Read 1998, 175). Furiosa busca la venganza, no solo de sí misma sino de las mujeres como ella. Su camino como vengadora pasa así por su apropiación de la hipermasculinidad como vía de integración en la sociedad que busca vengar. La película muestra cómo la protagonista, formada bajo el control de Immortan Joe, es más capaz que Max en habilidades típicamente consideradas masculinas, como la lucha cuerpo a cuerpo, la mecánica, la conducción o las armas. Furiosa cae así en la categoría de heroína de acción masculinizada, pero su performance de género se convierte en subversiva en el momento en que es la vía para alterar el orden patriarcal en el que se encuentra.

En su análisis de *Kill Bill* (2003), Lisa Coulthard, igual que Brown, pone en duda esta concepción negativa de los personajes femeninos violentos como masculinos, pero

---

<sup>81</sup> Anita Sarkeesian, una de las más conocidas críticas feministas de cultura popular en Internet, atacó la película acusándola de glorificar la violencia, afirmando que el feminismo «doesn't simply mean women getting to partake in typical badass "guy stuff"» (Feminist Frequency 2015).

al mismo tiempo cuestiona su carácter transgresor afirmando que se trata de personajes posfeminizados: «[their] superficial transgression and postpolitical, individual acts, and achievements become the markers for the ambivalent and problematic pleasures, regressions, and recidivisms of postfeminist popular culture» (Coulthard 2007, 173). Se trata de una reflexión que, si bien acertada, no corresponde a la representación que se hace de Furiosa en *Fury Road*. Mientras que Coulthard señala que las heroínas posfeministas rechazan «any actual engagement with violence and its relation to feminism and female solidarity, collectivity, or political action» (2007, 173), existe una relación directa entre los actos violentos de Furiosa y el objetivo político que persigue: construir una comunidad alternativa al patriarcado de Immortan Joe.

Más allá del personaje de Furiosa, Elizabeth King lee *Mad Max: Fury Road* como una parodia de la hipermasculinidad, afirmando que «there are entire scenes that are so overly masculinized that they become absurd» (2015). Como la misma autora apunta, la película utiliza esta exageración paródica de la virilidad normativa para señalar sus aspectos problemáticos, a la vez que juega el personaje de Max como contrapunto:

Max demonstrates that masculinity can be embraced without it necessarily being brutish or a force for destruction. Compared to Immortan and the warboys, Max's character communicates that masculinity itself is not what creates oppression, but when the core features of traditional masculinity go unchecked and become dominant (a la Immortan Joe), it can only spell disaster. (Elizabeth 2015)

Max es sin duda un personaje convencionalmente masculino, si bien durante la saga se explora su vulnerabilidad y su reticencia a la violencia que le rodea progresivamente. Como se verá en mayor profundidad en la siguiente sección, en *Fury Road* incluso adopta el rol del cuidado, dando sangre a Furiosa para permitirle sobrevivir. Situándole en contraste con la hipermasculinidad de sus antagonistas, la película introduce una perspectiva que hace más clara la caricatura de estos. Siguiendo la teoría de Butler se puede leer esta caricatura de la masculinidad hegemónica como parodia de género, que según la autora muestra que

la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen [...]. Si bien los significados de género adoptados en estos estilos paródicos obviamente pertenecen a la cultura hegemónica misógina, de todas formas se desnaturalizan y movilizan a través de su recontextualización paródica. (J. Butler 2007, 269)

De esta manera, tanto *Fury Road* como el resto de las películas de la saga pueden interpretarse como una crítica a la virilidad tóxica, entendida como «the constellation of socially regressive male traits that serve to foster domination, the devaluation of women, homophobia, and wanton violence» (Kupers 2005, 714). Si bien podemos definir a los personajes como hipermasculinos, el término «tóxico» parece especialmente adecuado para definir un entorno que hace imposible la vida. Es al mismo tiempo la forma en que Connell se refiere a la masculinidad hegemónica: «hegemonic masculinity actually does refer to men's engaging in toxic practices—including physical violence—that stabilize gender dominance in a particular setting» (2005, 840). Los War Boys se definen a sí mismos como «half-lives» y la «Green Place» que Furiosa recuerda de su infancia desapareció cuando el agua se tornó venenosa. El tóxico patriarcado de Immortan Joe y sus estructuras sociales resultan tan hiperbólicas como el mismo personaje, afirmando la intención caricaturesca del texto. En conclusión, la deconstrucción de la masculinidad que se elabora en la película a través de la virilidad paródica constituye una crítica a los valores tóxicos asociados a ella, no solo a partir de las figuras antagonistas sino también de Furiosa como coprotagonista del filme.

### **3.3. Construcción de género y vulnerabilidad explotada: en busca de la utopía perdida**

Meri Torras y Michelle Gama analizan la relación entre los cuerpos vulnerables construidos socialmente y la producción del género, que según las autoras se da a través de la distribución desigual de la vulnerabilidad. En un argumento similar al de las críticas feministas al cine de acción mencionadas anteriormente, las autoras afirman que «si se reduce la vulnerabilidad a un atributo femenino o la invulnerabilidad a un atributo masculino, especialmente en el campo teórico, se institucionaliza (y naturaliza) el problema en lugar de abrirlo a una comprensión crítica» (Torras y Gama, 2014, 100-101).

A partir de esta idea, es relevante analizar cómo se distribuye la vulnerabilidad en el caso de *Fury Road*, que cuenta con un héroe y una heroína coprotagonistas, y qué consecuencias tiene sobre la representación del género en el filme.

De igual manera significativa es la forma en la que la película muestra las relaciones entre Furiosa y Max, así como entre ellos y el resto de personajes, en base a la vulnerabilidad que comparten y que les une. En *Vida Precaria: el poder del duelo y la violencia* (2006), Butler parte de la idea del cuerpo relacional, socialmente construido, que por su exposición al otro es intrínsecamente susceptible a ser víctima de violencia. Al afirmar que las mujeres y las minorías, como comunidad, están expuestas así a la violencia, la autora señala que estamos contruidos «en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos —como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición» (J. Butler 2006, 46). Bajo esta mirada, es la experiencia común del duelo lo que revela un sentido comunitario político que posiciona los vínculos sociales en primer plano: «La pérdida nos reúne a todos en un tenue “nosotros”» (2006, 46). Butler apunta así a la dimensión pública del cuerpo que nos convierte en sujetos «ex-táticos» vulnerables, abiertos a la explotación violenta de los lazos que nos ligan «fuera de nosotros y para otros» (2006, 54):

«Ex-tático» significa, literalmente, estar afuera de uno mismo, y puede tener varios sentidos: ser transportado por una pasión más allá de uno mismo, pero también estar *fuera de sí* de rabia o de dolor. Pienso que si todavía puedo dirigirme a un «nosotros» o incluirme en sus términos, es porque estoy hablándoles a aquellos de nosotros que están viviendo en cierto modo *fuera de sí*, se trate de pasión sexual, de pena o de furia política. (2006, 50, énfasis en el original)

La filósofa escribe del reconocimiento de la vulnerabilidad como base de la ética y condición para la humanización, y presenta la posibilidad utópica de «un mundo donde la vulnerabilidad corporal esté protegida sin ser erradicada» (2006, 70).

En *Fury Road* los personajes son víctimas de la violencia infringida por los mecanismos de Immortan Joe, y el duelo es el motor emocional que mueve a los personajes fuera de sí mismos. Furiosa nació en The Green Place, una zona fértil en The Wasteland donde vivían las Vuvalini of Many Mothers, una sociedad aparentemente matriarcal, no violenta, que criaba a sus hijas en comunidad. Cuando Furiosa era pequeña, el ejército de Immortan Joe atacó a las Vuvalini y la secuestró, llevándola a Citadel donde acabaría formando parte del ejército del tirano. Su madre, también secuestrada, murió al

tercer día. Cuando huye de Citadel con las mujeres, la intención inicial de Furiosa es llevarlas a The Green Place, pero la película muestra cómo descubre que la comunidad dejó de existir cuando la toxicidad de la tierra impidió seguir cultivando y las pocas Vuvalini que sobreviven lo hacen de forma nómada. Así, aunque la utopía que Furiosa recuerda de su infancia no existe, la memoria y el duelo por la comunidad perdida motiva a los personajes a unirse con la esperanza de subvertir el *statu quo* y formar un tipo de comunidad alternativa a la violencia del patriarcado de Immortan Joe. Este aspecto de la película se considera en la siguiente sección, en la que se mostrará cómo la vulnerabilidad asociada a cada uno de estos personajes se relaciona de forma directa con la representación de la masculinidad y la feminidad en el filme.

### ***3.3.1. «Each of us, in our way, was broken»: Vulnerabilidad y construcción del género***

Como se ha argumentado anteriormente, el mundo de *Mad Max* está construido sobre los pilares de la violencia y la agresividad. La performance hipermasculina de los personajes de la película lleva al extremo las prácticas asociadas a la violencia a todos los niveles: se lucha tanto por el agua y la gasolina como por la sangre y la leche humana, todos fluidos esenciales para sobrevivir en un mundo destruido por la avaricia y la codicia de poder. En *Fury Road*, más que en las anteriores películas de la saga, se entiende la violencia humana de la forma en que la define Fina Birulés cuando afirma que

es fruto de la voluntad de controlar el cuerpo o los desplazamientos de la víctima, de la voluntad de que nada *altere* o interfiera en la supuesta soberanía, invulnerabilidad y completitud del sujeto, como si este reaccionara agresivamente cuando, en sus relaciones y conflictos con los demás, entrevé su propia vulnerabilidad y dependencia o cuando en su entorno alguien se singulariza o irrumpe una dinámica de forma inesperada. (2007, 19 énfasis en el original)

Las palabras de la filósofa se adecuan con exactitud a la dinámica de poder que se establece en la película entre Immortan Joe y los personajes que lo desafían: tanto los protagonistas, Max y Furiosa, como las mujeres y Nux. En la primera escena del filme,

Max es capturado por el ejército de Immortan Joe sin más objetivo que el de la explotación reificadora de su cuerpo: es reducido, atado, marcado con tinta y quemado. Le arrebatan los símbolos de estatus y poder con los que se identifica a Max en las anteriores películas: su coche y la chaqueta de cuero. La escena de su captura puede ser interpretada como metáfora de una violación, tanto a nivel visual como narrativo, ya que alude al imaginario de la violación ejercida contra los personajes femeninos en el cine: Max es silenciado con una mordaza, forzado e inmovilizado sobre una mesa y penetrado por la aguja del tatuador. Miller utiliza a Max para representar no solo la violencia que impregna la atmósfera de Citadel, sino también la historia de Furiosa. La primera imagen de ella enseña la marca de Immortan Joe en su nuca, tras ver a Max sufrir el mismo destino. El espectador no precisa así de *flashbacks* violentos para conocer el pasado de Furiosa, ya que Miller lo cuenta a través del cuerpo humillado y vulnerable del héroe.

La película relata, de forma literal, los esfuerzos de Joe por controlar el cuerpo y los desplazamientos de Max, Furiosa y las mujeres, fundamentando su trama en una persecución de ida y vuelta entre agresor y víctimas. Siguiendo a Birulés en la cita anterior, Furiosa se singulariza de la masa e interrumpe la dinámica de control de Immortan Joe para liberar los cuerpos de las mujeres y el suyo propio, sacándolos físicamente del círculo de dominio del tirano. Como señala Butler en *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*,

el cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumento de todo esto [...]. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. (2006, 52)

Es esta dimensión pública de los cuerpos lo que les convierte en vulnerables: por el simple hecho de encontrarse en el régimen tiránico los protagonistas son víctimas de violencia. Resulta muy sugerente la idea de la exposición de la piel y la carne propuesta por Butler si la pensamos en relación con la representación de la vulnerabilidad en la película. En la escena de presentación de Immortan Joe se muestra cómo un personaje vulnerable se autoconstruye una fachada de inmunidad hipermasculina: los niños soplan polvo blanco sobre su piel, enferma y herida, colocan una armadura rígida sobre su pecho y hombros, protegiéndole y mostrando las insignias de batalla que lo revalidan como líder, y, finalmente, colocan el símbolo del imperio sobre su pelvis (haciendo referencia al carácter patriarcal de su autoridad). Él mismo coloca sobre su cara una máscara grotesca



que ofrece un aspecto aterrador, pero de la cual es dependiente para respirar. El cuerpo de Joe es extremadamente frágil, pero se torna a sí mismo rígido e inviolable cada vez que se debe exponer públicamente. En el extremo opuesto están sus esposas, cuyos cuerpos han existido siempre como inermes. Al principio de la película las mujeres apenas cubren sus cuerpos (aunque cubrirlos, en su situación, no las convertiría en inmunes), pero conforme avanza la película los propios personajes se atavían con nuevos trapos, ropajes y accesorios, símbolo de su adaptación al nuevo entorno y la progresiva resistencia a la explotación de su vulnerabilidad, alejándose de una performance de la feminidad como sumisa.

Butler afirma que «la violencia consiste siempre en la explotación de ese lazo original, de esa forma original por la que existimos, como cuerpo, fuera de nosotros y para otros» (2006, 54). La pensadora añade que

la violencia es seguramente una pequeña muestra del peor orden posible, un modo terrorífico de exponer el carácter originalmente vulnerable del hombre con respecto a otros seres humanos, un modo por el que nos entregamos sin control a la voluntad del otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro. (2006, 55)

Es así como se representa la violencia en *Fury Road*, a partir de la explotación de la vulnerabilidad de los personajes a través de sus cuerpos. Max tan solo es considerado útil por su sangre, al ser donante universal, y se utiliza al frente del coche de Nux como emblema, símbolo externo del espíritu de lucha, ya que él mismo proporciona la sangre que Nux necesita para mantenerse fuerte en batalla. Max no es capturado para cumplir la función del guerrero, predeterminada a los hombres bajo el mandato de Immortan Joe, sino que su cuerpo es instrumentalizado para producir vida en lugar de muerte (Freitas 2015). En cambio, Nux, como el resto de los War Boys, sí que es visto como una pieza más de la maquinaria de guerra que desea ser reconocido como algo más por su líder. Los cuerpos de las mujeres se reducen a su función reproductora, ya sea produciendo una descendencia sana al líder o leche materna para alimentar a los nuevos cuerpos de la ciudadela. De esta manera, como se desarrollará en las próximas secciones, la película pone de manifiesto la dimensión pública del cuerpo y el vínculo entre la vulnerabilidad, la violencia y el género.

A diferencia de las convenciones del cine de acción, que suelen codificar la masculinidad como inmune y la feminidad como inerme, *Fury Road* combina en la

representación de la vulnerabilidad de los personajes de Max y Furiosa rasgos tradicionalmente asociados a ambos géneros. El arco de evolución de los dos protagonistas pasa por reconocer la vulnerabilidad que les ha sido explotada violentamente y, así, formar una comunidad basada en la exposición y el vínculo con el otro.

Andrea Braithwaite (2011) afirma que las imágenes de la masculinidad que exponen su fragilidad permiten problematizar las propias construcciones culturales de género. Es este el caso de Max, que se representa desde el inicio de la película como vulnerable, en contraposición a la aparente dureza impenetrable de Immortan Joe. La escena de apertura del filme le presenta como un personaje solitario, deteriorado física y mentalmente; como él mismo dice, «a man reduced to a single instinct: survive» (dir. Miller 2015) Con el cuerpo y la cara cubiertos con harapos consigue una apariencia dura, pero huye al sentirse amenazado. Max es rápidamente despojado de sus ropas y afeitado por el ejército de Immortan Joe, y la exposición de su cuerpo desnudo e inmovilizado evidencia su vulnerabilidad. Tom Hardy, el actor que lo interpreta, cree que Max «lives in a place where there's no humanity, yet he still yearns for it» (CR 2015), algo que demuestra su predisposición, no solo en *Fury Road* sino a lo largo de la saga de *Mad Max*, a unirse a la lucha de otros en lugar de actuar de forma individualista. Hardy remarca el valor que aporta a su interpretación la aceptación de la humanidad por parte de Max:

That's a symbiotic theme throughout George's Wasteland. It costs a human being. There's pain. And it's technically very uncool to be a superhero that hurts. But if you smash your face into the dirt, you have to play it. This is tough, so I make it look tough. That really earthed it for me, to physically accept vulnerability. (CR 2015)

La presentación de los personajes de Max e Immortan Joe funciona como introducción de los motivos de Furiosa para rebelarse contra el régimen tiránico. Pese a tratarse de un personaje fuerte, física y psicológicamente, el pasado de Furiosa la marca como vulnerable, habiendo sido desde niña víctima del régimen de Immortan Joe. Durante la primera mitad de la película Furiosa pinta su rostro con grasa negra ocultándolo, lo que resulta significativo considerando la importancia que Miller le dedica a los ojos y la mirada de Furiosa como vía de representación de su faceta vulnerable. Eric Whipp, el colorista de la película, explica que el director insistió en que los ojos de Charlize Theron fueran alterados en postproducción para exagerar su contraste y color con este objetivo



Figura 3-2: La cámara centra la atención en los ojos de Furiosa.



Figura 3-3: En la película se oscurece el rostro de Furiosa y se exagera el brillo de sus ojos digitalmente para enfatizar la vulnerabilidad de su mirada.

(Heusser 2015). Así, pese a oscurecerse el rostro para ser reconocida como alto rango del ejército de Joe, los ojos vidriosos de Furiosa son siempre el punto de atención de la imagen [Figs. 3-2 y 3-3]. Miller se asegura así de que la vulnerabilidad del personaje traspase su fachada de imperturbabilidad —una fachada que recuerda a las estrategias que el mismo Immortan Joe utiliza para presentarse como invulnerable pese a estar realmente enfermo y débil.

El brazo prostético de Furiosa también funciona como símbolo de su esfuerzo por permanecer inmune y es en los momentos en los que no cuenta con él cuando se muestra

más vulnerable, siendo el brazo un instrumento de su (hipermasculina) fuerza<sup>82</sup>. Es el caso de su primer encuentro con Max, cuando se ve amenazada y lucha por defender su plan de huida. En la escena en que se enfrenta a su imposible regreso utópico al descubrir que ya no existe The Green Place, es ella misma la que se deshace del brazo protésico. Este es el momento de la película en el que se muestra más inerme física y emocionalmente, aislada del grupo en medio de la inmensidad del desierto, enfrentándose a la pérdida de la esperanza. Finalmente, Furiosa pierde su prótesis cuando mata a Immortan Joe, deshaciéndose de la necesidad de aparentar rigidez e inmunidad hipermasculinas. Es significativa la forma en que acaba con su vida: con la cara amoratada y ensangrentada, después de luchar contra múltiples soldados, Furiosa agarra la máscara de Joe con su mano mecánica y le arranca la cara de forma brutal, perdiendo en el proceso su propia prótesis. Así, con la muerte del líder, se destruye la idea del cuerpo como total y autónomo que exige el patriarcado.

La vulnerabilidad de los personajes de Max y Furiosa funciona así como un destabilizador de las convenciones de representación de género en las películas de acción. Planteando al héroe como vulnerable de principio a fin, como donante de vida y no de muerte, *Fury Road* no obliga a Max a reconstruirse como *hard body* tras el quebrantamiento de su fachada al comienzo de la película, sino que le confiere un arco evolutivo basado en el progresivo reconocimiento de la vulnerabilidad y de la necesidad de exponerse como cuerpo a los otros para sobrevivir. Furiosa sigue el mismo camino, construyéndose a sí misma como sujeto inmune en el marco de la sociedad hipermasculina de Citadel, pero deshaciéndose de dicha construcción conforme avanza la trama del filme.

### 3.3.2. «We keep moving»: Pérdida y duelo en común

Los protagonistas de *Fury Road* reciben nombres relacionados con la idea de furor o ira exaltada, que puede manifestarse en su aspecto más cercano a la locura, como es el caso del «mad» que acompaña a Max durante toda la saga, o la «furia» en el caso de Furiosa

---

<sup>82</sup> Pese a que no se aborda específicamente en este trabajo, resulta relevante observar la relación entre la fragilidad física del cuerpo, explicitada en las prótesis de los personajes presentados como *cyborgs*, y la heroicidad de estos. Mick Broderick y Katie Ellis (2019) desarrollan un análisis en profundidad de la representación del trauma y la discapacidad en las cuatro películas de la saga *Mad Max*.

(y del propio título de la película). En esta cuarta entrega Max se encuentra rebajado a la supervivencia y aislado del resto de la humanidad. En el caso de Furiosa, se trata de un personaje movido por la rabia. Como afirma Hannah Arendt, la rabia brota como emoción política cuando «es ofendido nuestro sentido de la justicia» (2006, 85). Como se ha visto, de acuerdo con Butler, tanto la rabia como el dolor por la pérdida llevan al sujeto a una posición «fuera de uno mismo», lo que la autora denomina una posición de sujeto «ex-tático» (2006, 50). Así, tanto Max como Furiosa evolucionan durante la ficción convirtiéndose en sujetos ex-táticos, movidos por la rabia y el dolor de la pérdida, y capaces de vivir fuera de sí, expuestos, y de establecer lazos relacionales a partir del reconocimiento de su vulnerabilidad.

El duelo es de igual manera un tema transversal en el filme. Max, como personaje, se construye a partir de sus pérdidas: no solo la de su trabajo, su mujer y su hijo, sino la de todo un mundo que ha visto reducirse a la barbarie. *Fury Road* abre con Max perseguido por la memoria de aquellos a quienes ha perdido. «I tell myself they cannot touch me. They are long dead. I am the one who runs from the living and the dead» (dir. Miller 2015), narra el protagonista en el monólogo inicial. Furiosa parte de un lugar muy similar, reaccionando contra los culpables de que hubiese perdido tanto a su madre como al resto de la comunidad que sentía como propia, la formada por las Vuvalini of Many Mothers. Furiosa es arrebatada de su entorno siendo una niña y llevada a Citadel, donde Immortan Joe impone unos valores completamente opuestos a los de su comunidad original.

Nico Lauthouris, guionista del filme, apunta que los paralelismos entre Furiosa y Max son conscientes: «Her story is not unlike his. She too has suffered great losses in her life, and she, too, turned from grief to vengeance» (CR 2015). El arco de ambos personajes pasa por el duelo como reconocimiento de la propia vulnerabilidad, de un estado ex-tático que, en palabras de Fina Birulés, «consigue formar un tenue *nosotros*» (2007, 21). Butler reflexiona sobre el potencial relacional del duelo, afirmando que:

Cuando perdemos a ciertas personas o cuando hemos sido despojados de un lugar o de una comunidad [...] algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen. (2006, 48)

A partir de la experiencia individual y compartida del duelo se establecen los vínculos entre los protagonistas de *Fury Road*. Max vive aislado, acostumbrado a sobrevivir por

sus propios medios y a no confiar en nadie. Entra en la historia de Furiosa como antagonista, obstaculizando su camino de forma violenta, aterrorizado y desesperado por salvarse una vez más. Pero pronto su actitud se vuelve receptiva: acepta la ayuda de Furiosa para quitarse la mordaza impuesta por los War Boys y la confianza que ella deposita en él al enseñarle el mecanismo secreto del camión de guerra. Hardy, intérprete de Max, señala la capacidad del personaje de aferrarse a los últimos restos de humanidad que encuentra: «Within this small group, Max observes a bond and a unity amongst people who are clearly doing something which is important, and that allows him to be outside of his head for the first time in a long time» (CR 2015).

Al final de la película, se puede leer una cita de *The First History Man*<sup>83</sup> en la que se pregunta:

Where must we go...  
we who wander this Wasteland  
in search of our better selves? (dir. Miller 2015)

Miller hace referencia a dicha cita en las notas de producción de la película, en las que afirma que en *Fury Road* se muestra la transformación de Max por la intervención de Furiosa, ya que ella le lleva a confiar en las Vuvalini y a ser aceptado como parte del grupo durante el regreso a Citadel:

We see what his better self could be. It's where Furiosa already is. She's fierce in her determination. Her heart gets pretty close to being crushed on this journey they take, but together, they find some way to stand against the chaos of the world and find some sort of redemption. (CR 2015)

La afectación de Max por el duelo se representa a través de las alucinaciones que sufre, en las que las personas que ha perdido desde que comenzó su viaje le persiguen. En el primer acto de la película están muy presentes, cuando Max se encuentra solo ante las amenazas, e incluso le impiden avanzar y salvarse. A partir de su acercamiento a Furiosa y a su grupo desaparecen las alucinaciones, pues ha encontrado a alguien con quien

---

<sup>83</sup> En el universo de *Mad Max*, History Men y History Women son un grupo de historiadores que, en el lejano futuro (después de los hechos relatados en *Fury Road*) registran en forma de crónica la historia de The Wasteland, tatuando en su propia piel el conocimiento que recuperan del pasado. En *Fury Road* aparece una precursora de ellos, Miss Giddy, que se encuentra a cargo de las mujeres secuestradas y se enfrenta a Immortan Joe cuando este descubre que han huido. El cartel que al final de la película muestra esta cita no especifica a qué o quién hace referencia más allá del título *The First History Man*.

compartir el dolor de la pérdida. Al descubrir que The Green Place ya no existe como tal, Furiosa decide seguir con el plan de huida y cruzar el desierto de sal usando las motocicletas de las Vuvalini, esperando encontrar una zona habitable al otro lado. Max es invitado por las mujeres a unirse a ellas, pero rechaza la oferta y decide buscar su propio camino. Cuando decide separarse del grupo reaparecen las visiones, pero en vez de aislarle y torturarlo, le llevan de vuelta con las mujeres, reforzando la necesidad de cooperación con Furiosa y avisándole de los peligros que le esperan y cómo enfrentarse a ellos. Butler se pregunta:

¿Qué beneficio puede obtenerse del duelo, de prolongar la pena, de quedar expuestos a su carácter insoportable y no tratar de resolverlo por la vía de la violencia? [...] Si nos quedamos con el sentido de la pérdida, ¿vamos a sentirnos débiles y pasivos, como algo que debemos temer? ¿O por el contrario vamos a recuperar el sentido de la vulnerabilidad humana y a asumir una responsabilidad colectiva por las vidas físicas de los otros? (2006, 56)

Son precisamente estas cuestiones las que plantea *Fury Road*: el héroe de la saga reconoce su vulnerabilidad y acepta el duelo como una oportunidad de conectar con su entorno cuando descubre que este no resulta necesariamente hostil, ya que es igual de vulnerable que él mismo.

Butler (2006, 48) señala que cuando se sufre una pérdida, ya sea de una persona concreta o de una comunidad, se revelan los lazos que unen entre sí a los individuos. La muerte de Angharad, una de las mujeres embarazadas, supone un punto de inflexión para la trama de *Fury Road* (y sucede en el punto medio exacto del filme). Durante la persecución del ejército de Joe al camión de guerra, Angharad se interpone como escudo para proteger a Furiosa, consciente del valor de su propio cuerpo para el tirano, como portador de un posible heredero. Habiendo salvado a Furiosa, Angharad intenta volver al interior del camión, pero resbala y es atropellada por el vehículo de Immortan Joe. El mecánico de Joe practica una cesárea sobre el cuerpo inerte de Angharad e intenta salvar la vida del niño —no la de la mujer— pero no lo consigue, desatando la furia del tirano. La muerte de Angharad no es, pese a su centralidad en la trama, un momento determinante para el desarrollo de la acción, ya que no detiene la huida de las mujeres. No obstante, supone una ocasión de inclinación emocional para el grupo. Tras la pérdida de Angharad, tanto las mujeres como Furiosa y Max aceptan colaborar entre sí para perseguir sus objetivos, y Furiosa repite «we keep moving», insistiendo en la necesidad de mantener la



esperanza común. De forma similar, Nux, tras ser rechazado por Immortan Joe, es acogido por el grupo. Resulta significativo que lo haga Capable, una de las esposas, y no Furiosa o Max, ya que significa una forma de acogida entre iguales: mientras Furiosa y Max ocupan el rol de líderes dentro del grupo, las mujeres refugian a Nux como alguien que, como ellas, se deja guiar en su huida del tirano.

En la siguiente secuencia de enfrentamiento directo con el ejército de Joe, el vínculo formado entre Max y Furiosa se simboliza a través de sus pérdidas físicas: cuando Max pierde el equilibrio mientras lucha sobre el vehículo y cae de este, Furiosa le salva cogiéndole de la pierna protésica con su brazo postizo [Figs. 3-4 y 3-5].

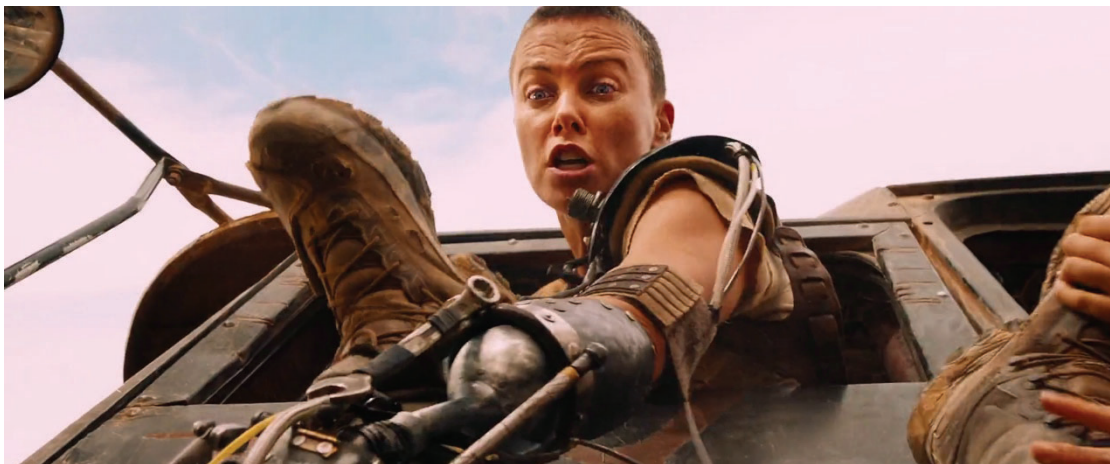


Figura 3-4: Furiosa sujeta la pierna protésica de Max con su brazo postizo.



Figura 3-5: Furiosa sujeta la pierna protésica de Max con su brazo postizo.

A través de aquello que sus enfrentamientos con la violencia en *The Wasteland* les han arrebatado, los personajes consiguen salvarse el uno al otro. Si bien en esta escena es Furiosa quien, pese a ser apuñalada, consigue salvar a Max, la secuencia desemboca en el momento en que los roles se invierten y es él quien salva a Furiosa. Max utiliza la propia herramienta con la que Immortan Joe explotaba su cuerpo, la vía de transfusión de sangre, para inyectar sangre a Furiosa y evitar su muerte. El protagonista se inclina literal y emocionalmente hacia Furiosa, presentada como cuerpo inerte que necesita del cuidado del héroe. Se trata de una unión física, que tiene como origen el reconocimiento por parte de Max de la vulnerabilidad de su propio cuerpo, ya no explotado violentamente por otros, pero sí al servicio de algo más allá de él mismo como individuo. Es el momento en el que Max, habiendo observado en silencio las dinámicas de cuidados entre las mujeres, decide adoptar por sí mismo el rol de cuidador.

Karla Elliott (2016), en el marco de los estudios sobre masculinidad, propone las «caring masculinities» como identidades masculinas que excluyen la dominación y subordinación del otro que requiere la masculinidad hegemónica, a la vez que adoptan cualidades afectivas, relacionales y de interdependencia<sup>84</sup>, tradicionalmente codificadas como femeninas: «The rejection of domination involved in caring masculinities and the inclusion of care means giving up the privileges and power of hegemonic masculinity and risking social ostracism by not conforming to expected masculine roles» (2016, 254). La adopción del cuidado por parte de Max supone así un paso más hacia el rechazo de la (hiper)masculinidad hegemónica que representa Immortan Joe y la aceptación de la interdependencia, una posición opuesta a la que ocupa al principio del filme, cuando su única motivación es la supervivencia autónoma. En palabras de Butler, los otros no solo quedan incorporados al límite que contiene al sujeto, sino que también le desintegran:

El duelo nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros en formas que no siempre podemos contar o explicar —formas que a menudo interrumpen el propio relato autoconsciente que tratamos de brindar, formas que desafían la versión de uno mismo como sujeto autónomo capaz de controlarlo todo. [...] Cuento una historia acerca de las relaciones que elijo solo para mostrar en

---

<sup>84</sup> En su libro *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*, Virginia Held (2006) escribe sobre la interdependencia que revelan las relaciones de cuidado, considerando que todo el mundo es dependiente en algún momento y algún contexto y, por lo tanto, las redes del cuidado son recíprocas.

algún lugar de la marcha el modo como esas mismas relaciones se apoderan de mí y desintegran mi unidad. Necesariamente, mi relato vacila. (2006, 49)

Así es la historia de Max, un relato del *yo* elaborado a partir del proceso del duelo y el descubrimiento de la sujeción que supone la relación con otros, que desintegran progresivamente la versión aislada e impermeable del protagonista que presentan las anteriores películas para entregarle, como ser corporal, a otros más allá de él mismo. Cabe pensar en Max como un personaje nómada, acostumbrado a viajar solo, en contraposición a Furiosa, quien siempre se mueve en grupos. El relato de Max vacila en *Fury Road*, al descubrir que puede exponer su vulnerabilidad sin que le sea explotada. «La autoridad narrativa del “yo” debe ceder paso a la perspectiva y la temporalidad de un conjunto de normas que impugnan la singularidad de mi historia», afirma Butler en *Dar cuenta de sí mismo: Violencia ética y responsabilidad* (2009, 56).

La historia de Max es la del duelo por las personas a las que ha perdido y aquellas otras que encuentra en su camino, que le conforman y deforman al mismo tiempo. Mientras transfiere sangre a Furiosa, vertiéndola literalmente de su cuerpo, revela algo que había ocultado hasta ese momento: su nombre. Al principio del filme, Furiosa se lo pregunta y él evita dar respuesta. De hecho, durante la saga, Max raramente es llamado por su nombre: recibe alias como «The Road Warrior», «Raggedy Man» o «The Man With No Name», denominaciones que escapan de una subjetividad singular hacia el terreno de la leyenda o lo mitológico. Butler hace referencia a Adriana Cavarero cuando esta afirma que para hablar de un «yo» debemos hacerlo en relación con un «tú»: «sin el “tú”, mi propia historia resulta imposible» (J. Butler 2009, 50). Como propone Cavarero, el «yo» necesita estar fundamentalmente expuesto al otro para constituir la propia singularidad (J. Butler 2009, 51). Solo en el momento de máxima exposición de Max este decide nombrarse a sí mismo ante Furiosa: «La singularidad del otro queda expuesta ante mí, pero la mía también se expone ante él. Esto no significa que seamos lo mismo; solo quiere decir que estamos unidos uno a otro por lo que nos diferencia, a saber: nuestra singularidad» (J. Butler 2009, 52). De igual forma, Meri Torras y Michelle Gama hacen referencia al pensamiento de Butler cuando afirman que «pedir conocimiento u ofrecerlo no significa pedir que se reconozca lo que uno ya es. Significa invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con el Otro» (2014, 72). Cuando Furiosa pregunta a Max por su nombre está pidiendo de él este devenir, aceptándole como parte de sí misma y del grupo, pero no recibe el reconocimiento de Max hasta el momento

en que él completa su transformación y expone su vulnerabilidad, revelándose a sí mismo a través de su nombre: «Max. My name is Max» (dir. Miller 2015).

### 3.3.3. *«Whatever happens, we're going to the Green Place»: Reconstrucción de la comunidad perdida*

En *Fury Road* la experiencia común de la violencia y el duelo crea los vínculos entre los personajes. El duelo, como especifica Butler, no solo hace referencia a la pérdida de una persona, sino que también se da por la pérdida de una comunidad. En el filme, el caso más obvio es el de Furiosa, personaje llevado por la rabia y el anhelo de venganza contra aquellos que la despojaron de su comunidad original, las Vuvalini. Pero Furiosa no es la única, ya que Max evoluciona durante la saga a la vez que vive la pérdida progresiva del mundo, la civilización que ya no existe. Del mismo modo, Nux es expulsado de los War Boys al ser humillado por su líder. Los personajes encuentran en el duelo un lugar en común en el que construirse como grupo, siendo el reconocimiento de la vulnerabilidad algo necesario «para volverse parte de un encuentro ético» (Torras y Gama, 2014, 70). Sin embargo, el objetivo del grupo es alcanzar The Green Place of Many Mothers, la comunidad utópica en la que nació Furiosa cuando la tierra aún estaba viva. El horizonte de The Green Place esconde la utopía dentro de la distopía que es *Fury Road*, algo significativo en las distopías críticas de acuerdo con Raffaella Baccolini (2000) e Ildney Cavalcanti (2003). Esta última autora afirma que «utopia in the feminist critical dystopia resides in the realm of the ineffable, invisible and silent» (2003, 50) y señala la contradicción inherente en el término, ya que la utopía se refiere a un lugar ideal que es, al mismo tiempo, un no lugar. The Green Place funciona precisamente como tal, siendo el objetivo al que aspirar que en realidad ya no existe. Cavalcanti analiza la morfología de la palabra *utopía* para demostrar que indica

a representational fullness that carries in itself and exposes an embedded emptiness: the word being the signifier of an absent signified. [...] The feminist good place exists in the feminist dystopias as the no place, as a space off-narrative —the unresolved narrative enigma. [...] Feminist dystopias are texts that dream with the

good otherness while being aware of the impossibility of their ever expressing it.  
(Cavalcanti 2003, 63)

Asimismo, a mitad de la historia *Furiosa* descubre que *The Green Place*, la utopía feminista —en oposición a la distopía hipermasculina en la que vive—, ha fracasado y desaparecido como tal y solo se encuentra en su memoria y en la de sus madres. El filme evidencia la nostalgia de la comunidad utópica en el escenario nocturno, intencionadamente exagerando la saturación del azul en la imagen (las secuencias fueron rodadas durante el día, con luz solar, y teñidas de azul en posproducción). La memoria propicia y activa así el regreso a la realidad, y Max le hace ver al grupo el potencial de luchar por una comunidad por construir, proponiéndoles regresar a Citadel y enfrentarse a Immortan Joe y sus aliados.

Resultan relevantes las reflexiones de Baccolini (2003; 2004) en torno al papel de la memoria en las distopías críticas<sup>85</sup>. La autora afirma que en este tipo de textos la recuperación de la memoria individual y colectiva se convierte en una herramienta de resistencia para sus protagonistas:

Because it is authoritarian, hegemonic discourse shapes the narrative about the past and collective memory to the point that individual memory has been erased; individual recollection therefore becomes the first, necessary step for a collective action. In classical dystopia, memory remains too often trapped in an individual and regressive nostalgia, but critical dystopias show that a culture of memory —one that moves from the individual to the collective— is part of a social project of hope.  
(Baccolini 2004, 520)

A partir de la recuperación de la memoria —el recuerdo de *The Green Place*, de lo que fue el mundo antes de la destrucción total—, los personajes de *Fury Road* apuestan por la esperanza, la inclinación emocional hacia la comunidad como actitud común, tras haberla descartado en escenas anteriores. *Furiosa* afirma que las mujeres buscan la esperanza, pero ella la redención (dir. Miller 2015). Max, por su parte, niega inicialmente creer en la posibilidad de la utopía. «You know, hope is a mistake», proclama al decidir separarse del grupo. Como distopía crítica, el filme cuestiona así las convenciones del género distópico tradicional y crea un lugar de esperanza dentro del propio texto distópico, oponiéndose a la convencional subyugación de los personajes al final de este y

---

<sup>85</sup> También significativas al considerar el papel de Miss Giddy y *The History Men* en la construcción del universo de *Mad Max*.

abriendo un espacio de resistencia para sus protagonistas, que se enfrentan con éxito a Immortan Joe y se hacen con el control de Citadel. De acuerdo con Tom Moylan, la distopía crítica da voz y espacio a sujetos desposeídos que buscan formas de alterar el sistema, de forma que

marginalized peoples not only survive but also try to move toward creating a social reality that is shaped by an impulse to human self-determination and ecological health rather than one constricted by the narrow and destructive logic of a system intent only on enhancing competition in order to gain more profit for a select few. (2000, 189)

La definición de Moylan concuerda con la situación de los personajes de *Fury Road*, sujetos no hegemónicos en el plano diegético (y extra-diegético en el caso de las Vuvalini, ya que es prácticamente insólita la presencia de un grupo de mujeres de avanzada edad en una trama de acción como la que protagonizan). También resulta relevante cómo Moylan apunta hacia la autodeterminación y el ecologismo, dos de los valores que se ven representados por las Vuvalini en el filme —quienes pese a los estragos se mantienen ajenas al mandato de Immortan Joe; Miller les asigna una visión ecologista que contrasta con la despreocupación del tirano (incluyendo un personaje llamada Keeper of the Seeds, claro ejemplo de la esperanza del grupo en un futuro mejor<sup>86</sup>). Asimismo, el sistema social de Immortan Joe, basado en la jerarquía, la competición y la discriminación, encaja en la realidad social que Moylan opone a la autodeterminación y el ecologismo.

Volviendo a las reflexiones de Butler en torno a la vulnerabilidad, es significativo cómo esta esperanza del grupo por recuperar una comunidad perdida, basada en unos valores no hipermasculinos, puede entenderse como la alternativa que la autora presenta a la violencia cuando plantea que

tal vez exista otra forma de vida en la que uno no quede convertido emocionalmente en un muerto ni miméticamente en un violento, un modo de salir completamente del círculo de la violencia. Esta posibilidad se relaciona con la exigencia de un mundo donde la vulnerabilidad corporal esté protegida sin ser erradicada, subrayando la línea que separa a una de la otra. (2006, 70)

Efectivamente, *Fury Road* propone un devenir de su protagonista, Max, hacia la percepción, la aceptación y el reconocimiento de su vulnerabilidad, lo que le permite

---

<sup>86</sup> Sarah Mirk elabora una lectura del filme desde el ecofeminismo a partir del papel de las Vuvalini (2015).



establecer lazos con el resto de los personajes, principalmente Furiosa, y unirse a su lucha. El duelo ocupa un lugar crucial en la trama, como momento de revelación de la vulnerabilidad compartida. Como distopía crítica, la película dibuja The Green Place como lugar utópico inexistente, pero al mismo tiempo ofrece a los personajes el espacio en el que recobrar la esperanza por alcanzar algo cercano a ello: rechaza una visión utópica que representa la feminidad de forma esencialista, en relación directa con la naturaleza y la maternidad, y opta por los vínculos humanos entre sus personajes como alternativa, sustituyendo una comunidad basada en valores hipermasculinos por una opción fundamentada en la vulnerabilidad como intrínseca a la condición humana. Furiosa busca al principio del filme el regreso al «no lugar» utópico que reside en su memoria, pero el regreso a este la acaba llevando a la esperanza de reconstrucción de su lugar de partida, Citadel.

### **3.4. Escribiendo con celuloide y tijeras: el rol de M. Sixel como montadora**

Cuando Margaret Sixel, la montadora de *Mad Max: Fury Road*, le preguntó a George Miller por qué la había escogido a ella para este trabajo, el director respondió que debía ser una mujer la que montara el filme, porque si lo hubiera hecho un hombre «it would look like every other action movie we see» (Festival de Cannes 2015). Del resultado final de la película, por la que Sixel ganó el premio Oscar a la mejor edición de 2015, se infiere que el trabajo de la montadora fue excepcional. Aun así, cabe preguntarse si realmente hubo una visión crítica en cuanto al género en el proceso de edición de *Mad Max: Fury Road* y si Sixel consiguió montar una película de acción alejándose del canon contemporáneo. Para ello, es necesario explorar el rol de la editora dentro del sistema de producción de Hollywood y las formas en las que, tanto históricamente como en el contexto de *Fury Road*, ha gestionado y negociado su posición autorial.



Durante las últimas décadas, el porcentaje de mujeres editoras en Hollywood ha sido mayor que el de las directoras, las guionistas, o las directoras de fotografía. En 2020 constituyeron el 22% del personal de edición, frente a un 18% en dirección y un 6% de dirección de fotografía. Años atrás esta diferencia es todavía más significativa: en 2019, un 13% de directoras frente al 23% de editoras; en 2018, un 8% de directoras y un 21% de editoras (Lauzen 2021). Pese a su marcada presencia en la industria, relevante desde los inicios del cine como medio cultural y artístico, el trabajo de las editoras ha sido hasta los últimos años ignorado tanto por los historiadores del cine como por la teoría filmica feminista.

Female editors undergo a double invisibility: already invisible to film history by virtue of their «invisible art», women are then edited out of books that intend to bring visibility to the editing profession. Consider Rene L. Ash's 1974 book, *The Motion Picture Film Editor*, which consistently refers to the editor as «he», but nonetheless opens with a quote from Cecil B. DeMille on the invaluable role of the film editor —never mind that Anne Bauchens, the first woman to receive an Academy Award in editing, was DeMille's longtime collaborating editor and devoted friend. (J. Wright 2009, 9)

Bajo la concepción tradicional del director como *auteur* único con absoluto control creativo sobre su obra, desarrollada como *la politique des auteurs* en los años 1950, la academia ha invisibilizado el rol de las editoras que han colaborado activamente en el desarrollo de la gramática visual empleada en Hollywood. Incluso en el documental *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (Apple 2005), producido por la American Cinema Editors Society como campaña promocional, se destacan los nombres de los directores (en masculino) que han marcado la historia de la edición de cine, como Griffith, Vertov, Eisenstein o Godard. Como señala Julia Wright (2009), al dar crédito histórico a los directores como autores se subestima y desprecia el trabajo de las mujeres editoras que permitieron que sus nombres pasaran a la historia: Rose Smith editó las películas de D.W. Griffith durante 20 años, Yelizaveta Svilova las de Dziga Vertov, Esfir Shub desarrolló la teoría soviética del montaje que hizo famoso a Eisenstein y Angès Guillemot fue la editora de la mayoría de las películas de Godard durante los años 1960.

Dada la naturaleza colaborativa del cine como medio y como modo de producción, Kaja Silverman remarca la dificultad de localizar autorías femeninas en los textos hollywoodenses, y sugiere que la teoría feminista busque estrategias alternativas para analizar el cine *mainstream* hecho por mujeres (Silverman 1988). Así, este estudio

propone una vía alternativa de análisis de la autoría femenina en Hollywood, tomando como ejemplo el trabajo de Margaret Sixel y elaborando un estudio de la editora de cine como una figura autorial invisibilizada por la industria.

### **3.4.1. *Las autoras invisibles de la gramática de Hollywood***

Though editors were recognized by the industry during their careers, «professional» film history focused on the director as author, constructor, and enunciator of the cinematic language, all but unaware that for decades [women editors] were writing with celluloid and scissors. (Smyth 2017, 281)

Como recogen los estudios del Women Film Pioneers Project de Columbia University<sup>87</sup>, durante los años 1920 se considera que la mayoría de las películas producidas en Hollywood eran editadas por mujeres (Gaines, Vatsal, & Dall'Asta 2013). Como informó *Los Angeles Times* en 1926, estaba en sus manos una de las mayores responsabilidades de la producción filmica: «to assemble thousands of feet of film so that it tells an interesting story in the most straightforward manner» (citado en Hatch, 2013). A las editoras de la era pre-sonido en Hollywood se las llamaba «cortadoras», ya que usaban tijeras y pegamento para dividir y unir la película. Si bien a menudo montaban los filmes sin ningún tipo de indicaciones por parte de los directores y decidían por sí mismas las imágenes que llegarían a la audiencia, lo que requiere una responsabilidad creativa significativa, su trabajo era públicamente considerado más industrial que creativo. En palabras de Walter Murch, uno de los editores contemporáneos más reconocidos<sup>88</sup>, la edición era considerada un trabajo femenino «because it was something like knitting, it was something like tapestry, sewing» (citado en Apple, 2005). Resulta difícil estudiar el trabajo de estas primeras editoras, dado que no eran siquiera reconocidas en los créditos de las películas. No obstante, estaban presentes durante todo el proceso de posproducción: visionaban las imágenes grabadas por el director, decidían qué material utilizar y

---

<sup>87</sup> Women Film Pioneers Project es un grupo de investigación de la Columbia University fundado por Jane Gaines y centrado en el papel de las mujeres en los inicios del cine. A la vez, es el nombre de su publicación digital que recoge estudios académicos sobre el trabajo de las mujeres en la producción filmica de Hollywood durante la época del cine mudo.

<sup>88</sup> Editor de películas como *The Conversation* (dir. Coppola, 1974), *Apocalypse Now* (dir. Coppola, 1979), *Ghost* (dir. Zucker, 1990), *The Talented Mr. Ripley* (dir. Minghella, 1999) o *Cold Mountain* (dir. Minghella, 2003).

ordenaban si era necesario grabar más. Aun así, lo poco que sabemos sobre ellas se lo debemos a las entrevistas que, años después, han dado aquellas editoras que consiguieron salir del anonimato, como Margaret Booth.

Pese a que pocos conocen su nombre, Margaret Booth trabajó como editora en las películas que convirtieron a D.W. Griffith en un pionero de las técnicas cinematográficas modernas, como *The Birth of a Nation* (1915) o *Intolerance* (1916), y estuvo en activo hasta 1980. Sola en la sala de montaje, ya que prefería que el director no influyera en su trabajo (Bergan 2002), Booth desarrolló el estilo de edición moderno, cuyo objetivo es hacer el montaje invisible al hacer fluir las imágenes entre un plano y el siguiente, para mantener la continuidad espacial y temporal y permitir un mayor compromiso emocional por parte de la audiencia. Esta evolución hacia la continuidad narrativa y visual permitió una revaloración del trabajo de las editoras a principios de la década de 1920. En la época la edición era vista como algo técnico, pero Karen Ward Mahar señala que, en realidad, «editing had reached the status of a creative craft, one that was just below that of director in terms of its creative impact on the final product» (2012, 89). Como Booth, muchas de las editoras que trabajaron en Hollywood durante las primeras décadas del siglo XX llegaron a posiciones de máxima responsabilidad dentro de los estudios de producción. Ella misma asegura que supervisaba toda la producción de Metro-Goldwyn-Mayer: «I used to look at everything in the projection room, all the dailies from everybody's pictures at MGM. And Mr. Mayer told me that, if I didn't like anything, to tell him and he would have it retaken» (Booth citada en Atkins 1975, 53). Booth llegó a ser la persona más influyente de la productora: fue asignada a trabajar junto a directores noveles «to protect them from potential incompetence and help them to develop their style» (Smyth 2017, 284). Barbara McLean, jefa de edición de 20th Century Fox desde 1935 hasta 1969, recuerda en sus entrevistas que la responsabilidad de las editoras iba más allá de la sala de edición: «[W]e did everything. Well, you can't do that today. I was very fortunate. I could get to every department and do everything, even to do a good deal of working on music» (citada en Smyth 2017, 283). Tal como argumenta J. E. Smyth (2017), fueron estas editoras, tanto las anónimas como las reconocidas, las autoras de la gramática y el estilo del lenguaje de Hollywood. Su insistencia en disponer de gran cantidad de material grabado, por ejemplo, las dotó de mayor autonomía y control creativo sobre el resultado final de las películas. De la misma manera, al reclamar planos más cerrados sobre las expresiones de los actores y actrices para poder cortar con continuidad narrativa las

escenas de diálogo, convirtieron el primer plano en una de las claves del sistema de estrellas de Hollywood (Smyth 2017, 2018).

El hecho de que mujeres como Booth llegaran a posiciones de poder no significa que no hubiera discriminación por razón de género en el ámbito de la edición. Adrienne Fazan, de Metro-Goldwyn-Mayer, asegura que el jefe de producción intentó evitar que la ascendieran como editora porque, según él, se trataba de un trabajo demasiado duro para las mujeres, ya que ellas «should go home and cook for their husbands and have babies» (Mahar 2012, 89). Fue Dorothy Arzner, que trabajó como editora antes de dirigir, quien obligó a la compañía a promocionar a Fazan al exigir que fuera una mujer quien editara sus películas. El descrédito profesional de las editoras por motivos de género, al subestimar sus capacidades técnicas por el hecho de ser mujeres, es así una constante en la historia de Hollywood.

Hacia mediados de los años 1920, la edición empezaba a ser reconocida como una de las fases de mayor responsabilidad en el proceso de producción de las películas hollywoodenses, que contaban ya con millonarios presupuestos. Igual que otros de los roles en los que las mujeres habían tenido mayor presencia en los inicios del cine, como la dirección o la producción<sup>89</sup>, la edición se convirtió en un trabajo masculinizado (Mahar, 2012). La mayoría de los historiadores del cine consideran el paso al cine sonoro como el motivo de la súbita desaparición de las mujeres de las salas de edición. En su reconocido *bestseller* sobre la edición cinematográfica, Edward Murch hace evidente el uso del pronombre femenino al hablar de las profesionales de la edición, pero pasa a utilizar el masculino a partir de la introducción del sonido. Murch afirmó en una entrevista que «it was when sound came in that the men began to infiltrate the ranks of the editors, because sound was somehow electrical... it was no longer knitting» (citado en Apple, 2005). De la misma forma, el conocido director Edward Dmytryk<sup>90</sup> relata su experiencia en una nota al pie de su manual de la edición de cine:

In the silent days, a large proportion of cutters were women. At Famous Players Lasky, where I worked, all the cutters were women. The advent of sound, with its

---

<sup>89</sup> Los estudios del Women Film Pioneers Project demuestran que durante las primeras décadas de producción filmica en Estados Unidos (1910 y 1920) era común encontrar mujeres en puestos técnicos como la dirección, el guion o la producción. Como ejemplo, señalan el grupo al que denominan «Universal Women», «the largest concentration of women who worked as directors, sometimes also as writers, actresses, and producers, from 1916 to 1921», del que destacan nombres como los de Ruth Ann Baldwin, Cleo Madison, Ida May Park, Ruth Stonehouse, Lois Weber o Elsie Jane Wilson (Gaines & Vatsal 2011).

<sup>90</sup> Director de, entre muchos otros filmes, *Crossfire* (1947), *The Caine Mutiny* (1954), *The Left Hand of God* (1955), *The Mountain* (1956), *The Carpetbaggers* (1964) o *Bluebeard* (1972).

complexities, led a number of executives to conclude that women could not handle sound-related technical problems, and many of them were discharged, never to return. (Dmytryk 1984, 2, énfasis en el original)

La discriminación en cuanto al género por parte de los ejecutivos millonarios de Hollywood ciertamente jugó un rol significativo, pero tal como señala Julia Wright en *Making the Cut*, esta explicación convencional «too easily puts blame on a few big bad men without enough consideration for larger circumstances» (2009, 9). Wright señala otros motivos, más allá de los prejuicios sobre la capacidad técnica de las mujeres: «greater economic stakes and competition for jobs suggests larger industrial and socio-economic reasons for their decrease in employment after 1927» (2009, 9). De hecho, la mayoría de las mujeres en puestos técnicos fueron despedidas de las grandes productoras. Jane Gaines (2002) remarca que fue el creciente poder económico de Hollywood lo que provocó la salida de las mujeres de la industria.

Como recuerda Dede Allen (una de las editoras más celebradas del cine de las décadas de 1960 y 1970<sup>91</sup>), durante la Gran Depresión se estableció en Estados Unidos la idea de que las mujeres no debían quitarle los puestos de trabajo a los hombres que tenían familias a las que mantener, y trabajar siendo mujer en Hollywood era cada vez más difícil: «You had to put up with a lot of bullshit. [...] But you just have to work a lot harder. I got very tired of it after a while» (citada en Gentry 1992, 18). Aquellas mujeres que lograron mantener sus carreras como editoras llevaron (y siguen llevando hoy en día) su categoría de mujer como lastre que les impide ser consideradas igual de válidas en su trabajo que los hombres. El descrédito profesional va más allá del cuestionamiento de su capacidad técnica: sus roles como técnicas de la industria quedan a menudo reducidos a su condición de madres y esposas, literales o figuradas, de los nombres masculinos de la historia del cine. Sam Mills (2016) observa que cuando las editoras comenzaron a trabajar en colaboración con los directores ganaron influencia sobre el resultado final de las películas, pero su relación con los directores se codificó como la de una pareja casada. Los nombres de las editoras que más han aportado a la evolución del lenguaje cinematográfico se asocian usualmente a los directores con los que han trabajado: Thelma Schoonmaker como la editora de Scorsese, Sally Menke de Tarantino, Verna Fields de Spielberg o Marcia Lucas de su marido, George. Su imagen pública como profesionales

---

<sup>91</sup> Editora de filmes como *The Hustler* (dir. Rossen 1961), *Bonnie and Clyde* (dir. Penn 1967), *Dog Day Afternoon* (dir. Lumet 1975) o *Reds* (dir. Beatty 1981).

de Hollywood queda definida por su relación con los hombres y a menudo reducida a una visión esencialista de su feminidad, como fue el caso de muchas editoras famosas. Thelma Schoonmaker, además de documentales como *Woodstock* (1970), ha editado todas las películas de Scorsese, desde *Toro Salvaje* (1980) hasta *Silencio* (2016), y ha ganado 3 premios Oscar a la mejor edición. No obstante, al preguntarle por su relación con el director, Schoonmaker la define como la de «an old married couple» (The Oral History of Hollywood 2014). Scorsese remarca que, pese a editar películas con presupuestos millonarios, Schoonmaker trabaja como lo haría con vídeos domésticos, y que películas como *El lobo de Wall Street* (2013) fueron editadas en su propia casa (citado en King 2014). Estas declaraciones evidencian dos de las principales formas en las que se construye el discurso en torno al rol de la editora: la feminización de su lugar de trabajo asociado aquí a la domesticidad y la consideración de su colaboración profesional con el director como una relación matrimonial. Es relevante señalar que Schoonmaker participa, como muestran sus declaraciones, en la asociación de su trabajo como editora con este discurso. Tal como observa Janet Staiger, la autoría se puede comprender como una «técnica del yo», con la que la autora se «crea y recrea» a sí misma como agente activo en la historia (2003, 50). Siguiendo la teoría de la performatividad de Butler (2008) —según la cual una cita solamente funciona cuando hace referencia a una norma—, Staiger argumenta que la posibilidad de agentividad de la autora se ve limitada hasta cierto punto por su conformidad con el discurso hegemónico. Si bien es posible una autoría «rebelde o resistente» (2003, 51), la paradoja se encuentra en que es el mismo discurso hegemónico el que otorga al autor la posición que le permite rebelarse o resistir.

El caso de la colaboración de Sally Menke con el director Quentin Tarantino es similar. Menke editó todas las películas dirigidas por Tarantino mientras ella estuvo en activo, desde *Reservoir Dogs* (1992) hasta *Malditos Bastardos* (2009). Al hablar de su relación profesional con él en entrevistas, Menke señala que se trata de una relación personal muy cercana e incluso le da crédito al director por haber «sobrevivido» a sus dos embarazos y sus «asuntos hormonales» (citada en M2echannel, 2010). Tal como hace Schoonmaker, Menke participa del discurso hegemónico que «feminiza» la labor de la editora. Tarantino, por su parte, deja claro que prefiere trabajar con mujeres porque, según él, «they wouldn't try to be winning their way just to win their way. They wouldn't be trying to shove their agenda or win their battles with me. They would be nurturing me through this process» (citado en Apple, 2005). De la misma forma, a Verna Fields, editora de Steven Spielberg en *Jaws* (1975), la llamaban «Mother Cutter» en el estudio «because

she cut the film in an editing room at the back of her house» (Mills 2016). En ocasiones, la relación matrimonial entre director y editora es un hecho, como en el caso de George y Marcia Lucas. El prejuicio, en este caso, viene dado por el supuesto trato de favor que las editoras reciben al estar casadas con un director, como recuerda Marcia Lucas: «I thought, if I'm ever going to get any real credit, I'm going to have to cut a movie for somebody besides George. 'Cause if I'm cutting for my husband, they're going to think, George lets his wife play around in the cutting room» (citada en Kaminski, 2010). La idea de que Lucas no sería tomada en serio como profesional si no editaba para otros directores no tiene fundamento si se considera su carrera previa en Hollywood. Antes de editar *Star Wars*, ya había estado nominada al Oscar a la mejor edición junto a Verna Fields por *American Graffiti* (1974) y al BAFTA a la mejor edición por *Taxi Driver* (1976). En el caso de *Star Wars* su implicación fue más allá de la posproducción, ya que influyó en gran parte del guion: la editora reescribió completamente las escenas finales en la sala de montaje. El director John Milius recuerda que la influencia de Marcia Lucas se extendía más allá del que fuera su marido:

She was a stunning editor... Maybe the best editor I've ever known, in many ways. She'd come in and look at the films we'd made —like *The Wind and the Lion*, for instance— and she'd say, «Take this scene and move it over here», and it worked. And it did what I wanted the film to do, and I would have never thought of it. And she did that to everybody's films: to George's, to Steven [Spielberg]'s, to mine, and Scorsese in particular. (citado en Kaminski, 2010)

Marcia Lucas es la responsable de algunas de las escenas más memorables de la ciencia ficción cinematográfica. No obstante, su nombre raramente aparece asociado a la saga de *Star Wars*. Incluso aquellos que intentan reconocer el mérito de su trabajo, como Michael Kaminski en su libro *The Secret History of Star Wars* (2010), acaban dedicándole más líneas a su relación personal con George Lucas y su dramático divorcio que a su trabajo en la sala de edición.

Uno de los ejemplos más recientes es el de Margaret Sixel que, como ya se ha mencionado, fue la ganadora del Oscar al mejor montaje en *Mad Max: Fury Road* (2015). Sixel, editora de cine desde 1994, está casada con George Miller, director de la saga de *Mad Max*. Varios medios especializados se han interesado por conocer su proceso de trabajo y las técnicas innovadoras que utilizó en *Fury Road*, pero en la mayoría de las entrevistas no dejan de preguntarle por qué Miller la escogió como editora del filme y se



centran en la supuesta dificultad que conlleva trabajar de editora teniendo hijos de los que cuidar. Al preguntarle a Miller por la edición de la película, el director contesta que «[s]he spent a lot of time on the film; it wasn't fair to our kids, but they thought it was cool that their mother was editing an action movie» (Gray 2015). Como Verna Fields, Margaret Sixel prefirió editar la película en su propia casa para poder conciliar el trabajo con el cuidado de sus hijos mientras su marido rodaba en Namibia: «I'd rise at 4:30, so by the time I got to the cutting room at 8:30, I'd already done everything to keep my life rolling» (Gardiner 2015).

El caso de Margaret Sixel es un ejemplo de cómo, a través de la historia de las mujeres editoras de Hollywood, pasando por contextos muy diversos, se puede observar una constante tendencia a la feminización de su espacio de trabajo. Este es representado metafóricamente como parte del ámbito doméstico más que un espacio creativo o industrial, ya sea equiparando su trabajo a la costura o señalando el hecho de que trabajan en sus propias casas. De la misma manera, las comparaciones que señalan su feminidad bajo una visión esencialista sirven como excusa para infravalorar sus aportaciones técnicas, poniendo el foco sobre su rol de cura y soporte del equipo masculino. Las editoras del cine mudo perdieron sus trabajos al ser consideradas demasiado «blandas» para el trabajo técnico que suponía la incorporación del sonido (Smyth 2018). La posterior representación de la relación entre director y editora como la de un matrimonio, por ejemplo, supone la concepción de la editora como apoyo moral y maternal en lugar de creativo, como es el caso de Sixel.

Así, la subestimación del trabajo creativo de las editoras viene dada por los prejuicios asociados a la feminidad y supone una invisibilización de su posición como autoras del cine de Hollywood. Si bien suele ser por sí misma una tarea que pretende ser invisible, los textos académicos que pretenden legitimar el potencial de la edición a menudo se centran en las figuras de los directores (hombres) que han desarrollado nuevas técnicas y lenguajes cinematográficos, ignorando al completo a las mujeres que han tenido un gran impacto en la producción de los textos que les han hecho ilustres. Por este motivo resulta relevante examinar el rol determinante que Sixel juega en la producción de *Mad Max: Fury Road*, una película a menudo considerada obra de George Miller como único *auteur*<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Se refieren a él como «auteur», entre otros, las críticas de cine Donna Walker-Mitchell (2015) y Anne Thompson (2015) o los editores de *A Companion to Australian Cinema* (Collins, Landman, & Bye 2019).

### 3.4.2. *La hipermasculinidad como modo de representación*

La mayoría de teóricos/as coinciden en señalar que desde la década de 1960, con el establecimiento definitivo del sistema de producción de Hollywood como referente del cine comercial occidental, la estética filmica ha ido evolucionando progresivamente hacia lo que se ha definido como cine postclásico (Krämer 1998; Langford 2010), con películas «increasingly plot-driven, increasingly visceral, kinetic, and fast-paced, increasingly reliant on special effects, increasingly “fantastic” (and thus apolitical), and increasingly targeted at younger audiences» (Schatz 1993, 23). David Bordwell, por su parte, no ve en esta evolución un cambio de modelo sino una amplificación de los modos de representación tradicionales, que denomina «continuidad intensificada» (2006, 5), un sistema que incorpora las influencias de los nuevos medios, especialmente la televisión y los videojuegos, pero también los avances en las tecnologías filmicas. Partiendo de esta idea, Lorrie Palmer (2012) analiza la relación entre el creciente protagonismo de la tecnología en el cine y la masculinidad. La autora afirma (2012, 4) que las películas de acción desde la década de 1990 generan una interdependencia a nivel narrativo y estético entre las figuras masculinas, las máquinas y la tecnología. Palmer apunta a la diferencia entre la inmediatez del sistema de representación clásico, que busca la transparencia e invisibilidad de la técnica, y la obviedad de la hipermediación del sistema contemporáneo, que hace evidentes los signos de intervención tecnológica como parte de la experiencia de placer filmico. Esta hipermediación pasa por incorporar imágenes generadas por ordenador, composiciones creadas digitalmente y, sobre todo, aumentar la velocidad de los cortes de edición y movimientos de cámara: «screens multiply and proliferate, images accelerate, and movie bodies become more wired than machined» (2012, 7). Palmer propone que existe una relación directa entre la hipermediación y la hipermasculinidad, basándose en la asociación entre la tecnología y el género masculino y en cómo han sido principalmente cineastas hombres los que han introducido tal manipulación de la velocidad y el movimiento en el cine, en géneros tradicionalmente concebidos como masculinos como la acción o la ciencia ficción. Así, la autora afirma que «the pleasures of speed, of blinding velocities by both human and machines, reflect a digital media

landscape of masculinity untethered» (2012, 24), definiendo como hipermasculina esta forma de representación.

Las reflexiones de Palmer parecen apuntar de forma directa a una categoría de películas que incluiría *Fury Road*, ya que sin duda la velocidad y la relación entre hombre y máquina son cruciales para el desarrollo de la acción del filme. De la misma manera, el ritmo de corte de la película es frenético: la duración media de cada plano es inferior a 2 segundos, algo propio del género de acción contemporáneo, pero insólito hace 15 años (Bordwell 2006, 218). No obstante, *Fury Road* no cae en la hipermediación como modelo. En primer lugar, durante la producción de la película se evitó al máximo el uso de efectos digitales, desarrollando las escenas de acción con efectos prácticos —aquellos llevados a cabo por especialistas en el propio rodaje del filme (Schrodt 2016). En segundo lugar, el rodaje y el montaje de la película consiguen aumentar la velocidad sin perder claridad de imagen gracias a la técnica que Vashi Nedomansky (2015) define como «center framing» (encuadre centrado). Como se verá a continuación, esta estrategia basada en centrar el encuadre de la imagen permite orientar al espectador sin rebajar el ritmo de la acción (Nedomanski 2015). La tendencia popular en las películas de acción contemporáneas es hacia el cine del caos, que Matthias Stork define como una perversión, y no intensificación, de las técnicas clásicas:

It consists of a barrage of high-voltage scenes. Every single frame runs on adrenaline. Every shot feels like the hysterical climax of a scene which an earlier movie might have spent several minutes building toward. Chaos cinema is a never-ending crescendo of flair and spectacle. It's a shotgun aesthetic, firing a wide swath of sensationalistic technique that tears the old classical filmmaking style to bits. (Stork 2011)

El montaje de *Fury Road* podría haberse adecuado a lo que describe esta tendencia, encajando en la estética de las explosiones y la adrenalina que define Stork, pero el uso de la técnica del encuadre centrado supone una diferenciación importante. Son dos los elementos que permiten un uso adecuado de esta técnica: la fijación del punto de mira de la cámara y el seguimiento de la mirada. En *Fury Road*, George Miller filmó la gran mayoría de las imágenes alineando el punto de mira de la cámara con el centro de la acción, consiguiendo que la mirada del espectador se fije en un mismo punto y evitando tener que dejar el margen de 3 o 4 fotogramas necesarios para que el espectador pueda seguir la acción con la vista. De esta manera, Sixel es capaz de reajustar planos en la sala

de edición y acelerar el ritmo de corte sin perder información narrativa en la secuencia. Por otro lado, en las imágenes en las que se produce movimiento rápido y brusco, el corte siempre va a favor de la dirección de la mirada del espectador: si un personaje se desplaza a la parte izquierda de la pantalla, el centro de atención del plano tras el corte seguirá en la parte izquierda. Si bien estas técnicas pueden resultar sencillas, son inusuales en la mayoría de las películas de acción actuales que optan por el espectáculo anárquico e incoherente, haciendo difícil el seguimiento de la acción por parte del espectador.

El espectáculo que ofrece el cine del caos se caracteriza por el movimiento y la velocidad sin motivo, y son los efectos sonoros los que permiten al espectador comprender las acciones (Stork 2011). Este no es el caso de la banda sonora de *Fury Road*, que es sin duda particular: un excelente reflejo de la locura y vorágine que la acompaña en pantalla. Tom Holkenborg, su compositor, la define como «a completely over-the-top rock opera» que resulta acorde al estado psicótico de Max, y señala cómo tanto él como Margaret Sixel trabajaban de forma matemática para ajustar ambos ritmos —de montaje y musical— entre sí (citado en Labrecque 2015). George Miller lo confirma en una entrevista a *SlashFilm*: «If you cut it like those [other modern] action movies where everything's really really fast and it's an excuse for not respecting space or geography, it's a kind of visual noise. You want the notes to be clear» (citado en Fischer, 2015). En la misma entrevista, Miller revela que el extremo cuidado por la banda sonora y la edición tienen como origen su intención inicial de presentar *Fury Road* como una película muda (contando tan solo con el acompañamiento musical, libre de efectos sonoros) y en blanco y negro<sup>93</sup>. De hecho, Margaret Sixel editó las primeras versiones de la película sin sonido, para asegurarse de la independencia narrativa de las imágenes (Fischer 2015), lo que lleva a analizar qué uso hace de la técnica del encuadre centrado para conseguir mantener el elevado ritmo de corte y evitar caer en la ininteligibilidad visual del cine del caos. La visibilización de la mirada de la cámara que consigue esta técnica de encuadre junto con la peculiar banda sonora concebida bajo los parámetros del cine mudo —que resulta exagerado y caricaturesco para la audiencia contemporánea— consiguen un efecto de distanciamiento en el espectador acostumbrado a la transparencia de las convenciones cinematográficas. La estética anómala del filme en cuanto a

---

<sup>93</sup> Algunas ediciones en formato *Blu-ray* de la película incluyen una versión alternativa de la película titulada *Mad Max: Fury Road Black & Chrome*, que mantiene los diálogos pero ofrece la imagen en blanco y negro que visionó el director.

composición y sonido refuerza la representación paródica de sus personajes hipermasculinos, analizada anteriormente.

El hecho de situar cada una de las acciones en el centro del plano no solo permite una mayor comprensión de estas, sino que también rompe con las formas convencionales de componer el encuadre en Hollywood. Estas se basan tradicionalmente en la regla de tercios, que divide la pantalla en nueve secciones creando cuatro intersecciones donde se suponen los puntos de interés de cada plano [Figs. 3-6 a 3-9]. Pese a que el ojo humano se dirige por reflejo al centro de la imagen, la mirada del espectador está acostumbrada a encontrar el balance estético en la regla de tercios, invisibilizando la intención compositiva y la mirada de la cámara (de Valk & Arnold 2013, 42). Como estudia Laura Mulvey (1975), esta invisibilización se utiliza para construir el placer fílmico del espectador a partir de la identificación de la cámara como la mirada masculina y el cuerpo pasivo de la mujer como objeto a observar. A modo de ejemplo, en *Avengers: Age of Ultron* (dir. Whedon 2015), estrenada prácticamente de forma simultánea a *Fury Road*, se observa la tendencia a utilizar este tipo de encuadre que cosifica los cuerpos de sus personajes [Figs. 3-6 y 3-8]. Estos cuerpos son situados como puntos de interés en la pantalla, ya que la mirada entrenada del espectador tiende a centrarse en ellos. La misma película fue criticada, entre otros motivos, por sus caóticas e ilógicas escenas de acción (Kain 2015; McWeeny 2015; Salazar 2015). En oposición a la regla de tercios que sitúa los cuerpos como puntos de interés, la decisión de filmar una película con la acción totalmente centrada en el plano desnaturaliza las técnicas compositivas y visibiliza la mirada de la cámara [Figs. 3-7 y 3-9].



Figura 3-6: Fotograma de *Avengers: Age of Ultron* (dir. Whedon 2015), en el que se aprecia la lógica de la regla de tercios.





Figura 3-7: En *Fury Road* (dir. Miller 2015), el punto de atención se sitúa en el centro de la imagen, contrariamente a la convención de la regla de tercios.



Figura 3-8: Otra ejemplo en el que *Avengers: Age of Ultron* (dir. Whedon 2015) sigue la regla de tercios.



Figura 3-9: En las escenas de acción de *Fury Road* (dir. Miller 2015), la cámara posiciona a Furiosa en el centro de la imagen.

Además de centrar la acción mediante la composición del encuadre, hay muchos otros factores que evitan que *Fury Road* sexualice los cuerpos de sus protagonistas de la forma en que lo hacen películas como *Age of Ultron*, como por ejemplo las decisiones de Sixel a la hora de elegir un ángulo u otro, la secuencia de imágenes o la duración de cada plano. En el trabajo de la editora se aprecia una intención de evitar la objetivación de los personajes femeninos y enfocar la mirada del espectador hacia la propia acción como espectáculo, en lugar de los cuerpos de los actores y actrices. El realizador principal de la película, John Seale, admitió que supuso un esfuerzo para el equipo de cámaras no desplazar el encuadre hacia las chicas, ya que requería trabajar de forma no convencional:

It didn't matter whether you were on the truck with Charlize driving there, and you got three gorgeous girls there, you didn't offset to grab any information in the background. You put the crosshairs on Charlize's nose. And the camera had to be in the center. (citado en ACS Victoria, 2015)

Por lo tanto, todo el equipo trabajaba de manera coordinada siguiendo las pautas del director para filmar la película de un modo determinado, que facilitaría el trabajo de la montadora a dos niveles: en primer lugar, situar la acción en el centro del plano, lo que permite llevar al extremo el ritmo de la película sin perder la atención del espectador; y, en segundo lugar, eludir la tendencia general del cine a mostrar los cuerpos de las actrices como espectáculo inconsecuente. Así, se puede concluir en que, si bien el hecho de que *Fury Road* haya sido montada por una mujer no supone *a priori* un resultado diferente respecto a películas editadas por un hombre, las pautas marcadas por George Miller y llevadas a cabo de manera transversal por el equipo de realización y posproducción del filme sí que suponen una diferencia en el resultado final. Este modelo de realización resulta relevante en relación con *Fury Road* si se parte de la teoría de Lorri Palmer sobre la hipermediación como una característica inherentemente hipermasculina (Palmer 2012). No solo el filme de George Miller se aleja de la hipermediación en el uso medido de los efectos digitales, sino que ello se ve reflejado también en un modo de representación no-hipermasculino (en la medida en que lo considera Palmer), en su no cosificación de los cuerpos, resultando acorde así a la crítica de la hipermasculinidad a nivel narrativo de la película. El efecto distanciador de estas técnicas evidencia la mirada de la cámara, pero



también respalda la representación paródica de las estructuras sociales y personajes del filme, así como la desnaturalización de las construcciones de género que esto conlleva.

La mayoría de la acción en *Fury Road* viene dada por las escenas de persecución y los enfrentamientos entre vehículos. Sin embargo, una de las secuencias más interesantes a nivel de edición es la que muestra el primer encuentro entre Furiosa y Max. Tras sobrevivir a la gran tormenta del desierto que ha permitido a Furiosa librarse del ejército de War Boys que la perseguía, Max —aún amordazado— aparece cargando a Nux inconsciente sobre su espalda. Ambos están ligados por una cadena metálica y la vía de transfusión de sangre que alimentaba a Nux durante la persecución. Entre ellos, por si fuera poco, queda colgada la puerta del coche que conducía el soldado. Max se acerca al camión de guerra de Furiosa arma en mano y la tensión de la escena crece, pero la cámara centra la atención en la mirada de Max y el montaje pausa el ritmo para mostrar imágenes desde el punto de vista de él, que observa a las mujeres bebiendo agua de una manguera y lavándose, mientras Furiosa hace reparaciones en el camión. La tensión de la escena crece cuando ellas descubren a Max, armado, que se detiene a observar cómo Dag usa unas tenazas para liberar a Cheedo de un cinturón de castidad metálico, presumiblemente impuesto por Immortan Joe. El montaje hila entonces una serie de imágenes, de duración similar por encima de la media de la escena, para que el espectador tenga tiempo de asimilarlas: el cinturón de castidad en el suelo; la reacción de Max, distraído y sorprendido por el objeto; Angharad afirmando, decidida, «we are not going back»; Cheedo y Dag observando a Max con temor; y, finalmente, Furiosa, mirando a Max con determinación, planeando el enfrentamiento. La secuencia de imágenes, que dura apenas 12 segundos, establece el posicionamiento de cada personaje en la dinámica del grupo que está por formarse. Si bien Max llega decidido a atacar, la visión del cinturón con el símbolo de Immortan Joe le descoloca y le hace replantearse su intención inicial: las mujeres son, como él, víctimas del tirano. Hasta el momento, todos los encuentros de Max con otros personajes se han basado en la agresividad y la violencia hacia él. Al ver a las mujeres, parece vislumbrar por primera vez la posibilidad de una alianza basada en la vulnerabilidad común. Max, aún con el rifle en la mano, exige que Angharad le acerque la manguera para beber agua. El montaje enfatiza las miradas entre las mujeres y Furiosa, que sitúan a esta última en una posición de liderazgo y, a su vez, dejan entrever la confianza que se genera entre ellas ante la potencial amenaza de Max. Angharad avanza hacia él, sujetando la manguera, y la cámara muestra su evidente embarazo. Tras beber agua, Max —gesticulando— demanda que Dag, con las tenazas, corte la cadena que le

une a Nux. La secuencia de imágenes remite continuamente a la mirada de Furiosa, cuya expresión deja entrever que no va a permitir que Max se interponga en su camino. Cuando Dag intenta cortar la cadena, la cámara muestra como el ejército de Immortan Joe se acerca por el horizonte, por lo que Max ya no es la única amenaza. Si bien Max parece estar abierto a confiar en las mujeres como posibles aliadas contra Joe —su rifle no está siquiera cargado—, Furiosa no le ofrece tal confianza y aprovecha un momento de distracción de Max para cargar contra él cuerpo a cuerpo.

El montaje de la pelea entre Furiosa y Max dura menos de dos minutos, pero incluye 100 cambios de plano. El ritmo de la secuencia es frenético y todos los personajes intervienen jugando su papel: las mujeres intentan ayudar a Furiosa tirando de la cadena sujeta a Max; Nux, ya consciente, se interpone entre Furiosa y el arma. Ella, con un solo brazo, arremete brutalmente contra Max. La cámara mantiene el encuadre centrado y el montaje sigue la acción focalizando la atención en los elementos clave de la batalla: el rifle, la cadena, la mordaza de Max, la manguera, las tenazas, la puerta de coche que él utiliza como escudo, la pistola que Furiosa esconde en el camión. El espectador es capaz de seguir el trepidante ritmo del montaje gracias al encuadre centrado y la continuidad de movimiento entre cortes: cada imagen conduce la mirada a la siguiente. Esta mirada se dirige intencionadamente a los mencionados objetos, pero también a las expresiones de los personajes, sobre todo la rabia desatada con la que ataca Furiosa. El montaje muestra cómo cada elemento del escenario cumple una función. De esta forma, la secuencia atrapa la atención del espectador pero evita el caos, utilizando el lenguaje visual para construir los personajes y las relaciones entre ellos al mismo tiempo que avanza la acción.

En una película dominada por las violentas escenas de persecuciones en vehículos, la función de la montadora, más allá de la inteligibilidad de dichas escenas, es la de mantener la coherencia y explorar el desarrollo emocional de los protagonistas. *Fury Road* apenas tiene diálogo y depende en gran medida del trabajo expresivo no verbal de los actores y de las actrices. Es responsabilidad de Sixel decidir cuál es la expresión que mejor define el estado psicológico del personaje en cada momento del filme. La editora remarca en las entrevistas que era el interés por el aspecto emocional de los personajes lo que la diferenciaba de los hombres con los que trabajaba en la sala de montaje:

You know, I had a lot of terrific guys in the cutting room and a few of them would say, «Maggie, it's great that you're doing it because, you know, we would have stopped ages ago with the explosions, and that would have been cool, and we would have been happy». But, you know, it wasn't enough for me. I really had to feel that

it was an emotional content to a lot of the stunts and try to keep the characters in there, so, you know, maybe I did bring that quality to the film. (citada en NPR, 2016)

La montadora no partía de un guion en el que se describiera cada secuencia o se especificara el desarrollo de las relaciones entre personajes (Jasper 2018), por lo que reconoce que se basó en la observación y el análisis del material rodado para construir su propia versión de la película: «This is what the director shot. He might have intended something else, but this is what I feel about this footage» (citada en NPR, 2016). Las palabras de Sixel reafirman su posición autorial en *Fury Road* y confirman su responsabilidad sobre los aspectos de la película que se han destacado en este análisis, que contrapone su trabajo a las normas masculinas del género de acción y, en particular, de la saga *Mad Max*.

### **3.5. *Riding historic*<sup>94</sup>, la exploración del potencial subversivo de la distopía crítica feminista**

A lo largo de este capítulo se ha planteado una interpretación de *Mad Max: Fury Road* como una distopía crítica feminista y se han analizado diversos aspectos de la película para apoyar esta hipótesis. Partiendo de la concepción de «distopía crítica feminista» establecida por Raffaella Baccolini (2000), se ha estudiado la representación de género en el film de Miller principalmente a partir de los dos personajes protagonistas, Max y Furiosa.

*Fury Road* ha sido estudiada anteriormente desde la perspectiva de género, con atención tanto en la feminidad (Bampatzimopoulos 2015) como en la masculinidad (Gallagher 2016). Este análisis ha pretendido ampliar dichos estudios tomando en consideración cómo la película reescribe el género de acción a través del personaje de

---

<sup>94</sup> A raíz de la expresión de Nux, «to die historic on the Fury Road» (dir. Miller 2015), el *fandom* de la película ha adoptado la expresión *to ride historic* como sinónimo de llevar algo a cabo de forma épica y exitosa.

Furiosa, que actúa como la vengadora del western y adopta actitudes propias de la performance hipermasculina para subvertir un orden social opresor. Por otra parte, un análisis de los personajes que cumplen el papel antagonista en la película (Immortan Joe y su ejército) ha permitido determinar que estos se representan de forma hipermasculina, mediante una exageración del rol tradicional del género masculino basada en la exaltación de la agresividad y la competitividad. Esta representación resulta caricaturesca por su exageración, no solo a nivel del relato sino también audiovisual —a partir de técnicas de edición y sonido que desnaturalizan la mirada de la cámara. El filme presenta así la performance de la hipermasculinidad, encarnada por sus antagonistas, como el origen de la insostenible situación violenta de Citadel. Sin embargo, la misma performance hipermasculina se convierte en el arma de Furiosa para subvertir el orden patriarcal: a través de la apropiación de la actitud y del rol propio del ejército la protagonista consigue integrarse en el orden social y hacerse con el poder necesario para revertir el *statu quo* de Citadel, algo que responde a los códigos propios de la figura de la vengadora en el cine. La relación hombre-máquina y la cultura del motor (marcadamente masculina), estudiadas en las películas anteriores de la saga (Rofe & Winchester 2003; Tranter 2003), también cumplen un papel elemental en *Fury Road*: resulta crucial la posesión por parte de Furiosa del principal vehículo de guerra del ejército, símbolo del poder patriarcal en el mundo de Immortan Joe.

Por otra parte, el rol de Max en *Fury Road* es convencionalmente masculino, si bien en las cuatro películas de la saga George Miller explora su vulnerabilidad y su reticencia a aceptar los valores hipermasculinos de los personajes que le rodean. Este capítulo ha centrado el análisis en cómo la distancia entre Max y sus antagonistas evidencia el carácter paródico, en términos de Judith Butler, de la performance hipermasculina de los antagonistas del filme. Al mismo tiempo, la apropiación de esta performance hipermasculina por parte de Furiosa puede resultar transgresora, en tanto que hace explícitas las configuraciones de construcción del género. Si bien la masculinización de las heroínas de acción ha sido interpretada de forma negativa por algunos sectores de la crítica feminista (Newton 1990; Clover 1992; Coulthard 2007), el rol hipermasculino que adopta Furiosa se podría entender también como un gesto transgresor con un claro objetivo político: la recuperación de su comunidad original, una comunidad que resulta, sin embargo, utópica y, por lo tanto, irrealizable.

Tras el éxito de *Fury Road* en las nominaciones a los premios Oscar en las categorías técnicas se han publicado numerosos estudios sobre la realización del filme y

su posproducción<sup>95</sup>, y en este capítulo se ha buscado ampliarlos y analizar las técnicas usadas en el filme desde la perspectiva de la representación de género. Se ha buscado mostrar cómo la correspondencia entre la hipermasculinidad y la hipermediación en el modo de representación cinematográfico, estudiada por Lorrie Palmer, permite analizar la realización de la película en relación con la crítica a la hipermasculinidad que se encuentra en el relato. George Miller afirma que el hecho de escoger a una mujer como montadora del filme es el motivo de su éxito, al conseguir un resultado final diferente al del resto de películas de acción (Rochlin 2016). El estilo de edición de Sixel ciertamente es distinto al convencional: opta por la técnica del «center framing» en oposición a la regla de los tercios, lo que le permite mantener una ratio de corte elevado y acelerar la acción sin que el espectador pierda información visual. El trabajo de Sixel a partir de las directrices impuestas por Miller al equipo de realización del filme demuestra un interés por alejarse de un sistema de representación hipermasculino que muestra el cuerpo sexualizado como espectáculo. No obstante, este argumento podría ser refutado por la elección de actrices con cuerpos normativamente bellos para los roles de las esposas de Joe, algo que ha sido ampliamente criticado en las plataformas online (King 2015; Jones 2015) y que ciertamente da pie a diversas lecturas. En todo caso, el trabajo de Sixel se puede considerar determinante para la desnaturalización de la masculinidad y la transgresión de las normas del género de acción. Resulta relevante observar cómo esto se produce desde una posición autorial en la que el rol de las mujeres ha sido históricamente «feminizado» y, por asociación, subestimado —considerado como un trabajo doméstico y maternal en lugar de creativo y técnico. Las decisiones de Sixel en *Fury Road* influyen de manera significativa en la forma en que se construyen los personajes, enfatizando la relación de cada uno de ellos con la vulnerabilidad propia y ajena, y deconstruyendo los modelos convencionales de heroísmo tanto femenino como masculino.

En este sentido, el capítulo se ha centrado también en cómo en *Fury Road* se explora la dimensión pública de los cuerpos y su vulnerabilidad. Cada uno de los protagonistas sufre la explotación violenta de esta vulnerabilidad por su entorno: Max se convierte en esclavo obligado a proveer sangre para mantener con vida al ejército; las mujeres son vistas como cuerpos reproductores y los guerreros como maquinaria de batalla. Es relevante cómo, en contraste con las convenciones habituales del cine de acción hollywoodense, que suelen representar la masculinidad como impenetrable y

---

<sup>95</sup> Como los de Heusser (2015), Desowitz (2016) o Nedomanski (2016).

autónoma y la feminidad como débil, en el filme se construyen como vulnerables tanto los personajes femeninos como los masculinos —a excepción de la caricatura hipermasculina de los ejércitos enemigos de los protagonistas.

Un análisis comparativo de los arcos de evolución de Max y Furiosa muestra que ambos parten del duelo como punto de inicio emocional, y encuentran en él un terreno en común sobre el que construir una relación basada en la confianza mutua. El duelo está presente durante el transcurso de la película y funciona como motor afectivo para los personajes: a partir de su reconocimiento se forman vínculos entre los protagonistas, siendo la muerte de Angharad el ejemplo más claro. En el caso de Furiosa se trata del duelo por la comunidad perdida, The Green Place, el espacio utópico en el que las Vuvalini vivían una vida alternativa a la impuesta por Immortan Joe. El descubrimiento de la inexistencia de dicho espacio se corresponde con la incursión del elemento utópico en la distopía crítica como horizonte inefable, según argumentaba Baccolini (2004). Su no-existencia en *Fury Road* puede ser interpretada como el rechazo a una visión de la feminidad utópica ligada a aspectos esencialistas como la maternidad y la unión con la naturaleza, al mismo tiempo que lleva a sus protagonistas al cambio real de la situación política en Citadel, de la misma manera que la distopía crítica rechaza la perspectiva utópica incuestionada y fuerza a los personajes a enfrentarse a las consecuencias políticas de sus acciones (Moylan 2014). Se permite así la oposición al *statu quo* por parte de los personajes femeninos, ex-céntricos en la sociedad representada, y la redención de mujeres y parias al final del filme. *Fury Road* puede considerarse así como una distopía crítica feminista, en tanto que presenta una situación distópica basada en la exaltación de la violencia ligada a la hipermasculinidad y ofrece a sus protagonistas la oportunidad de transgredirla a partir del reconocimiento de su vulnerabilidad, desnaturalizando la construcción del héroe masculino como invulnerable.

#### 4. «Esto empezará a arreglar las cosas»: Feminismo popular y erosión de la mitología patriarcal en la trilogía de secuelas de Star Wars

La portada de *Entertainment Weekly* [Fig. 4-1] que promociona la última película de la saga de *Star Wars*, *The Rise of Skywalker*<sup>96</sup> (dir. Abrams 2019), muestra algo prácticamente insólito en la historia de la franquicia: un grupo de protagonistas en los que (dejando de lado a los no humanos) hay equilibrio entre hombres y mujeres y mayoría de personajes racializados. El elenco protagonista del filme<sup>97</sup> contrasta en este sentido con los de las películas anteriores de la saga, en las que las mujeres eran siempre minoría.

*The Rise of Skywalker* es la última entrega de la saga que comienza en 1977 con la película *Star Wars*, años después rebautizada como *A New Hope* (dir. Lucas 1977). Como parte de una de las franquicias mediáticas más populares, la historia protagonizada por la familia Skywalker se articula en tres trilogías filmicas, conocidas como la trilogía original (estrenada entre 1977 y 1983), la trilogía de precuelas (entre 1999 y 2005) y la de secuelas (entre 2015 y 2019). Como indica su denominación popular, el orden de

---

<sup>96</sup> Pese a que el título del filme es *Star Wars: Episode IX - The Rise of Skywalker*, en este estudio se hace referencia a las películas por el subtítulo correspondiente a cada episodio, omitiendo mencionar cada vez *Star Wars*. Dado que el análisis se centra únicamente en la última trilogía, esta nomenclatura probablemente resulte más práctica y comprensible que hablar de las películas referenciando el orden de los episodios (VII, VIII y XIX). Así, cuando se menciona *Star Wars*, es en referencia a la totalidad de la saga y no a un filme en concreto.

<sup>97</sup> Al menos el que se presenta como tal en el material promocional. Como se verá más adelante, el personaje de Rose (Kelly Marie Tran) estuvo presente en el material promocional de *The Rise of Skywalker* pero prácticamente ausente en el metraje final del filme.





Figura 4-1: Portada de *Entertainment Weekly* del 19 de noviembre de 2019 (EW.com).

estreno de las películas no corresponde con la cronología narrativa de la historia. En todo caso, este capítulo se centra en la última de las trilogías estrenadas: el desenlace de la saga de los Skywalker.

Como observa Will Brooker, los estudios sobre cine raramente se centran en analizar *Star Wars* como texto filmico, dando por hecho que se trata de un texto infantil o simple, y parecen estar «avergonzados» de su éxito (2017, 8). No obstante, la saga es uno de los artefactos culturales más influyentes de finales del siglo XX y principios del XXI<sup>98</sup>, referenciada a menudo en los discursos populares y mediáticos ajenos al texto:

---

<sup>98</sup> El estreno del primer filme de *Star Wars* en 1977 «almost single-handedly transformed the American film industry» (Guynes & Hassler-Forest 2018, 11), y, desde entonces, la franquicia se ha convertido en un fenómeno que ha influido en la cultura popular durante más de cuatro décadas (Langsdale 2019). Para Will Brooker, el mérito de *Star Wars* es que consigue generar «full-on fan commitment at the same time as it

son recurrentes las referencias al Imperio de Darth Vader y su oposición a los Jedi cuando se habla de política (Beckwith 2017; Golding 2019, 21) o al personaje de Leia en las manifestaciones feministas (Romano 2017; Knopf 2019).

En 2015, en pleno auge del feminismo popular —y, como demuestra el caso de *Mad Max: Fury Road*, también de la misoginia popular—, se estrena la primera entrega de la trilogía de secuelas, *The Force Awakens* (dir. Abrams 2015). Si bien la nueva trilogía continúa la narrativa y los ejes temáticos de los anteriores episodios de la saga, presenta una diferencia clara respecto a los anteriores: la protagonista es una mujer, Rey (Daisy Ridley). Tal como se ha visto en otros de los casos que recoge esta tesis, la decisión de centrar la trilogía en un personaje femenino generó debates en torno a la representación de género en la saga. Este capítulo analiza algunos de estos debates y observa cómo la trilogía cuestiona, en parte, el discurso centrado en la masculinidad que se articula en las anteriores películas.

La multiplicidad de instancias autoriales que conforman la trilogía de secuelas de *Star Wars* hacen que sea imprescindible estudiar cómo estas han intervenido en el desarrollo de la saga y han negociado discursos e imaginarios que trasgreden lo establecido anteriormente en la saga. Este capítulo empieza con un análisis del rol de Kathleen Kennedy como productora de la trilogía de secuelas y directora de la franquicia desde 2012, cuando toma el relevo de George Lucas y se convierte en la persona con mayor autoridad en el extenso y popular universo de *Star Wars*.

La primera parte de este capítulo explora el rol de Kathleen Kennedy como directora de Lucasfilm y productora de las películas estrenadas desde 2015. Si bien todo texto filmico presenta un reto a la hora de analizarlo desde los estudios de autoría, dada la multiplicidad de voces que intervienen en el proceso de creación de un filme, la trilogía de secuelas de *Star Wars* es uno de los casos contemporáneos más complejos en este sentido. Cuando George Lucas, el célebre *auteur* de la saga, decide desvincularse por completo del proceso creativo de las nuevas películas, surgen múltiples interrogantes: ¿Es posible desligar a un *auteur* de su obra? ¿Puede Lucas autorizar a Kennedy, productora, como nueva autora de la saga? Esta sección examina las formas en que el director construye y deconstruye su figura *auteurial*, así como la lucha de Kathleen Kennedy por

---

continues to operate as a multi-million-dollar global franchise», además de inspirar «the devotion of a cult, yet is far too big, too successful, too current, to fit that term's usual definition» (2003, XV). Fernando Ángel Moreno afirma que «quizás no haya existido obra de la cultura popular tan representativa y con tanto impacto como *Star Wars*» (2019, 11).

ser reconocida como autora de *Star Wars* pese a sus desacuerdos con Lucas. A lo largo de esta sección se argumentará que la influencia de Kennedy sobre la franquicia ha sido determinante para la incorporación de un mayor número de mujeres en el proceso creativo de los filmes, así como una mayor representación de personajes femeninos y racializados.

Tras el análisis del papel de Kathleen Kennedy como productora, el capítulo se centra en las tres películas que conforman la trilogía de secuelas. Este estudio se estructura a partir de la idea de que los nuevos filmes subvierten de diversas formas el androcentrismo de las trilogías anteriores. A modo de introducción, se explora cómo la saga construye su mitología sobre fundamentos patriarcales, por lo que el protagonismo de Rey en el episodio VII supone una ruptura significativa. Es relevante observar cómo la trilogía producida por Kennedy se relaciona con esta mitología, sobre todo a partir del personaje de Kylo Ren, el descendiente natural de los héroes de la saga que queda desplazado del rol principal al de villano. En este sentido, el capítulo se centra en él y en su relación con la protagonista, Rey, como ejemplos de la representación de la masculinidad y la feminidad a lo largo de la trilogía, concretamente a partir de ideas como el privilegio y el heroísmo. Finalmente, el capítulo se centra plenamente en Rey como protagonista de la saga y observa cómo el arco del personaje transgrede y/o transforma la estructura clásica del viaje del héroe de Joseph Campbell —el modelo, marcadamente masculino (Nikakis 1997), sobre el que George Lucas ideó *Star Wars*. El análisis presenta un posible modelo alternativo basado en la obra de Maureen Murdock (2013), estudiosa del trabajo de Campbell, que conceptualizó el denominado «viaje de la heroína» —una estructura que, de acuerdo con la autora, identifica la experiencia femenina que el modelo de Campbell invisibiliza.

#### **4.1. Star Wars sin George Lucas: la era de Kathleen Kennedy**

The entire trajectory of Kathy's career proves the Force to exist in the cosmos.  
(Steven Spielberg, citado en del Barco 2015)

La productora de cine Kathleen Kennedy ha sido definida mediáticamente como la mujer más poderosa de Hollywood (Ellison 2016) e incluso como la cineasta más exitosa de la

historia (della Cava 2013). *The Rise of Skywalker* (dir. Abrams 2019) es el 82° título en el que participa como productora durante los 38 años que ha trabajado en Hollywood. Las producciones de Kennedy han recaudado más de 8 billones de dólares en la taquilla de Estados Unidos y Canadá («Kathleen Kennedy» 2019), cifra que la sitúa en los ránquines tan sólo por detrás de Kevin Feige —productor de las películas del Universo Cinematográfico de Marvel— y Steven Spielberg («People Index» 2019). Gran parte de su trabajo como productora ha ido ligado a este último, con quien debutó en Hollywood en 1982 como asistente de producción del filme *E.T. The Extra-Terrestrial* (dir. Spielberg 1982). Una de sus primeras propuestas fue contratar a Melissa Mathison como guionista de la película (della Cava 2013), rompiendo con la tendencia de Spielberg de colaborar solo con hombres para escribir sus películas.

La carrera de Kathleen Kennedy empezó en una cadena de televisión de San Diego (California), donde trabajó como operadora de cámara de noticiarios y eventos deportivos, un rol en el que la propia Kennedy señala que raramente se encuentra a mujeres (del Barco 2015). La que fuera abogada de la cadena le explicó que su contratación formó parte de un plan de igualdad por cuotas con el objetivo de facilitar el acceso de las mujeres a puestos técnicos en la televisión (della Cava 2013). Así, cuando años después Kennedy tomó la presidencia del estudio de producción Lucasfilm, impulsaría planes similares y crearía un comité ejecutivo con un mínimo de 50% de mujeres (Sun 2016).

El camino de Kennedy hacia Hollywood empieza en 1977, cuando, con 24 años, quedó fascinada por *Close Encounters of the Third Kind* (dir. Spielberg 1977) —la película escrita y dirigida por Steven Spielberg después de la exitosa *Jaws* (dir. Spielberg 1975). El filme la motivó a mudarse a Los Ángeles e intentar entrar como profesional en el mundo del cine. Gracias a su amiga y actriz Mary Ellen Trainor consiguió una entrevista con el cineasta John Milius<sup>99</sup>. Milius entonces trabajaba en el desarrollo de *1941* (dir. Spielberg 1979), y contrató a Kennedy como secretaria. El propio Spielberg, al ver la eficacia de Kennedy en su trabajo, le pidió que colaborara con él. Su papel, en teoría, consistía en tomar notas durante las reuniones de producción del director, pero Kennedy interrumpía constantemente dichas reuniones para dar su opinión y aportar ideas a nivel creativo (Lev-Ram 2015). Las contribuciones de la entonces secretaria fueron ganando peso y Spielberg le atribuyó nuevas responsabilidades: fue la encargada de

---

<sup>99</sup> Guionista de *Apocalypse Now* (dir. F. Coppola 1979), un proyecto que desarrolló originalmente con George Lucas.

revisar el guion de *Raiders of the Lost Ark* (dir. Spielberg 1981), la primera película de la saga *Indiana Jones*, en la que Kennedy fue acreditada como productora asociada. En los sets de rodaje del filme conoció a George Lucas y Harrison Ford, así como a Frank Marshall, con quien se casó y fundó The Kennedy/Marshall Company, su propia productora<sup>100</sup>.

La lista de películas producidas por Kathleen Kennedy no solo es larga sino también impresionante en cuanto a éxito en taquilla y reconocimiento crítico. Son responsabilidad suya las sagas de *Indiana Jones*, *Back to the Future*, *The Land Before Time* y *Jurassic Park*; películas que marcaron el estilo fílmico de la década de 1980 como la mencionada *E.T. The Extra-Terrestrial* (dir. Spielberg 1982), *Gremlins* (dir. Dante 1984) o *The Goonies* (dir. Donner 1985); filmes reconocidos por las academia de cine estadounidense (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) como *The Sixth Sense* (dir. Shyamalan 1999), *The Curious Case of Benjamin Button* (dir. Fincher 2008), *War Horse* (dir. Spielberg 2011b) o *Lincoln* (dir. Spielberg 2012); y éxitos de taquilla como *Twister* (dir. Bont 1996), *Signs* (dir. Shyamalan 2002) o *War of the Worlds* (dir. Spielberg 2005)<sup>101</sup>. Sus películas, en total, han recibido más de 120 nominaciones a los premios Oscar (Ellison 2016). En 1995, Kennedy recibió el premio Women in Film Crystal Award por ayudar a «expandir el rol de las mujeres en la industria del entretenimiento» («Past Recipients» 2011), y en 2007 fue reconocida con el Paltrow Mentorship Award por su compromiso como mentora de nuevas generaciones de cineastas y ejecutivas («Awards Retrospective» 2014). En 2017, fundó *The Hollywood Commission on Eliminating Sexual Harassment and Advancing Equality*, mostrando explícitamente su oposición ante los casos de abusos sexuales y discriminación en la industria.

La relación entre George Lucas y Kathleen Kennedy nace del trabajo de ambos en la saga de *Indiana Jones*, creada por Lucas, de la que ella es productora ejecutiva. El vínculo entre ellos se mantuvo durante décadas y, en 2012, cuando Lucas anunció su retirada como director de Lucasfilm, eligió pasarle el testigo —y la responsabilidad total sobre el universo de *Star Wars*— a Kennedy. Unos meses después, Lucas vendió la productora a Disney por 4.050 millones de dólares (Schou 2012).

---

<sup>100</sup> Bajo este estudio han sido producidas, entre muchas otras, películas como *The Sixth Sense* (dir. Shyamalan 1999); la saga sobre Jason Bourne que estrenó *The Bourne Identity* (dir. Liman 2002); *Persepolis* (dir. Satrapi & Parounaud 2007); *The Adventures of Tintin* (dir. Spielberg 2011a) o *Jurassic World* (dir. Trevorrow 2015).

<sup>101</sup> *Twister* recaudó 494 millones de dólares a nivel internacional; *Signs*, 408; *War of the Worlds*, 603 («People Index» 2019).



En el momento de la adquisición por parte de Disney, los únicos proyectos con los que contaba Lucasfilm eran la serie de animación *The Clone Wars* (dir. Filoni, 2008-2020)<sup>102</sup> y las ideas de guion que George Lucas había escrito para la trilogía de secuelas. En octubre de 2018, seis años después, Disney ya había recuperado la inversión tan solo con la recaudación en taquilla de las cuatro películas estrenadas<sup>103</sup>—sin contar con los derechos de uso y distribución de la marca y las ventas de todo tipo de *merchandising* (Whitten 2018). En relativamente poco tiempo, Kathleen Kennedy convirtió la adormecida marca Star Wars en una de las franquicias más fructíferas y económicamente exitosas de Hollywood.

#### 4.1.1. *De Lucas a Kennedy: auteurismo y autoridad*

Kathleen Kennedy se refiere a George Lucas como su «Yoda», un mentor sabio que la ha acompañado durante su carrera (del Barco 2015). La productora se muestra consciente de que, dadas las desigualdades de género en la industria, todos sus mentores han sido hombres, por lo que siente parte de su responsabilidad incluir mujeres en sus equipos directivos, técnicos y creativos: «I don't think we can just stand by and keep talking about it from the standpoint of victimizing ourselves or complaining about it. We've got to do something about it» (citada en del Barco 2015).

George Lucas es reconocido por la crítica y la academia como una figura clave en la historia del cine estadounidense y en el desarrollo del denominado «Nuevo Hollywood»<sup>104</sup> (McDaniel 2004), que redefinió la concepción del director como *auteur* a partir de figuras como Lucas o Steven Spielberg:

---

<sup>102</sup> Situada cronológicamente entre los episodios II y III de la trilogía de precuelas, fue desarrollada por Dave Filoni y George Lucas (Parisi, Scheppke, & Filoni 2009) y está protagonizada principalmente por Anakin Skywalker, Obi-Wan Kenobi (ambos personajes de la saga Skywalker) y Ahsoka Tano (presentada en *The Clone Wars* como aprendiz de Anakin). La serie se estrenó con el largometraje animado *Star Wars: The Clone Wars* (dir. Filoni 2008) y se desarrolló inicialmente en 6 temporadas entre 2008 y 2014. En 2020 se emitió una última temporada a través de la plataforma Disney+.

<sup>103</sup> *Star Wars: The Force Awakens* (dir. Abrams 2015), *Rogue One: A Star Wars Story* (dir. Edwards 2016), *Star Wars: The Last Jedi* (dir. R. Johnson 2017) y *Solo: A Star Wars Story* (dir. R. Howard 2018).

<sup>104</sup> La etiqueta «Nuevo Hollywood» ha sido usada en el ámbito académico con objetivos diversos y, en ocasiones, contradictorios. En primer lugar, su uso se popularizó asociándola a un grupo de películas y

In the new Hollywood, auteurism and celebrity intersect in interesting ways. Auteurs gain notoriety less for a signature style than for a signature product. Lucas and Spielberg's films are easy to package and multiply in form and format. Their oeuvre presents a model of contemporary filmmaking in an industry that is no longer (just) about making movies. But success is never so simple. Auteurism in the present tense is about how a particular director or producer uses their celebrity and reputation to make deals, and thus films and money. On that score, Lucas and Spielberg are unrivalled. (Lewis 2003, 18)

Lucas es así un ejemplo de lo que Corrigan denomina *auteur* comercial —cuya celebridad, fruto de su agentividad<sup>105</sup>, produce y promueve textos que invariablemente exceden a la película (Corrigan 1990, 51). A partir de la afirmación de Lewis se podría afirmar que la consideración de Lucas como *auteur* no está asociada a las propuestas temáticas o estilísticas de sus películas sino a su capacidad para mantener el control creativo de *Star Wars*, construyendo su marca con independencia de los estudios de Hollywood. Si bien su primer filme, *THX 1138* (dir. Lucas 1971), fue un fracaso comercial (Pollock 2009), Lucas consiguió que Universal financiara su segundo proyecto, *American Graffiti* (dir. Lucas 1973). La película fue un éxito que otorgó a Lucas celebridad y autoridad suficiente para conseguir la libertad creativa que deseaba, ya que pudo utilizar su éxito para conseguir que 20th Century Fox produjera *Star Wars* bajo condiciones excepcionales: el director no recibiría grandes sumas de dinero, sino control creativo total y los derechos del *merchandising*, la música y las posibles secuelas filmicas (Golding 2019, 31). Así, el histórico triunfo comercial de *Star Wars* convirtió a Lucas en una de las personas más influyentes de Hollywood y le permitió transformar la industria, financiando él mismo las siguientes cinco películas de *Star Wars* (Golding 2019, 31). Resulta irónico, como señala Golding, que Lucas se convirtiera en parte de la historia de Hollywood cuando «odiaba» a la industria y los grandes estudios y tras el éxito de *Star Wars* consiguiera su objetivo: la libertad de producir películas de forma independiente (2019, 29).

---

cineastas que, durante las décadas de 1960 y 1970, recibieron atención crítica por sus innovaciones a nivel de contenido y estilo, distanciándose de las convenciones propias del sistema de estudios hollywoodiense (King 2002, 12). Este periodo, también denominado el «Renacimiento de Hollywood», estaría marcado por el estreno de películas como *Bonnie and Clyde* (dir. Penn 1967), *The Graduate* (dir. Nichols 1967) o *Easy Rider* (dir. Hopper 1969). En segundo lugar, «Nuevo Hollywood» también es utilizado por académicos como Thomas Schatz (1993) en referencia a una segunda ola, durante la época de popularización del *blockbuster* o las «películas evento» (King 2002, 52), como *Jaws* (dir. Spielberg 1975), *The Exorcist* (dir. Friedkin 1973).

<sup>105</sup> Véase capítulo 1.



Desde 1977 el nombre de George Lucas es inseparable de la franquicia *Star Wars*, pese a que él tan solo dirigió la primera de las películas de la trilogía original y el universo narrativo se ha expandido durante años en centenares de libros, cómics y todo tipo de textos no cinematográficos (Hadas 2020). Durante décadas, *Star Wars* ha sido considerada fruto de la visión de Lucas como único «auteur-genio» (Canavan 2018, 277) que controlaba la franquicia tanto a nivel creativo como económico, bajo su compañía productora Lucasfilm. Como afirma Tara Lomax, su autoría sobre las películas de *Star Wars* no se limita a un rol creativo concreto, ya que ha actuado como director, guionista, productor, editor, consultor y supervisor de posproducción, una influencia creativa multifacética que, de acuerdo con Lomax, ha contribuido a su «legendaria» insistencia en mantener el control autoral sobre la obra (2018, 35). La adulación de Lucas por parte de los fans reafirma su posición como hipotético autor único, pero también genera expectativas sobre su rol que en ocasiones le han enfrentado al *fandom* (2018, 37)<sup>106</sup>. Pese a no estar directamente involucrado en el proceso de creación de muchas de las obras consideradas parte de *Star Wars*, Lucas mantiene su posición como *auteur* y es reconocido como tal por la mayoría de los fans. Peter Wollen considera que la concepción del *auteur* parte de la idea de que un texto filmico consta de diversos mensajes, cruzados y contradictorios, que conforman una versión final «coherente»:

Like a dream, the film the spectator sees is, so to speak, the «film façade», the end-product of «secondary revision», which hides and masks the process which remains latent in the film «unconscious». Sometimes the «façade» is so worked over, so smoothed out, or else so clotted with disparate elements, that it is impossible to see beyond it, or rather to see anything in it except the characters, the dialogue, the plot, and so on. But in other cases, by a process of comparison with other films, it is possible to decipher, not a coherent message or world-view, but a structure which underlies the film and shapes it, gives it a certain pattern of energy cathexis. It is this structure which auteur analysis disengages from the film. (Wollen 2013, 144)

De acuerdo con Wollen, el *auteur* es la estructura que da coherencia a la versión final de un texto filmico, asociada a un único individuo —usualmente, el director— no porque haya participado en el proceso creativo de la película ni porque esta exprese su visión artística, sino porque se le asigna la responsabilidad de la coherencia estructural de la

---

<sup>106</sup> Uno de los ejemplos más significativos se dio en 1997 con el re-estreno de una versión especial de la trilogía original que modificó la calidad de imagen, actualizó los efectos especiales y alteró escenas clave que los fans consideraban «sagradas» (Lomax 2018, 38).

obra (2013, 145). Wollen diferencia así entre dos articulaciones de la figura autorial: «Fuller or Hawks or Hitchcock, the directors, are quite separate from “Fuller” or “Hawks” or “Hitchcock”, the structures named after them, and should not be methodologically confused» (2013, 145). De la misma forma, se puede diferenciar a Lucas —el director— de «Lucas» —la estructura legal e industrial que representa su compromiso de mantener el control creativo de *Star Wars*. Lomax observa que Lucasfilm, la compañía productora que desde 1971 hasta 2012 presidió George Lucas, ocupa una posición intermedia entre ambas instancias autorales: «In Lucas’s case, part of what makes the legal expression of his name so significant is that the Lucasfilm trademark simultaneously represents multiple Lucas-oriented roles: Lucas the creator, “George Lucas” the legal entity, and Lucasfilm the corporate brand» (2018, 39). Lucasfilm funciona como parte de la marca de Lucas como *auteur*, manteniéndole presente a través del logo que precede cada una de las películas. La marca del director se manifiesta así como paratexto, «constructed by the industry, creative personnel, and viewers alike as signifiers of value [...] but also serving as interpretive decoders and frames for viewers in various ways» (Gray 2010, 136).

El complejo mapa que describe la omnipresencia de Lucas como autor/*auteur* de *Star Wars* toma especial relevancia cuando, en 2012, decide desligarse de Lucasfilm, la marca que conecta su rol como director/instancia creativa —Lucas— con el de *auteur/genio* creador —«Lucas». Como señala Elizabeth Evans en su análisis de la autoría de contenidos transmedia, la presencia de una misma figura autorial en los diversos textos y plataformas es percibida como un indicador de legitimidad (2011, 53:32). En ausencia del Lucas autor, el paratexto «Lucasfilm» pasa a cumplir esta función legitimadora, manteniendo el vínculo con la visión original del *auteur*. Pese a que Lucas —sin comillas— ya no es parte del proceso de creación de *Star Wars*, «Lucas» sigue presente como origen creativo y marca de legitimidad: los y las fans cuestionan cada detalle de los nuevos textos comparándolos con la mitología que él estableció en las trilogías anteriores, sus declaraciones en entrevistas y el contenido del universo extendido (las series, libros o videojuegos)<sup>107</sup>. Lucas se retiró de su cargo, pero sigue presente en el imaginario de la franquicia como máxima autoridad. Pese a que la recepción crítica de

---

<sup>107</sup> Ken Derry observa cómo las respuestas de los fans al estreno de *The Force Awakens* se centraron en su relación con los elementos clave de las películas anteriores de la franquicia —«plot, characters, moral vision, etc.»—: «The film was immediately both censured and praised for the degree to which it reiterated elements of the original trilogy» (2018, pos 124). En el caso de *The Last Jedi*, «many fans, for example, were clearly angered by the movie’s deviations from the traditional *Star Wars* myth. The most visible example of such a response was the online petition to remove *The Last Jedi* from the *Star Wars* canon, because it “completely destroyed the legacy of Luke Skywalker and the Jedi”» (pos. 144).

*The Force Awakens* —la primera película de la trilogía de secuelas— fue generalmente positiva<sup>108</sup>, la opinión de Lucas seguía siendo la más relevante: cuando afirmó que no le había gustado la idea porque, según el director, no aportaba nada nuevo<sup>109</sup>, viró significativamente la percepción de muchos fans sobre la película. En palabras del crítico Dan Golding: «Lucas was done making *Star Wars*, but, it seemed, he could still break *Star Wars*» (2019, 3).

Antes de retirarse de forma oficial de Lucasfilm, George Lucas escogió personalmente a Kathleen Kennedy para tomar su relevo, autorizándola así como responsable de la saga. Leora Hadas observa que el relato desarrollado por Lucas, Kennedy y Disney en torno al traspaso de Lucasfilm «portrays the handing-off of something precious and personally meaningful to capable professionals who are also trusted friends» (2020, pos 1456). Lucas mostró su aprobación ante la elección de Kennedy, y ella invocó abiertamente el rol de Lucas como *auteur* para legitimar los futuros textos, incluyéndole como parte del proyecto bajo el rol de consultor creativo. Lucas rompió posteriormente el vínculo con el equipo de producción de Kennedy cuando sus ideas para la trilogía de secuelas fueron descartadas<sup>110</sup>. Esta información no fue pública hasta años después de la venta de Lucasfilm a Disney, pero desde un principio, e incluso con la aprobación explícita de Lucas, Kennedy fue puesta en duda como responsable de *Star Wars* y es criticada cuando los fans consideran que sus decisiones no concuerdan con las que tomaría el autor original. En este sentido, Ruta Vaidya analiza en su tesis doctoral los discursos culturales en torno a la venta de Lucasfilm y el rechazo de la autoridad de Kennedy: «Fans do not trust Disney and Kathleen Kennedy in power to handle [*Star Wars*], but they feel more betrayed as their loyalty is disrespected and disregarded by Kennedy and Disney. Somehow fans also sympathize with Lucas in this context and feel Disney has not only betrayed them but George Lucas and his vision for

---

<sup>108</sup>A fecha de escritura de esta tesis, la película cuenta con una puntuación media por parte de la crítica cinematográfica de 8.27 sobre 10 («*Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*» 2020).

<sup>109</sup> En una entrevista con el periodista Charlie Rose, Lucas afirmó que sentía que había vendido a «sus hijos» a «esclavistas blancos», ya que tuvo muchos desacuerdos a nivel creativo con Disney. Según el director, querían hacer una película «retro»: «I don't like that. [...] Every movie I work very hard to make them different, to make them completely different with different planets, with different spaceships, [...] to make it new» («George Lucas» 2015).

<sup>110</sup> Robert Iger, presidente de The Walt Disney Company desde 2005, explica en sus memorias que Lucas se sintió «traicionado» por esta decisión: «The truth was, Kathy [Kennedy], J.J. [Abrams], Alan [Horn], and I had discussed the direction in which the saga should go, and we all agreed that it wasn't what George had outlined. George knew we weren't contractually bound to anything, but he thought that our buying the story treatments was a tacit promise that we'd follow them, and he was disappointed that his story was being discarded» (Iger, 2019, pos 2925).

*Star Wars* as well» (Vaidya 2019, 189). En gran medida, Lucas construyó su marca como *auteur* a partir de su independencia de los grandes estudios, una relación complicada tras la adquisición de Lucasfilm por parte de Disney, que gracias al trato con Lucas y la posterior compra de 21st Century Fox se convirtió en el estudio mediático más poderoso a nivel económico de la historia (Vejvoda 2019).

La relación entre el director como *auteur* y el estudio ha sido ampliamente explorada en los debates académicos sobre la autoría filmica (Hadas, 2020, pos 1200). Thomas Schatz afirma que el *auteurismo* asume una relación antagónica entre director — creativo, con una visión artística personal— y estudio —movido por el beneficio económico—, ignorando que muchos de los directores denominados *auteurs* trabajaron en estrecha relación simbiótica con los productores al frente de estudios<sup>111</sup>. El caso de Lucas confirma esta idea: en el momento en que Lucasfilm se desvincula del Lucas *auteur*, Kennedy, como figura representativa del estudio, es percibida como antagonista. Desde que tomó posesión del cargo como presidenta de Lucasfilm, la productora ha sido responsabilizada por los fans del desarrollo de *Star Wars* (Vaidya 2019). Kennedy ha sido atacada por fans que consideran que no ha escogido a los directores adecuados, que no tiene clara la dirección de la franquicia y que generó problemas por su mala gestión en la producción de las películas antológicas —*Rogue One* (dir. Edwards 2016) y *Solo* (dir. R. Howard 2018) (Romain 2018). Desde 2017, una petición iniciada por Matthew Chong — quien se autodefine como fan de *Star Wars*— recoge firmas para despedir a Kennedy de Lucasfilm:

As the president of Lucasfilm, she has full creative control. Bob Iger and Disney only control the marketing of the brand. What goes into the movies is all under her jurisdiction. We've seen from example, she has failed to deliver a Star Wars movie that all the fanbase could get behind, and instead would rather attack her own fans for being men. [...] Additionally, she cannot claim the brand's success. Kathleen Kennedy has not done anything to the brand economically, the logo has. (Chong 2017)

---

<sup>111</sup> «The quality and artistry of all these films were the product not simply of individual human expression, but of a melding of institutional forces. In each case the “style” of a writer, director, star —or even a cinematographer, art director, or costumer designer— fused with the studio’s production operations and management structure, its resources and talent pool, its narrative traditions and market strategy». El autor pone como ejemplos los tandems formados por John Ford y Darryl Zanuck, Alfred Hitchcock y David Selznick o Howard Hawks y Jack Warner (Schatz 1988, 6).

Otro fan, Matthew Winter, utiliza argumentos similares en su petición, a la vez que invoca el rol de George Lucas como legitimador último de la saga:

*Star Wars* fans across the globe were greatly disappointed in the latest installment with *Episode VIII: The Last Jedi*. Devoted fans do not like the direction it's taking. It does not feel like a *Star Wars* film. Although the movie has great aesthetic appeal, *Kathleen Kennedy* and *Rian Johnson* have created a travesty by destroying everything established in the previous seven episodes. They have zero respect for the legacy of the *Star Wars* universe, and they seek to dismantle everything just because it makes them feel good. [...] The fans want good old fashioned story telling with real character development. They want to know and understand the struggles the characters are going through and how they overcame them. They want no political correctness, no underlying political agenda, and no bullshit. *George Lucas* also needs to come back to Disney as a Creative Consultant. The Disney writers have proven they do not understand how *Star Wars* works or what it's about. (Winter 2018)

Es conveniente aquí recuperar la idea de Janet Staiger de la autoría como acto performativo a través del que alguien, en una formación social determinada de la cual se espera autoridad, se comporta como autora —es decir, produce aquello que la misma formación social considera textos (Staiger 2013). Tal acto, de acuerdo con Staiger, legitima culturalmente a la agente en cuestión como autora. El discurso mediático en torno al rol de Kathleen Kennedy como presidenta de Lucasfilm conlleva su reconocimiento como autora de *Star Wars* a pesar de los intentos por parte de los fans de desautorizarla como tal. Al mismo tiempo, ella se posiciona paratextualmente como tal, implicándose como agente creativa en el proceso de producción de las películas. Un ejemplo de esta performance autorial es la polémica<sup>112</sup> entrevista que Kennedy ofreció a la revista *Rolling Stone* (Hiatt 2019), en la que comentó su experiencia trabajando en *Star Wars* y el futuro de la franquicia. En la entrevista, como en la mayoría de sus declaraciones ante la prensa, Kennedy se incluye en todo momento como parte del equipo

---

<sup>112</sup> Multitud de fans, críticos con el trabajo de Kennedy en Lucasfilm, utilizaron sus declaraciones en esta entrevista para atacarla. La productora explicó que las películas de *Star Wars* resultan difíciles de concebir porque no adaptan un material original —«We don't have comic books. We don't have 800-page novels». Sus palabras fueron interpretadas como un gesto de descrédito a George Lucas, tanto por el rol de este como creador original del mito de *Star Wars* como por las propuestas de guion para la trilogía de secuelas que Kennedy, junto a los ejecutivos de Disney, descartó. Un gran número de respuestas se dio en forma de vídeos publicados en YouTube —con miles de visualizaciones—, con títulos como «Kathleen Kennedy disses George Lucas, demonstrates zero knowledge of Star Wars» (Midnight's Edge 2019), «That's A Load Of Garbage Kathleen Kennedy! You Had Source Material!» (MechaRandom42 2019), «Disney Star Wars' Failure Belongs to Kathleen Kennedy | The Kennedy Saga is Coming to an End» (Nerdrotic 2019) o «KATHLEEN KENNEDY FAILED STAR WARS» (Reviews 2019).

creativo del filme, usando siempre la primera persona del plural cuando justifica las decisiones tomadas<sup>113</sup>. Kennedy afirma que se siente responsable de gestionar y expandir la «mitología» de *Star Wars* y declara haber estado presente en cada fase del proceso de producción de las películas, desde el momento de negociación con George Lucas hasta el momento en que la orquesta de John Williams puso música a las imágenes, supervisando el trabajo de los guionistas, el rodaje y la posproducción (Fish 2016). Fue Kennedy quien le mostró a Lucas por primera vez *The Force Awakens* antes del estreno, película que decepcionó al director, que no la consideró suficientemente innovadora (Iger, 2019, pos 2933).

Productos culturales tan complejos como la franquicia *Star Wars* complican la idea de autoría y obligan a pensar en las articulaciones autoriales que escapan de la concepción tradicional asociada al genio *auteur*. A propósito del rol de George Lucas, Derek Johnson y Jonathan Gray afirman en su libro *A Companion to Media Authorship*:

Authorship is therefore about control, power, and the management of meaning and of people as much as it is about creativity and innovation. [...] The author is a node through which discourses of beauty, truth, meaning, and value must travel, while also being a node through which money, power, labor, and the control of culture must travel, and while frequently serving as the mediating figure standing between large organizations (such as Lucasfilm or Fox) and the audience. (Gray & Johnson 2013, 4)

Esta concepción de la autoría vinculada a los procesos propios del rol de producción — la gestión de ideas, pero también de recursos y personas— describe la función que cumple Kennedy en *Star Wars*. Se da una situación paradójica en la que los seguidores reconocen la autoría de Kennedy al considerarla responsable de las decisiones que toma al frente de la saga, pero al mismo tiempo la rechazan al continuar aludiendo a Lucas como *auteur*. No obstante, y pese al rechazo de gran parte de los fans de *Star Wars*, Kennedy ha determinado el desarrollo de la saga durante su última trilogía: ha liderado las decisiones respecto al contenido y la dirección del relato, la elección del resto del equipo técnico y artístico —tomando decisiones a menudo controvertidas, como la contratación de Rian

---

<sup>113</sup> «We try to be as thoughtful as we possibly can about making those choices [...]. It was very important to George that these stories really meant something, that they have something to say, and that they have a real emotional core. So we spend a lot of time talking about that and trying to find the spine of a story that feels satisfying [...]. We're taking all of what's come before, and we're trying to find a satisfying conclusion. And I think we have, and that's something that we can only depend on our instincts to arrive at, whether or not we have» (Hiatt 2019).



Johnson como director de *The Last Jedi*<sup>114</sup> — y es considerada por los medios, a partir de sus declaraciones en entrevistas, responsable de introducir a partir de *The Force Awakens* una mayor diversidad de personajes femeninos (Woerner 2015)— algo que a menudo utilizan los grupos de MRA para criticarla (Walker 2019). Desde su incorporación a la franquicia, Kathleen Kennedy ha impulsado iniciativas que buscan incorporar más mujeres creativas en Lucasfilm. Uno de los principales cambios que introdujo fue la formación de un equipo ejecutivo con mayoría de mujeres, una anomalía en Hollywood (Lev-Ram 2015). Kennedy afirma que ser una mujer la lleva a hacer un «esfuerzo consciente» por diversificar al equipo profesional que contrata (della Cava 2013). El cambio más significativo a nivel creativo fue la fundación del llamado *story group*, un grupo de guionistas liderado por Kiri Hart, vicepresidenta de la compañía y encargada de la dirección narrativa del universo de *Star Wars*. Antes de la venta de Lucasfilm, todas las decisiones narrativas de la franquicia tenían como origen último a George Lucas, ya que no había contado nunca con ningún equipo de desarrollo creativo. Con la creación del *story group*, Kennedy desplazó ese poder al equipo de Hart, encargado de desarrollar las nuevas historias de *Star Wars* y mantener la coherencia narrativa del universo.

En la trilogía original de *Star Wars* la única mujer protagonista es Leia (Carrie Fisher). Si bien Leia es a menudo aclamada como un ejemplo de personaje femenino rompedor, es la excepción a la norma masculina: tan solo cuatro mujeres más tienen diálogo durante las tres películas, todas ellas en roles secundarios. Incluso el personaje de Leia, pese a su protagonismo, es criticado por autores como Dan Rubey, que tras el estreno del primer filme en 1977 observó cómo el universo creado por Lucas se estructura en base a las relaciones entre hombres y se representa bajo un punto de vista masculino, en el que «women exist primarily to provide motivations for male activity, to act as spectators, or to serve as mediators between different levels in the male hierarchy» (1978). Tal como Leia aparece como la excepción en la trilogía original, Padmé Amidala (Natalie Portman) lo hace en las precuelas. Numerosos estudios han analizado el rol de ambas desde el punto de vista de la representación de género (Cavelos 2006; Dominguez 2006; Bowman 2016; Cocca 2016d). Si bien, como demuestran estos estudios, se puede debatir si Leia y Amidala son o no personajes femeninos positivos o progresistas, su excepcionalidad indica que son una anomalía en el universo masculino de *Star Wars*. De la misma forma, Lando Calrissian (Billy Dee Williams) es el único personaje racializado

---

<sup>114</sup> Johnson recibió muchas críticas porque, de acuerdo con los fans, se distanció de la «mitología tradicional» de *Star Wars* (Derry & Lyden 2018; Parker 2019).



de la trilogía original. Las precuelas muestran mayor diversidad en los personajes secundarios, pero representan a menudo un imaginario racista y colonialista (Golding 2019, 97-100)<sup>115</sup>.

El anuncio de una nueva trilogía despertó expectativas en los fans y la crítica mediática de que las nuevas películas corrigieran estos desequilibrios en la saga (Call 2018). Ante tal expectativa, Kathleen Kennedy, como presidenta de Lucasfilm, señaló la importancia de contar con actores y personajes en *Star Wars* que representaran la diversidad de su audiencia: «I think it's incredibly important to Star Wars, [...] having casts that represent the world today and having characters that people can relate to all over the world. This is very much a global industry. Films mean something to people all over the world» («Star Wars: Diego Luna and Kathleen Kennedy Explain Importance of Diversity in Rogue One» 2017). Como demuestra la portada de *Entertainment Weekly* que abre este capítulo, la trilogía de secuelas ciertamente ha supuesto un cambio en este sentido, y ha desmontado la idea de *Star Wars* como un universo monopolizado por hombres blancos. Como se verá durante este capítulo, el protagonismo de las mujeres y las personas racializadas fue celebrado por la crítica y, a su vez, rechazado por grupos de fans que incluso organizaron la campaña «#BoycottStarWarsVII» que acusaba a Kennedy de fomentar el «genocidio blanco» con *The Force Awakens* (A. Howard 2015) —como en el caso del boicot a *Mad Max: Fury Road*, los ataques empezaron con la publicación del tráiler, antes incluso del estreno del filme.

---

<sup>115</sup> La representación de la raza alienígena Neimoidians, villanos de la organización imperialista Federación de Comercio, recuerda de acuerdo con Brooker (2001) al imaginario racista estereotípico de los personajes japoneses en las películas estadounidenses sobre la Segunda Guerra Mundial. Watto, el personaje que tiene como esclavos a Schmi y Anakin Skywalker, es descrito por Williams (1999) como «ampliamente antisemita», por su semejanza con las caricaturas racistas de personajes judíos. No obstante, el personaje más criticado en este sentido es Jar Jar Binks: Brooker (2001) señala que, tras el estreno de *The Phantom Menace* (dir. Lucas 1999), los críticos se mostraron ampliamente de acuerdo en interpretar al personaje como una caricatura racista basada en estereotipos jamaicanos.

#### 4.1.2. *Revisando el legado en busca de lo femenino: Forces of Destiny y The Mandalorian*

The choices we make, the actions we take, moments both big and small, shape us into forces of destiny.  
Maz Kanata en *Forces of Destiny* (Disney 2017)

La serie de animación *Star Wars Forces of Destiny* (dir. Rau, 2017-2018) muestra, a través de episodios de 2 o 3 minutos, breves historias protagonizadas por los personajes femeninos del universo de *Star Wars*<sup>116</sup>. Estrenada en 2017 y distribuida a través del canal de Disney en YouTube, *Forces of Destiny* parece un recopilatorio de escenas eliminadas de las películas y series de *Star Wars*: la mayoría de las secuencias son comprensibles cronológicamente dentro de la narrativa principal, rellenando elipsis o ampliando la trama de las mujeres, a menudo obviada o dejada en segundo plano. La serie fue escrita por Nicole Dubuc y Jennifer Muro y apela, de acuerdo con Kathleen Kennedy, a aquellas personas «inspired by Leia’s heroism, Rey’s courage, or Ahsoka’s tenacity» («Rey, Ahsoka Tano, and more iconic heroes to star in new *Star Wars Forces of Destiny* animated micro-series» 2017).

*Forces of Destiny* es un texto relativamente secundario, si se compara con las películas u otras series de animación de formato tradicional, emitidas por televisión. No obstante, su producción como parte del nuevo universo de *Star Wars* es significativa, ya que ilustra perfectamente la intención que Kathleen Kennedy expone en sus declaraciones: recuperar, revisar y dar protagonismo a los personajes femeninos que la historia oficial de la galaxia ha relegado a un segundo plano. El mensaje de la serie es claro: como afirma Sabine, una luchadora de la Resistencia, «it’s not always about excitement, sometimes it is about helping people in need»<sup>117</sup>. El tema central de la serie es la compasión: los personajes intentan comprender y ayudar siempre a otros, aunque

---

<sup>116</sup> La serie incluye los personajes de las películas de la saga Skywalker (Leia, Padmé, Rey, Rose y Maz) pero también los de las películas antológicas (Jyn y Qi’ra) y las series de animación (Ahsoka, Hera y Sabine). Solo dos capítulos no son protagonizados por mujeres: en la segunda temporada, el episodio 7, «The Path Ahead», se centra en el proceso de entrenamiento de Luke con Yoda, y el 11, ¡«Porgs!»!, en las aventuras de Chewbacca ayudando a unos porgs —una especie de pájaros— a construir su nido.

<sup>117</sup> En el episodio 10 de la primera temporada, «Newest Recruit», Sabine y Ketsu (una cazarecompensas) trabajan juntas para llevar alimentos a los Rebeldes (<https://www.youtube.com/watch?v=rdofQfnDd8U>).

sean sus enemigos<sup>118</sup>. De la misma forma, *Forces of Destiny* hace hincapié en la importancia de la amistad y el trabajo en equipo. La serie no solo enfatiza el rol de las mujeres en la historia de *Star Wars*, sino que también remarca la necesidad de valorar cualidades como la compasión y la piedad que, por haber sido percibidas tradicionalmente como femeninas, han sido a menudo desdeñadas como innecesarias o irrelevantes. Pese a que este estudio se centra en la trilogía de secuelas de la saga Skywalker, *Forces of Destiny* es un buen ejemplo de cómo las decisiones tomadas en las películas forman parte de una estrategia transversal en toda la franquicia: dar protagonismo a aquellas que han sido marginadas durante la historia de *Star Wars* y, con ellas, recuperar y revalorizar lo *femenino* como vía de reestablecer el equilibrio en la galaxia.

La serie *The Mandalorian* (dir. Filoni et al. 2019-) es otro ejemplo relevante en este aspecto. Creada por Jon Favreau y producida por él mismo y Kathleen Kennedy, entre otros/as, la narrativa de la serie se sitúa cronológicamente entre la trilogía original y las secuelas y muestra un gran componente nostálgico: su creador apela al «imaginario» de *Star Wars*, a las aventuras y los elementos que influenciaron a Lucas, propios del western o de las películas de samuráis<sup>119</sup> (Connelly, Riegle, & Rivas 2019). De hecho, la serie cuenta con numerosas referencias al género western tanto a nivel estético como narrativo (Fisher 2019). *The Mandalorian* se inspira en Boba Fett, un personaje de la trilogía original ampliamente admirado por los fans pese a sus breves apariciones (Kring-Schreifels 2019). El protagonista de la serie (Pedro Pascal) forma parte de la cultura mandaloriana, estructurada en torno a la lucha armada y con normas de conducta muy estrictas, entre las que destaca la prohibición de mostrar su rostro ante otras personas. Así, cubierto siempre por armadura, y rechazando todo tipo de muestras de afecto, se encuentra en el primer capítulo con un dilema: descubre que la criatura por la que su cliente le ofrece un enorme botín es un niño pequeño con capacidades extraordinarias por su conexión con la fuerza. En lugar de entregarlo al cliente, que tiene intención de experimentar con la criatura para aprovechar su poder, el protagonista decide huir con él. La historia del mercenario se convierte así en una lucha constante por proteger al niño del resto de cazarrecompensas que le buscan, encontrando aliados en la líder armera de su tribu («The Armorer»), el granjero Kuiil, la exsoldado de choque Cara Dune, la viuda

---

<sup>118</sup> En varios capítulos se repite una historia similar: la protagonista es atacada por una criatura agresiva y, en lugar de enfrentarse a ella, se da cuenta de que necesita ayuda —tiene hambre, una herida o ha perdido a su hijo— y la ayuda a solucionar el problema. Son ejemplos los capítulos «Sands of Jakku» (2017), «An Imperial Feast» (2017), «The Happabore Hazard» (2017) o «Monster Misunderstanding» (2018).

<sup>119</sup> Douglas Brode (2012) explora en profundidad la influencia del western en *Star Wars*.

pistolera Omera, la mecánica Peli Motto o el droide IG11, reprogramado de su rol de asesino para cumplir la función de cuidador.

*The Mandalorian* resulta relevante por cómo explora el rol del cuidado en relación con las construcciones de género e incorpora valores y roles asociados a lo femenino en una narrativa como la del western, en la que usualmente están ausentes (Tasker 2016). La serie también es relevante a nivel autoral: es la primera producción de la franquicia dirigida por mujeres (dos episodios por Deborah Chow y uno por Bryce Dallas Howard). Así, pese a estar protagonizada por un hombre, *The Mandalorian* es otro ejemplo de cómo bajo la producción de Kathleen Kennedy *Star Wars* ha apostado por dar protagonismo a historias y personajes que la saga había desplazado a los márgenes.

## 4.2. *Star Wars* como mitología patriarcal

Unos días antes del estreno internacional de *The Force Awakens*, el crítico de *The Guardian* Matthew d'Ancona revisaba la influencia de *Star Wars* en el imaginario colectivo y la cultura popular y afirmaba lo siguiente: «Every era needs its Odyssey, its Beowulf, its Mahabharata. Like it or not, Star Wars is our iteration of these great stories, our version of the tale told round the campfire of history. Humanity can live without God. But without myth? Never» (2015). El universo de *Star Wars* ha sido desde su creación ampliamente estudiado a partir de las influencias mitológicas que George Lucas consideró al escribir la historia, concretamente los trabajos de Joseph Campbell. Desde el estreno del primer episodio en 1977, *Star Wars* se ha descrito como «un mito de nuestro tiempo» (Gordon 1978). Numerosas teóricas han analizado en profundidad el elemento mitológico de la saga, como es el caso de Mary Henderson (1997)<sup>120</sup>, Michael J. Hanson y Max S. Kay (2002) o la antología editada por Douglas Brode y Leah Denevka (2012). No es el objetivo de este capítulo revisar dichos trabajos, ya que, como George Lucas mismo ha declarado y los autores mencionados reafirman, es un hecho que los escritos de Joseph Campbell sobre mitología fueron herramientas fundamentales para la

---

<sup>120</sup> El libro de Henderson se publicó a raíz de la exposición *Star Wars: The Magic of Myth* que la autora curó en el Air and Space Museum del Smithsonian Institute en 1997.

construcción de la narrativa de *Star Wars*. La intención de esta sección es, así, partir de estos estudios para señalar cómo la trama mitológica sobre la que se construye *Star Wars* es esencialmente patriarcal y cómo la trilogía de secuelas propone una revisión del mito establecido con la intención de recuperar, como se ha avanzado en la sección anterior, lo femenino ausente.

En el contexto de este estudio lo «patriarcal» se define a partir de la conceptualización que Allan G. Johnson elabora en *The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy* (2005). El autor describe el «patriarcado» como un tipo de formación social, que resume de la siguiente forma: «A society is patriarchal to the degree that it promotes male privilege<sup>121</sup> by being *male dominated, male identified, and male centered*» (2005, 5, énfasis en el original). De acuerdo con esta idea, una sociedad patriarcal está en primer lugar dominada por los hombres, que ocupan en extraordinaria medida las posiciones de autoridad: políticas, económicas, legales, religiosas, educativas, militares, domésticas, etcétera. En segundo lugar, la sociedad patriarcal se identifica como masculina, dado que las ideas que culturalmente se consideran esencialmente buenas, deseables o normales se asocian con los hombres y la masculinidad. Por último, el patriarcado centra la atención pública y cultural en los hombres y sus acciones, obviando la experiencia de las mujeres:

If you want a story about heroism, moral courage, spiritual transformation, endurance, or any of the struggles that give human life its deepest meaning, men and masculinity are usually the terms in which you must see it. Male experience is what patriarchal culture uses to represent *human* experience, even when it is women who most often live it. (A. G. Johnson 2005, 10)

Esta observación de Johnson es especialmente relevante en el contexto de este análisis y dada la popular lectura de *Star Wars* como construcción mitológica. Mary Henderson define los mitos como historias arquetípicas, con elementos comunes de trama, tipos de personajes y localizaciones, que han servido para describir la experiencia humana con universalidad y atemporalidad y ofrecen una sensación de «verdad profunda y perdurable» (1997, 4). Henderson establece su visión sobre la mitología a partir de las ideas de Joseph Campbell, que han sido ampliamente criticadas precisamente por su

---

<sup>121</sup> «Privilegio» comprendido como «any unearned advantage that is available to members of a social category while being systematically denied to others» (A. G. Johnson 2005, 5)

pretensión de universalidad<sup>122</sup>. Pese a la intención de universalidad, el mito no existe aislado, sino que captura el espíritu y las preocupaciones del momento y el lugar en el que se ha creado. A partir de esta idea, Henderson defiende que cuando *Star Wars* nació en 1977, la sociedad había perdido la referencia mitológica y la esperanza en un mundo mejor. Por ello, precisaba de nuevas historias que inspiraran e instruyeran, que hablaran de los problemas del momento y, al mismo tiempo, ofrecieran sabiduría atemporal —en resumen, una nueva mitología:

George Lucas, *Star Wars*' creator, author, and the director of the first film, combined the universal story of the hero's journey with specific concerns and images from our own times. He dramatized the eternal battle of good versus evil and, by suggesting a way to emerge victorious from that battle, fashioned a tale that has all the elements of myth. (Henderson 1997, 7)

La intención de pensar la mitología clásica que recoge Campbell desde una óptica contemporánea fue reconocida por el propio George Lucas. En una entrevista con Bill Moyers<sup>123</sup> en 1999 (Wagner 1999) el director afirmó que había decidido conscientemente recrearla como vía de exploración de las preocupaciones del contexto histórico en el que desarrolló la idea. La cita de Henderson sintetiza efectivamente los elementos clave de esta (re)construcción mitológica: la supuesta universalidad de la historia, la adaptación del modelo del periplo del héroe de Campbell y el enfrentamiento entre el bien y el mal como núcleo temático.

Lucas construye la historia de su protagonista, Luke Skywalker (Mark Hamill), a partir de la estructura del monomito que desarrolló Campbell en *The Hero with a Thousand Faces* (1949)<sup>124</sup>. El autor observa que muchos de los mitos heroicos

---

<sup>122</sup> El pensamiento ahistórico de estudios mitológicos como los de Campbell, de acuerdo con Bruce Kuklick (1972), ignora el contexto temporal específico de la creación de cada mito. La «universalidad» del mito ha sido criticada también por Cutcha Risling Baldy, que denomina «paralelismo colonial», un enfoque que «attempts to portray commonality between cultural epistemologies and erases culturally based knowledge, which contributes to a settler colonial mentality that we are all 'one world' who can be united as 'one people' through universal knowledges or experiences which, conveniently, parallel westernized ideas of how the world works» (2015, 4-5). En la misma línea, Craig Womack señala el peligro de la pretensión de universalidad que ignora que «race, class, and gender are both real and substantial markers that affect experience» (2008, 375).

<sup>123</sup> Moyers, periodista estadounidense, había presentado en 1988 la serie documental *Joseph Campbell and the Power of Myth* (PBS), rodada en el «Skywalker Ranch», el estudio de George Lucas en California.

<sup>124</sup> Los detalles de la influencia de *The Hero with a Thousand Faces* en el proceso creativo de Lucas son difíciles de determinar, ya que el director ha ofrecido diferentes versiones de la historia: en algunas afirma que leyó el libro durante sus estudios universitarios y en otras que lo conoció una vez había empezado a desarrollar la idea de *Star Wars* (Thompson 2016). En cualquier caso, como demuestra Leah Deyneka (2012), el arco de Luke Skywalker durante la trilogía original sigue paso a paso el modelo de Campbell.

desarrollados históricamente en diversas culturas del mundo comparten un patrón estructural y elementos fundamentales. Posteriores estudios han cuestionado tal afirmación, con críticas a la metodología de Campbell<sup>125</sup> y la pretensión de universalidad de sus conclusiones. El monomito se comprende a partir de conceptualizaciones de la psicología analítica de Jung como el lenguaje simbólico, la idea del inconsciente colectivo, los patrones arquetípicos o el principio de individuación —todos ellos presentes en la «mitología» construida por George Lucas (Botha 2006). Como se verá durante este capítulo, el viaje del héroe que Campbell describe —y Lucas recrea— es marcadamente masculino: lo femenino no ocupa un rol central, sino que es ofrecido como tentación y/o recompensa al héroe.

En el universo en el que se desarrolla *Star Wars*, la Fuerza es un «campo de energía creado por todas las cosas vivientes» que «nos rodea, penetra en nosotros y mantiene unida la galaxia», tal como le explica a Luke Skywalker su mentor, Obi Wan Kenobi en *A New Hope*. El propio Luke, décadas después, le ofrece una lección similar a la nueva heroína, Rey, en *The Last Jedi*: «La Fuerza no es un poder que se tiene. No va sobre levantar piedras. Es la energía que hay entre las cosas, una tensión, un equilibrio que mantiene unido el universo». Pese a formar parte de todos los seres vivos, la Fuerza se manifiesta de forma significativa en determinados individuos, aquellos «sensibles a la Fuerza», que son capaces de utilizarla para desarrollar habilidades extraordinarias. Los héroes de *Star Wars* lo son en relación con su dominio de la Fuerza: en la trilogía de precuelas, Anakin Skywalker; en la trilogía original, su hijo Luke; en la trilogía de secuelas, Rey.

George Lucas afirma haber introducido el concepto de la Fuerza en las películas «in order to try to awaken a certain kind of spirituality in young people. More a belief in God, than a belief in any particular religious system» (Wagner 1999). Tal como afirma Henderson, el concepto combina ideas elementales de las principales religiones, encarnando la fe en el poder espiritual como elemento en común (1997, 44). Esta fe, de acuerdo con Lucas, es «the glue that holds us together», aquello que toda sociedad tiene en común y que permite estabilidad y equilibrio (Wagner 1999). En *Star Wars*, la Fuerza es la base sobre la que se forman organizaciones como la orden de los Jedi y la de los Sith, en torno a las que se construye el conflicto principal de la saga. Los Jedi y los Sith

---

<sup>125</sup> Uno de los principales críticos de Campbell, Robert Segal, afirma que el autor no ofrece una definición clara de lo que comprende como mito, raramente analiza los ejemplos en su totalidad y focaliza el estudio en las similitudes entre ellos ignorando diferencias significativas (Segal 1987, 3-4).



se establecen en el universo de *Star Wars* a partir de binarismos opuestos. La filosofía de los Jedi se adhiere al llamado lado luminoso de la Fuerza, aquel dispuesto a utilizarla a favor de la sabiduría, el altruismo y la armonía con el universo, evitando emociones como el odio, la ira o la avaricia. Dichas emociones son, al contrario, aceptadas por los Sith: los partidarios del lado oscuro de la Fuerza, motivados por la pasión y las ansias de poder.

*Star Wars* narra el enfrentamiento entre ambos lados de la Fuerza, luminoso y oscuro, inscrito en la historia familiar de los Skywalker: la trilogía de precuelas muestra cómo Anakin Skywalker se instruye como Jedi pero acaba cayendo en el lado oscuro convertido en Darth Vader; la trilogía original muestra el enfrentamiento entre el propio Vader y su hijo, Luke Skywalker; finalmente, la trilogía de secuelas se centra en el conflicto entre Kylo Ren (Adam Driver), descendiente de los Skywalker, y Rey (Daisy Ridley), cuyo origen familiar es desconocido durante gran parte de la historia. Hasta la aparición de Rey en la tercera trilogía, la Fuerza era algo heredado de padres a hijos, en masculino: Anakin tuvo dos hijos, Luke y Leia, pero la historia se centra en él. Leia, igual que su hermano, es sensible a la Fuerza, pero no es entrenada como Jedi y, de hecho, no la utiliza hasta el octavo episodio de la saga<sup>126</sup>. Su hijo Ben, en cambio, es instruido por Luke y consigue un extraordinario dominio de la Fuerza; no obstante, decide desligarse de su familia y de la filosofía Jedi al completo y, siguiendo el mito de su abuelo, se enmascara de forma literal y simbólica tras el nombre de Kylo Ren con la intención de acabar con los Jedi.

Con contadas excepciones<sup>127</sup>, la guerra entre luz y oscuridad que narra *Star Wars* ha estado protagonizada por hombres. Por ello, la primera idea que Kathleen Kennedy presentó para la nueva trilogía era, simplemente, «la historia de una mujer Jedi» (Wilkins 2017)—algo nunca visto en la saga<sup>128</sup>. Cuando se hizo público el tráiler de *The Force Awakens*, multitud de comentarios en redes sociales y medios online se mostraban agresivamente en contra del hecho de que los dos personajes principales, Rey y Finn, fueran una mujer y un hombre racializado (Derry & Lyden 2018). En el caso de Finn, el

---

<sup>126</sup> Según afirma Rian Johnson, director de *The Last Jedi*, fue Kathleen Kennedy quien insistió en que Leia debía usar la fuerza (Breznican 2017).

<sup>127</sup> En la trilogía original, Leia y Beru Lars (la tía de Luke) son las únicas mujeres con un rol significativo. De manera similar, en las precuelas aparece Padmé Amidala y, con menor protagonismo, Shmi Skywalker (la madre de Anakin). Becca Harrison (2018) elaboró un estudio sobre la saga con el que determinó el porcentaje de tiempo en el que aparecían personajes femeninos con al menos una línea de diálogo en cada una de las películas, independientemente de su nivel de protagonismo: *A New Hope*, 15%; *The Empire Strikes Back*, 22%; *Return of the Jedi*, 23%; *The Phantom Menace*, 20%; *Attack of the Clones*, 18%; *Revenge of the Sith*, 17%.

<sup>128</sup> En el universo extendido sí que existen mujeres Jedi con roles significativos, como Ahsoka Tano en la serie de animación *The Clone Wars* (dir. Filoni, 2008-2020).

*hashtag* «#BoycottStarWarsVII» pedía boicotear el filme por considerarlo «anti-white propaganda promoting #whitegenocide» o «nothing more than a social justice propaganda piece that alienates its core audience of young white males» (McMillan 2015). Las críticas al personaje de Rey más visibles en los medios online se centraron en acusarla de ser una «Mary Sue» —una forma popular de hacer referencia a personajes femeninos que son buenos en todo lo que hacen sin apenas esforzarse (Kain 2016). El director de cine Max Landis fue quien popularizó el término en asociación con Rey, cuando escribió en Twitter: «They finally did it. They made a fanfic movie with a Mary Sue as the main character» (Kain 2016). Como demuestran este tipo de reacciones por parte de los fans, el hecho de que una mujer no solo sea protagonista de una trilogía de *Star Wars*, sino que, además, sea capaz de utilizar la Fuerza tal como lo hicieron Luke y Anakin en las anteriores trilogías, es algo revolucionario.

El protagonismo de Rey como heroína principal de las secuelas supone una disrupción de la tradición patriarcal de traspaso de la Fuerza de padres a hijos, pero también una ruptura con la idea de la familia que fundamenta las anteriores trilogías: Rey es sensible a la Fuerza, pero no por ser descendiente de los Skywalker<sup>129</sup>. De hecho, el arco narrativo de la heroína se centra en la búsqueda del origen y la familia, ya que sus padres desaparecieron cuando era niña. Rey y Kylo Ren se representan durante la trilogía como opuestos: ella anhela conocer su origen, él rechaza el suyo; ella apenas tiene para comer, él proviene de una familia privilegiada; ella ni siquiera sabe qué es la fuerza, él es entrenado desde niño para controlarla; ella se convierte en la esperanza del lado luminoso, mientras que él es discípulo del oscuro.

El antagonismo entre Rey y Kylo que vertebra la trilogía de secuelas se comprende, así, como un conflicto entre extremos absolutos. Tal oposición corresponde con la tendencia general de *Star Wars* a presentar la galaxia a partir de sus dicotomías, principalmente la luz y la oscuridad, pero también democracia/totalitarismo, paz/guerra o equilibrio/caos. Sin embargo, y pese a ser presentados como opuestos binarios, Rey y Kylo son definidos por Rian Johnson —director de *The Last Jedi*— como «dos mitades» de un mismo protagonista (Itzkoff 2017). Tal idea resulta sorprendente en una saga en la que las dicotomías han sido alineadas de forma clara con la oposición moral del bien por

---

<sup>129</sup> El desenlace de la trilogía desvela que Rey sí es descendiente de una familia poderosa, la del Emperador Palpatine. Se trata de una revelación que, pese a ser difícil de encajar en la narrativa que configuran los episodios anteriores de la trilogía, no supone una resignificación total de su personaje, ya que hasta el final de *The Rise of Skywalker* tanto ella misma como la audiencia desconoce su origen.

encima del mal. De repente, en la nueva trilogía, los binarismos que estructuran la mitología del universo de *Star Wars* parecen diluirse: se quiebran los rígidos límites entre el lado oscuro y el luminoso e incluso se cuestiona la superioridad moral de los Jedi. No obstante, la saga insiste en la esperanza en el equilibrio de la galaxia y parece prometer un final en el que el bien acaba triunfando sobre el mal.

Asumiendo las dicotomías mencionadas como fundamentales, el desenlace de la eterna tensión entre el bien y el mal se traduce en *The Rise of Skywalker* como la victoria de los Jedi, el lado luminoso de la Fuerza, sobre los Sith, el lado oscuro. Este planteamiento, sin embargo, parte de la idea de la destrucción del otro como triunfo último —algo que comparten ambas órdenes y, como señala Lindenmuth (2015), nunca concluiría en un equilibrio. La resolución del conflicto debería llegar, de acuerdo con la lógica de la fuerza, por otra vía: la aceptación de que es posible un balance entre la pasión y la voluntad de poder de los Sith y, por otra parte, el dominio de la razón y la ética de los Jedi. Fernando Ángel Moreno ve en la negativa de Luke de matar a su padre<sup>130</sup>, convertido en villano durante la trilogía original, un ejemplo del verdadero equilibrio en la fuerza: «Luke sigue las emociones, realiza una acción ética y se comporta de modo razonable. Luke resuelve todas las tensiones» (2019, 142). La decisión del protagonista va en contra de la lógica de los Jedi, que le recuerdan que debe matar al padre para evitar la victoria del lado oscuro: «Triunfa la compasión, que es al mismo tiempo emoción y razón» (Moreno 2019, 143). La voluntad de compasión y de vínculo con el otro, como se verá a continuación, se convertirá en el eje alrededor del que giren los personajes heroicos de la trilogía de secuelas.

---

<sup>130</sup> En la tercera y última película de la trilogía original, *Return of the Jedi* (dir. Marquand 1983), Luke se niega a matar a Darth Vader pese a la insistencia del maestro Obi Wan.

### 4.3. La galaxia en desequilibrio: Kylo Ren, el vínculo y la (re)integración de lo femenino

Forgive me. I feel it again. The pull to the light. Supreme Leader senses it. Show me again, the power of the darkness, and I will let nothing stand in our way. Show me, Grandfather, and I will finish what you started.  
Kylo Ren en *The Force Awakens* (dir. Abrams 2015)

Como introducción a la trilogía de secuelas, *The Force Awakens* se centra en la saga familiar de los *Skywalker* y en la amenaza que supone Rey —una chatarrera sin linaje familiar conocido pero capaz de controlar la Fuerza— para Kylo Ren, el heredero natural del rol protagonista.

Kylo Ren es el nombre que decide tomar Ben Solo, hijo de Leia y Han Solo, cuando se rebela contra su familia y se alía con el lado oscuro. Antes de eso, y desde niño, el último descendiente de los *Skywalker* había sido entrenado como Jedi por su tío Luke. Es significativo que, tras negarse a matar a su padre —consiguiendo el equilibrio en la Fuerza a partir de la negación del enfrentamiento Jedi/Sith—, *The Force Awakens* revela que Luke ha decidido volver a creer en la ideología Jedi y participa activamente en la recuperación de su tradición. No obstante (o quizás fue aquí donde encontró el motivo), Luke percibía en su sobrino el impulso del lado oscuro de la Fuerza, y el miedo a ver repetida la historia de su padre —la «caída» al lado oscuro de Anakin— le llevó a atacar a Ben mientras dormía. Luke se arrepintió en el mismo momento en el que alzó el sable de luz sobre Ben, probablemente consciente de que su gesto —la obligación del Jedi de eliminar la amenaza del lado oscuro— reabría tensiones que él mismo había resuelto años atrás. Aun así, ya era tarde, pues Ben reaccionó violentamente destruyendo la academia Jedi y masacrando al resto de discípulos de Luke. Ben, entonces Kylo Ren, es instruido por Snoke, líder de la Primera Orden<sup>131</sup> y partidario del lado oscuro de la Fuerza. Luke, por su parte, asume su error y decide desaparecer, desvinculándose completamente de la Fuerza y terminando voluntariamente la tradición Jedi.

La historia de Kylo Ren y su relación con las figuras masculinas que actúan sobre él de forma directa (Luke, Snoke) e indirecta (Vader) resulta un punto de partida útil

---

<sup>131</sup> La organización política y militar formada tras la caída del Imperio Galáctico con la intención de acabar con la Nueva República, la Resistencia liderada por Leia y, en última instancia, los Jedi.

desde el que construir un análisis de la trilogía. En primer lugar, permite mostrar hasta qué punto la tradición en *Star Wars* se construye como marcadamente masculina y comprender las raíces del personaje: su rabia y desesperación nacen de la frustración que le genera no cumplir las expectativas de estos referentes patriarcales, sobre todo cuando ve a una mujer (Rey) ocupar el lugar que creía reservado para él. A partir de las observaciones sobre el personaje de Kylo Ren será posible más adelante desarrollar en mayor profundidad un análisis comparativo entre los modelos de masculinidad y de feminidad representados en esta trilogía.

#### **4.3.1. Familia, ideología y privilegio patriarcal**

El cuestionamiento de la ideología Jedi es probablemente una de las ideas más rompedoras de la trilogía de secuelas, pese al giro conservador que, como se verá más adelante, se da en la última de las películas. El gesto de Luke recupera ciertamente el paradigma del enfrentamiento entre el lado luminoso y el lado oscuro que define las anteriores trilogías. Sin embargo, Kylo Ren no se convierte en Sith al darle la espalda a la ideología Jedi, al contrario que su abuelo. De hecho, el personaje rechaza toda ideología: decide que debe acabar con el pasado. En *The Last Jedi*, Kylo pronuncia ante Rey una de las líneas que han inspirado más debates<sup>132</sup> entre los fans y críticos: «The Empire, your parents, the Resistance, the Sith, the Jedi... let the past die. Kill it, if you have to». La única motivación de Kylo son sus propias ansias de poder, nacidas del resentimiento, el rencor y la rabia. Decepcionado tanto por su padre como por la figura paterna que encuentra en Luke, es seducido inicialmente por la ideología fascista de Snoke, ante el que parece mostrar total servidumbre [Fig. 4-2].

---

<sup>132</sup> La expresión ha sido interpretada generalmente como muestra de que el director de *The Last Jedi*, Rian Johnson, se propone redefinir *Star Wars* cuestionando la ideología Jedi y la relación entre el lado luminoso y el oscuro, una idea recibida de forma negativa por quienes consideraron que desafiaba la tradición de la saga y era una falta de respeto tanto a los personajes como a los propios fans (Cotter 2019).



Figura 4-2: Kylo Ren, a las órdenes de Snoke (The Last Jedi).

Pese a convertirse en la cabeza visible de la Primera Orden, Kylo no lucha activamente por la ideología que representa, sino que la aprovecha para empoderarse de forma egoísta y, de hecho, acaba asesinando al propio Snoke. En este sentido, Fernando Ángel Moreno señala que Kylo Ren, a diferencia de Palpatine o Darth Vader —los grandes villanos de la saga— busca la destrucción del sistema sin presentar una alternativa política ni ética, tan solo «un nuevo proyecto personal donde se privilegie el mérito personal» (2019, 340). Es significativa esta reflexión sobre la importancia del mérito personal en relación con el personaje de Kylo Ren, sobre todo si se tiene en cuenta la relevancia de este concepto en el contexto de la misoginia popular: como señalan Banet-Weiser y Miltner (2016), el origen de la mayoría de movimientos populares misóginos —como los que respondieron negativamente al protagonismo de Rey en esta trilogía— se encuentra en esta sensación frustrada de privilegio y de mérito por parte de los hombres, sumada a la incursión de las mujeres y las personas racializadas en espacios que tradicionalmente han sido considerados exclusivamente masculinos. Este privilegio y mérito son los dos pilares sobre los que se sustenta el personaje de Kylo Ren: está convencido de que el dominio absoluto de la Fuerza le pertenece por ser nieto de Darth Vader y por sus habilidades extraordinarias para controlarla. Por este motivo, Rey es la mayor amenaza que se le puede presentar: una huérfana sin entrenamiento ninguno, pero capaz de igualarle en el campo de batalla. Como se descubre a lo largo de la trilogía, la ira de Kylo Ren nace de la frustración de haber sido desplazado de una posición de privilegio absoluto: es el descendiente directo de Anakin Skywalker, hijo de los mayores héroes de la alianza Rebelde y fue educado por el legendario Luke Skywalker. No obstante, al no obtener la posición de poder a la que aspiraba, y siendo desafiado por

alguien como Rey, Ren encuentra motivación en la sed de venganza: «El odio demostrado hacia Luke en las escenas finales de [*The Last Jedi*] es el odio contra todas esas estructuras que le despreciaron y en las que se apoyó en busca de una identidad y de una posición de poder» (Moreno 2019, 351). En este sentido, la construcción de Kylo Ren como villano se comprende contextualizando al personaje en una tradición profundamente patriarcal para la que la aparición y la centralidad de Rey supone una ruptura significativa y una amenaza al *statu quo* marcadamente masculino que la saga había establecido y que Ren confiaba perpetuar como vía de alcanzar el máximo control. Johnson nos recuerda que la aspiración de control es uno de los elementos fundamentales del patriarcado:

What drives patriarchy as a system —what fuels competition, aggression, and oppression— is a dynamic relationship between control and fear. Patriarchy encourages men to seek security, status, and other rewards through control, to fear other men’s ability to control and harm them, and to identify being in control as both their best defense against loss and humiliation and the surest route to what they need and desire. (A. G. Johnson 2005, 53)

En su videoensayo sobre la ideología de la Primera Orden, Lindsay Ellis (2018) observa cómo en *The Last Jedi* resulta evidente que Kylo no tiene interés en ninguna de las dos facciones, ni el lado luminoso ni el oscuro, más allá del poder que pueda acumular asociándose con una u otra. La autora observa una relación entre el villano y la idea del fascismo eterno, o ur-fascismo, de Umberto Eco (2018). Este se caracteriza, de acuerdo con Eco, por diversos aspectos que son fácilmente aplicables a la no-ideología de Kylo Ren. Entre ellos se encuentra el culto a la tradición —reflejado en la forma en la que el villano idolatra a Darth Vader—, la acción sin reflexión —en la actitud impetuosa y vehemente de Kylo, que a menudo se deja llevar por la ira atacando a todo y todos los que le rodean—, el afán de heroísmo —la convicción de que es el elegido para dominar la galaxia— y de guerra permanente —en su obstinado enfrentamiento con los Jedi, apenas justificado más que por sus ansias de poder. Si bien Kylo Ren no se alía con ninguna de las doctrinas que le preceden, su actitud bien encaja en la idea del ur-fascista que, como señala Eco, puede aparecer «con las apariencias más inocentes» y «nuestro deber es desenmascararlo» (2018, pos 312). La referencia a la máscara no podría ser más evocadora si se piensa en Kylo Ren, quien la utiliza para crear una nueva identidad desasociada de su tradición familiar, pero al mismo tiempo venera la icónica máscara de Darth Vader como símbolo de poder.



Kylo Ren ha sido a menudo interpretado por la crítica como un reflejo de los partidarios de movimientos de la misoginia popular como los Men Right's Activists (MRA). Marykate Jasper (2017a) señala, desde la crítica popular, que Ren es un villano extremadamente poderoso, pero también inmaduro: cuando un plan no sale tal como desea reacciona con ira, destrozando cosas con su sable. Snoke, cuando busca herirle para someterlo a sus intenciones, le llama «a child in a mask», buscando ridiculizar su pretensión de imitar a Vader escondiéndose tras una máscara que —a diferencia de su abuelo— no necesita. Afirma Jasper: «He is a boy's unintentional parody of the imaginary, long-lost manhood he wants to emulate. Like the "alpha males" of the MRA movement, he makes himself ridiculous by emulating something that never existed as he imagines it did» (2017a). En su análisis de *Star Wars* desde el feminismo, Valerie Estelle Frankel (2018) afirma que Kylo Ren «symbolizes alt-right nihilism personified» y lo compara con los responsables del movimiento Gamergate: «he tries to block the young woman from sharing in the power that he assumed was his by birth. Masked and safely anonymous, Kylo Ren strikes out against innocents who have never harmed him» (2018, 166). En la misma línea, Melissa Hillman argumenta:

Now, in early 21st century America, the villain is an unstable young white man who had every privilege in life, yet feels like the world has wronged him. Unbeknownst to his family, he finds and communicates with a faraway mentor who radicalizes him with a horrific, authoritarian ideology. By the time his family finds out, it's too late, and now this unstable young white man has this horrific ideology, access to far too many weapons, and the desperate desire to demolish anything that he perceives as a threat —or is told to perceive as a threat. (2017)

Si bien estas lecturas aportan ideas relevantes a partir de las que pensar el personaje, ninguna de ellas reflexiona sobre los procesos de la misoginia popular y los sujetos que toman parte en ellos, reflejados de acuerdo con las autoras en el personaje de Kylo Ren. Por ello, un análisis de mayor profundidad sobre los movimientos de la misoginia popular desarrollados online permite comprender hasta qué punto existe una relación entre el (auto)percibido privilegio y mérito de Ren y la violenta expresión de su frustración sobre el sistema y, concretamente, sobre Rey.

En su análisis de la industria de los «Pick-Up Artists» y los consecuentes «incels»<sup>133</sup>, Sarah Banet-Weiser y Jack Bratich (2019) argumentan que el origen de la violencia de estos grupos hacia las mujeres se encuentra en las incongruencias de la racionalidad política del neoliberalismo contemporáneo y sus modos de subjetivación: las estrategias de formación del «yo» a través de discursos de aspiración y técnicas de transformación basados en la intersección entre la actitud emprendedora, la confianza en la experiencia de otros y las expectativas generadas. En el caso de los Pick-Up Artists, los sujetos en formación son hombres que, creyéndose incapaces de socializar con mujeres, confían en los consejos y enseñanzas de supuestos expertos y en un sistema que les promete, en última instancia, relaciones exitosas con las mujeres que deseen. El artículo de Banet-Weiser y Bratich defiende que el período entre 2007 y 2019 muestra el fracaso del sistema neoliberal (2019, 5010) que, como la industria de los Pick-Up Artists, resulta incapaz de gestionar los sujetos que «fracasan» en este proceso de creación del yo y, al no obtener el resultado esperado, culpan a las mujeres y al feminismo de frustrar sus expectativas:

Neoliberalism fails to provide solutions when this subject fails. Consequently, the subjective failures [...] seek solutions online and turn their individual disappointments into a community. Thanks to emerging networked misogyny and its mediated forms of support, the feeling of failure is no longer absorbed as one's own responsibility, but combined and accelerated. The result is a networked masculine subject that feels threatened, and a collective figure is to blame: women. (Bratich & Banet-Weiser 2019, 5007)

Cuando este sujeto masculino fracasa, culpa en primer lugar al experto y deja de confiar en él, pero rápidamente desplaza su frustración contra las mujeres que considera que deben estar dispuestas a cumplir su rol en la reproducción social: «When techniques fail,

---

<sup>133</sup> La noción del «Pick-Up Artist» nace del concurso de televisión *The Pickup Artist* (prod. Demyanenko y Gladstone, 2007) emitido por la productora estadounidense VH1 entre 2007 y 2008. El programa presentaba un grupo de hombres que tenían dificultades para «conectar románticamente con mujeres» y un mentor que les mostraba técnicas de «seducción y control» para poder tener relaciones sexuales con la mujer que quisieran (Bratich & Banet-Weiser 2019, 5003). A partir de la idea del programa se desarrollaron comunidades online alrededor de supuestos expertos que ofrecían soluciones para hombres con las mismas dificultades que los concursantes. Estas comunidades convivían con las de los autodenominados «incels» («involuntary celibates»), un término popularizado en 2014 con el que se definen «a storm cloud of disillusioned students who were ready to try more violent means of accessing female bodies» (Doyle 2018). Numerosos hombres asociados al movimiento *incel* cometieron asesinatos y ataques terroristas violentos entre 2014 y 2019, principalmente en Estados Unidos y Canadá, con cerca de 50 víctimas mortales (Hoffman, Ware, & Shapiro 2020). Previamente se habían dado otros casos en los que los atacantes aludieron a su fracaso como *Pick-Up Artists* como motivación tras sus violentos actos. Son ejemplos George Sodini y Allen Robert Reyes (Bratich & Banet-Weiser 2019, 5015).

it is because women aren't playing the game fairly (that is, they are not acting as proper object/tool). So the game is destroyed by abolishing women» (Bratich & Banet-Weiser 2019, 5017-18). La misoginia popular construye las expectativas de estos hombres instrumentalizando a las mujeres, convertidas en capital y recompensa que ellos creen merecer en virtud de ser hombres y, a menudo, en virtud de ser blancos (2019, 5009). Cuando las mujeres rechazan esta posición, se convierten en la principal causa del fracaso del hombre en el sistema, objetivo de sus ataques misóginos y de la declarada «guerra contra las mujeres»<sup>134</sup>.

El caso de los *Pick-Up Artists* ejemplifica los procesos a través de los que la misoginia popular desplaza la frustración de los individuos hacia las mujeres. Tal frustración nace de la percepción por parte de estos hombres de una serie de privilegios y derechos innatos que son puestos en cuestión por el feminismo. Como señalan Jasper (2017a) y Frankel (2018), se pueden observar ciertos paralelismos con la historia de Kylo Ren. Creyéndose merecedor de poder, control y protagonismo por su situación de privilegio, Ren se siente frustrado cuando Luke —su referente experto— fracasa en su proceso de entrenamiento. Tal como los *incels* reaccionan de forma violenta contra los *Pick-Up Artists* cuando las enseñanzas de estos no les dan el resultado prometido, Ren se rebela contra Luke y la tradición Jedi sintiéndose traicionado. Convenientemente, su frustración rápidamente se desplaza a Rey, la mujer que no solo ocupa el lugar de privilegio que Ren siente propio —al ser entrenada por Luke y acogida por sus padres, Leia y Solo— sino que se niega en repetidas ocasiones a cooperar con él. Kylo se acoge a la idea de que junto a Rey conseguirá el poder y el control que tanto ansia y, ante el rechazo de ella, decide aniquilarla.

Jordan Peterson, psicólogo y escritor canadiense, popularizó entre 2016 y 2018 sus ideas antifeministas en su canal de YouTube, en el que culpaba a las mujeres y el feminismo de las acciones violentas de los grupos de la misoginia popular (Bowles 2018). En referencia al caso de Peterson, Laurie Penny afirma:

---

<sup>134</sup> El primer asesino identificado como *incel*, Elliot Rodger, escribió un manifiesto en el que declaraba la «guerra contra las mujeres», que consideraba culpables de «todo su sufrimiento» y que deberían ser castigadas por privarle de relaciones sexuales (citado en Vito, Admire, & Hughes 2017, 13). Tras publicar el manifiesto, en mayo de 2014, Rodger atacó el edificio de la hermandad de mujeres Alpha Phi en la University of California Santa Barbara, asesinó a seis personas e hirió a otras 14 (BBC News 2018). Rodgers fue alabado posteriormente por la comunidad *incel* como un héroe y un mártir de la causa (Baele, Brace, & Coan 2019).

The context is despair. The context is cultural civil war. The context is two thousand years of violent religious patriarchy, five centuries of brutal capitalist biopolitics, and a decade of punishing austerity that has left a great many young men quaking in the ruins of their own promised glory, drowning in unmet expectations. (2018)

Sus palabras, que buscan exponer a grandes rasgos las causas de la misoginia popular, bien podrían describir el origen de Kylo Ren como villano de *Star Wars*. La constante en la historia de Ren es la influencia del poder patriarcal, ya sea por parte de la tradición Jedi a través de Luke, de la Primera Orden bajo las órdenes de Snoke o del lado oscuro con Vader como inspiración. Su batalla interior por gestionar las fuerzas tanto del lado oscuro como del luminoso —«I feel it again. The pull to the light»— nace de su desesperación por cumplir con las expectativas de estos referentes patriarcales y su frustración al no conseguirlo. Ren, como escribe Penny (2018), se ahoga en sus propias aspiraciones de gloria, generadas por la tradición patriarcal, religiosa y violenta que le precede. Lo femenino, al contrario, está completamente ausente en su vida: Ren rechaza explícitamente a Leia, su madre (aunque se muestra incapaz de matarla, en contraste con el momento en el que sí que mata a su padre). En este sentido, es relevante observar que en la trilogía —y de forma evidente en *The Last Jedi*— lo femenino es símbolo de esperanza: no solo Rey como heroína capaz de derrotar al lado oscuro, sino también Leia, como figura materna y guía moral, y personajes como Amilyn Holdo o Rose Tico que, como se verá a continuación, muestran alternativas al heroísmo típico masculino de *Star Wars*.

#### **4.3.2. Lo masculino en desequilibrio y lo femenino como guía**

El texto que inicia las secuencias de apertura de *Star Wars* es uno de los elementos más característicos de la saga, presente en cada una de las nueve películas. La protagonista de la primera de estas secuencias, al comienzo de *A New Hope*, es Leia: «Pursued by the Empire's sinister agents, Princess Leia races home aboard her starship, custodian of the stolen plans that can save her people and restore freedom to the galaxy.....» (dir. Lucas 1977). Desde el primer minuto de la saga, el personaje de Leia queda ligado a la idea de

la esperanza en la paz y el equilibrio de la galaxia. Décadas después, en la apertura de *The Force Awakens*, la idea se repite: «General Leia Organa leads a brave RESISTANCE. She is desperate to find her brother Luke and gain his help in restoring peace and justice to the galaxy» (dir. Abrams 2015). Si bien el vínculo directo del personaje con la esperanza se mantiene, hay una diferencia importante: Leia ya no es una princesa, ahora es General. Tanto en *A New Hope* como en *The Force Awakens*, Leia es la responsable de recuperar la paz. No obstante, en la trilogía de secuelas lo hace como líder ya no solo política sino también militar —un caso bastante excepcional en el cine, que raramente representa mujeres en este tipo de roles<sup>135</sup>. El liderazgo de Leia es presentado en *The Last Jedi* como alternativa al modelo de líder masculinizado que parte del heroísmo individualista y el impulso emocional violento—un modelo que, como se ha visto en la sección anterior, se parodia a través del personaje de Kylo Ren. Como se demostrará, uno de los temas principales de esta octava película es la defensa del liderazgo alternativo que representan tanto Leia (Carrie Fisher) como la Almirante Amilyn Holdo (Laura Dern), la mecánica Rose Tico (Kelly Marie Tran) o la misma Rey. Esta idea está presente desde las primeras líneas de diálogo cruzadas en el filme, entre un oficial masculino y la teniente Kaydel Ko Connix (interpretada por Billie Lourd, hija de Carrie Fisher):

JONES: We're not clear yet! There's still 30 pallets of cannon shells in C bunker.  
KAYDEL KO CONNIX: Forget the ammunition, there's no time. Just get everyone on the transport. (dir. R. Johnson 2017)

Como demuestran estas líneas de diálogo, bajo el mandato de Leia la prioridad son las vidas humanas, no las armas. Lo principal es siempre la protección de los compañeros y la preocupación por el otro, frente a la tentación del rol heroico individualista que representa, por ejemplo, Poe Dameron (Oscar Isaac), comandante de la Resistencia. La primera secuencia de *The Last Jedi* refleja el enfrentamiento entre la forma en que Dameron actúa en batalla y la idea de liderazgo que defiende Leia, su superior. Dameron dirige una misión contra la Primera Orden y, una vez cumplida con éxito, decide desobedecer las órdenes de Leia y atacar con todos sus bombarderos en lugar de retirarse, cobrándose la vida de muchos soldados de la Resistencia. Poe vuelve a la base celebrando

---

<sup>135</sup> Stacy Fowler y Deborah A. Deacon elaboraron un extenso estudio de la representación de las mujeres del ejército de Estados Unidos en el cine hollywoodiense entre 1910 y 2018, con el que concluyeron que tan solo dos películas muestran personajes femeninos con rango de General: La General de Brigada Burke en *Dead Men Can't Dance* (dir. Anderson 1997) y la General Railen en *Polar Opposites* (dir. Ray 2008) (Fowler & Deacon 2020, 174).

su victoria, pero Leia inmediatamente le degrada de rango, de Comandante a Capitán, y recrimina su comportamiento:

LEIA: Poe, get your head out of your cockpit. There are things you cannot solve...

By jumping into an X-wing and blowing something up! I need you to learn that.

POE: There were heroes on that mission.

LEIA: Dead heroes, no leaders. (R. Johnson 2017)

A lo largo de la última trilogía Leia actúa como mentora de Poe, preparándole para tomar el mando de la Resistencia tras su muerte en *The Rise of the Skywalker* y mostrándole la importancia de anteponer el liderazgo al heroísmo. El modelo que defiende Leia no niega la necesidad de enfrentamiento ante la amenaza que supone la Primera Orden, pero sí el ataque impulsivo sin razonamiento previo que surge de una concepción egoísta del heroísmo. Fernando Ángel Moreno argumenta que la película «no rechaza la violencia, puesto que es una defensa de la lucha partisana, sino el impulso emocional violento, especialmente cuando es movido por un concepto previo de enemistad absoluta o cuando va a costar muertes innecesarias» (2019, 367). A Poe, de primeras, le cuesta aceptar la forma de liderazgo que defiende Leia y se niega a entender las razones por las que su papel como héroe —el más típico del cine de Hollywood y reflejo del de Han Solo en la trilogía original— no es aceptado por su superior.

En *Reel Men at War*, Ralph Donald y Karen MacDonald (2011) estudian los modelos de masculinidad en el cine bélico de Hollywood y destacan, entre otros, el de la «figura paterna» y el «hijo rebelde» que desafía su autoridad, una dinámica que refleja los roles de Leia y Poe y la relación entre ellos. Es remarcable, una vez más, el hecho de que sea una mujer la que ocupe el rol de esta figura denominada «paterna» por ser representada usualmente por personajes masculinos que actúan como mentores, expertos y modelos a imitar por los soldados<sup>136</sup>. La reprimenda hiere el ego de Poe, convencido de que actuó correctamente, y su desafío a la autoridad crece cuando Leia resulta herida y la Almirante Holdo toma el mando de la Resistencia. Poe, el protegido de Leia, ve amenazada su posición en el grupo al perderla también a ella como General. *The Last Jedi* introduce el personaje de Holdo a través de los ojos de él. Su reacción, al ver por

---

<sup>136</sup> Algunos ejemplos citados por los autores son Mike Connors en *Destination Tokyo* (dir. Daves 1943), que actúa como mentor de Tommy Adams; los sargentos Clell Hazard y Goody Nelson en *Gardens of Stone* (dir. F. F. Coppola 1987), veteranos de guerra que actúan como figuras paternas de Jackie Willow; o el Capitán Miller y el Sargento Horvath en *Saving Private Ryan* (dir. Spielberg 1988), ambos figuras paternas para sus soldados.



primera vez a Holdo, es de incredulidad: «That’s Admiral Holdo? Battle of Chyron Belt, Admiral Holdo? Not what I expected» (R. Johnson 2017).



Figura 4-3: Holdo impone su plan pese a las críticas de Dameron (*The Last Jedi*).

La imagen de la Almirante [Fig. 4-3] es distinta a la que Poe espera de un aclamado líder militar: Holdo (interpretada por Laura Dern) es una mujer alta, de mediana edad, con el pelo de color púrpura, que viste túnicas arrapadas de tonos malva y usa maquillaje. En su apariencia física, Holdo se diferencia de la mayoría de los miembros de la Resistencia, que visten uniformes sencillos de color marrón, ocre o naranja dependiendo de su rol. Incluso Leia, en su posición de líder, viste de acuerdo con esta tendencia en *The Force Awakens*, con pantalones, camisa y chaleco en tonos tierra. En *The Last Jedi* esta vestimenta es reemplazada por un abrigo negro, ancho y de hombros angulados, que contrasta con la túnica morada de Holdo. El traje de la Almirante, junto al resto de su presencia física, es más cercano a la estética que se asocia tradicionalmente a lo femenino, como los colores rosados, las formas curvas y el maquillaje. Esta oposición [Fig. 4-4] recuerda a la que Susan Jeffords (1994) establece entre el *hard body* y el *soft body*: el primero propio del hombre, asociado a la fuerza, la lealtad y el coraje, y el segundo el de la mujer —y del hombre racializado o no normativo—, débil, lánguido e inmoral. La apariencia *soft* de Holdo dista significativamente de la que usualmente muestran los *hard bodies* de los líderes militares representados en el cine, más cercana a la rigidez y sobriedad con la que se presenta Leia en este filme. La caracterización física de Holdo en *The Last Jedi* cuestiona así con las expectativas de Poe y alimenta su desconfianza en la Almirante que, una vez al mando de la Resistencia, impone su estrategia e ignora a Poe cuando él intenta hacerla cambiar de opinión, recordándole su fracaso en la última misión:



«I've dealt with plenty of trigger happy flyboys like you... You are impulsive. Dangerous. And the last thing we need right now. So stick to your post... and follow my orders» (R. Johnson 2017). Arkady Martine (2017) señala que la frustración de Poe se traslada a la audiencia, generando desconfianza en Holdo:

We, watching, and tightly emotionally attached to Poe's point of view —through cinematography, Poe being entirely awesome, and generations of «let's blow shit up» saving the day narratives— are absolutely primed to believe that she's either a traitor or an incompetent. [...] Women who look like Holdo —femme fatales, even in their middle age, women who look like women who do politics rather than fight, who like frivolous things, jewels and bright hair and makeup even in the darkest moments— we are primed to read women like that as women who will betray. (2017)



Figura 4-4: Leia se despide de Holdo en The Last Jedi.

La película juega con esta idea, haciéndole creer a la audiencia que, en efecto, Holdo está traicionando a la Resistencia —y a su amiga y compañera Leia— y actuando en favor propio. Es especialmente evocadora la referencia de Martine a la *femme fatale*, una figura cuyo atributo principal es la duplicidad y la falsedad, ya que siempre oculta sus verdaderas intenciones (Bronfen 2004, 106) y nunca es lo que parece ser (Doane 1991, 1). Tal como la describe Katherine Farrimond (2017), es una mujer ambiciosa y avariciosa, que performa su feminidad de forma hiperbólica. El carácter turbio de la *femme fatale* la convierte así en un enigma: «Perpetually ambiguous, the femme fatale becomes a text to be read and invites connections between femininity, secrecy and concealment» (Farrimond 2017, 15). Interpretar el personaje de Holdo en relación con la figura de la *femme fatale* permite comprender mejor su función en el filme y su relación

con Poe: su performance de la feminidad convencional y su ambición son percibidas como una amenaza desde el primer momento, ya que Hollywood ha presentado tradicionalmente este tipo de personajes como mujeres traicioneras y farsantes. Es a partir de esta tradición que Agnieszka Piotrowska (2019) plantea la idea de la *nasty woman* como una versión contemporánea de la *femme fatale*. La autora toma el término *nasty woman* de las acusaciones de Donald Trump a Hillary Clinton durante la campaña presidencial de Estados Unidos en 2016. Para Piotrowska, la *nasty woman* del cine contemporáneo es una mujer asertiva y beligerante, en cierta manera transgresora (pos 234), con poder para desautorizar los sistemas patriarcales en los que actúa (pos 260) aunque ello suponga actuar de forma sospechosa o utilizar métodos dudosos (pos 435). En su reseña de la obra de Piotrowska, Mary Harrod (2020) presenta la carrera de Laura Dern durante la última década como la *nasty woman* «por excelencia», a partir de papeles como el que interpreta en la serie *Big Little Lies* (dirs. Vallée & Arnold 2017-2019) o en la película *Marriage Story* (dir. Baumbach 2019)<sup>137</sup>. Su rol en *The Last Jedi* encaja en esta tendencia: Holdo es una *nasty woman* tal como la define Piotrowska y su presencia intimida a Poe, que, totalmente convencido de que Holdo es una traidora, decide llevar a cabo un plan paralelo ocultándoselo a la Almirante.

Tramas en las que el héroe desafía a la autoridad y resulta victorioso se han repetido durante la historia del cine (Wahrman 2018). Susan Jeffords observa esta tendencia en las películas de acción de la década de 1980, que presentan al héroe enfrentado a líderes y burócratas que actúan de forma egoísta en lugar de defender el interés social, como es el caso de *Rambo: First Blood, Part 2* (dir. Cosmatos, 1985), *Missing in Action* (dir. Zito, 1984), *Top Gun* (dir. Scott, 1986) o *Die Hard* (dir. McTiernan, 1988) (1994, 19). En la misma línea, Kord y Krimmer (2011) observan que los filmes de espionaje, como las sagas de James Bond, Jason Bourne o *Mission Impossible*, replican este modelo de heroísmo masculino enfrentado a la corrupción, la avaricia y la traición de sus superiores. *The Last Jedi* rompe así con las expectativas cuando el motín que organiza Poe fracasa poniendo en peligro, una vez más, a todos sus compañeros. Holdo, a quien había acusado de traidora y cobarde, se acaba sacrificando para salvar la Resistencia:

---

<sup>137</sup> En palabras de Harrod, en *Big Little Lies* Dern interpreta a «the hysterical, aggressive, litigious mother who attempts to replace emotional labour and parenting hours with monetized protection» y, en *Marriage Story*, citando al protagonista interpretado por Adam Driver, «[a] man-hating lawyer» (2020, 252).

Holdo eventually chooses to drive her ship while it jumps to lightspeed directly through the First Order's flagship, destroying a great part of it and preventing the destruction of those last few escapees. She is alone when she does this. She is alone, a captain on a bridge, in her dress and her lovely hair, her mouth set in a firm and determined line, and she doesn't hesitate. (Martine 2017)

Leia, recuperada del accidente, le explica a un atónito Poe que el plan de Holdo funcionó porque «she was more interested in protecting the light than she was seeming like a hero» (dir. R. Johnson 2017). Las convenciones de Hollywood dictan que el héroe acostumbra a ganar a toda costa, sobre todo cuando se rebela contra un poder que considera corrupto. Es la «ideología del lobo solitario», que considera que «el sistema es insuficiente —por corrupción o por incapacidad» y «el individuo excepcional debe hacerse cargo» (Moreno 2019, 394). Pero a diferencia de otros lobos solitarios de la saga, como lo fueron en su momento Han Solo, Anakin o incluso Luke, Poe fracasa y es reprimido una y otra vez por intentar imponer su heroísmo ante el bien mayor. En el desenlace de *The Last Jedi*, con lo que resta de la Resistencia defendiéndose de los ataques de la Primera Orden, Poe propone huir y sobrevivir en lugar de enfrentarse en absoluta minoría. Leia le cede entonces el mando, cuando Poe ha aprendido la lección y ya no es solo un héroe, sino también un líder capaz de anteponer el bien común a sus principios. Poe aprende, con Leia y Holdo como mentoras, a desmitificar el heroísmo que tradicionalmente ha sido celebrado tanto en *Star Wars* como en el cine hollywoodense en general. *The Last Jedi* liga el arco narrativo de Poe a otro de los núcleos temáticos de la película: la idea de que el fracaso, y la aceptación de este, es necesario para el progreso.

Leia y Holdo no son los únicos personajes femeninos que representan formas de heroísmo alternativas a la tradicional. Rose Tico (Kelly Marie Tran) [Fig. 4-5] es una mecánica que trabaja al servicio de la Resistencia y, junto a Finn, ayuda a las tropas a escapar de la Primera Orden. El personaje de Rose, que se introdujo en *The Last Jedi*, es la primera mujer racializada protagonista de la saga. Tal como Leia y Holdo actúan como mentoras de Poe, Rose es esencial en el desarrollo narrativo de Finn (John Boyega) y en la redefinición, una vez más, del papel del héroe.



Figura 4-5: Rose Tico, mecánica de la Resistencia (*The Last Jedi*),

Antes que a Rose, la película introduce a su hermana Paige (Veronica Ngo) como la heroína que se sacrifica en la primera secuencia de la película haciendo explotar su carguero y permitiendo que Leia escape con la Resistencia. Para Lauren Jernigan, la secuencia es un ejemplo de cómo, desde el primer momento, *The Last Jedi* demuestra que

the future of our story rests in the hands of diverse characters, that Sci-Fi will no longer be a (white) boys' club [...]. In the first twenty minutes of a major franchise movie, an Asian woman is our hero, and though she dies, it's not so focus can shift to only white characters. (2017)

El sacrificio de Paige permite comprender a Rose y su voluntad de darlo todo por la causa que considera justa, la lucha contra la Primera Orden. Rose conoce a Finn cuando este intenta robar una de las naves de la Resistencia para escapar, buscando evitar el fatal destino que con gran probabilidad le espera si decidiera quedarse y luchar. El personaje de Finn se caracteriza al principio de la saga por su tendencia a la huida —su historia comienza cuando deserta de la Primera Orden— y el rechazo a involucrarse activamente en la causa de la Resistencia. No obstante, Rose, aún lamentando la muerte de su hermana, le reconoce como un «héroe de la Resistencia». Finn niega serlo, pero Rose insiste: «But you are a hero. You left the First Order. What you did on the Starkiller Base. When we heard about it, my sister Paige said... “Rose, that’s a real hero. Know right from wrong... and don’t run away from when it gets hard” she said» (dir. R. Johnson 2017). Sus palabras muestran que Paige y Rose admiraban a Finn como ejemplo de lo que ambas consideran un héroe: aquel que se esfuerza por hacer el bien. Durante el resto de la trilogía (pese a su escaso protagonismo en el último episodio) Rose demuestra qué es para ella el bien, y

lo resume en una de las líneas más polémicas —que ha sido tan admirada como criticada— de la saga: «That’s how we’re gonna win. Not fighting what we hate, saving what we love» (dir. R. Johnson 2017). En la lucha final de *The Last Jedi*, Finn decide sacrificarse estrellando su nave contra el cañón de la Primera Orden que amenaza a la Resistencia. El cruce de diálogos entre él, Poe y Rose es ejemplar de cómo la película rechaza el heroísmo clásico del lobo solitario:

POE: They’re picking us all off. We’re not gonna make it.

FINN: All right, making my final approach. Target in sight, guns are hot.

POE: No! Pull off!

FINN: What?

POE: The cannon is charged! It’s a suicide run! All craft, pull away!

FINN: No! I’m almost there!

POE: Retreat, Finn! That’s an order!

ROSE: Finn? It’s too late! Don’t do this!

FINN: No! I won’t let them win!

ROSE: No! Finn, listen to Poe! We have to retreat! (R. Johnson 2017)

Finn, decidido finalmente a luchar por la causa, actúa en esta escena tal como Poe lo hace antes de aprender de las lecciones de Leia: ignora las órdenes de su superior, con la vehemencia de alguien cegado por aspiraciones heroicas poco (o nada) racionales. Finn está dispuesto a morir como mártir, pero tanto Rose como Poe saben que su sacrificio sería inútil, pues no evitaría el ataque de la Primera Orden. Es entonces cuando Rose impacta su propia nave contra la de Finn, desviándole de su trayectoria y salvándole de una muerte segura. Su acción no es del todo diferente a la de Finn, ya que se pone en peligro a sí misma, pero la motivación es diferente: a sabiendas de que la Resistencia no tiene posibilidades de vencer, Finn actúa motivado por su odio personal a la Primera Orden —«I won’t let them win!»—, mientras que Rose comprende la futilidad de su sacrificio en un momento en el que la prioridad no es atacar sino sobrevivir, y actúa para salvar a un compañero.

El heroísmo de Rose, como el de Leia y el de Holdo, se manifiesta a través de la empatía de sus acciones a cada paso. No se dejan llevar por impulsos egoístas y mantienen presente la complejidad del problema al que se enfrentan como grupo: retirándose perderán la batalla, pero sacrificando vidas perderán la guerra. La forma en que Rose expresa esta idea («not fighting what we hate, saving what we love») fue criticada por ser «naíf» (Diegoft 2018), «patética» (JDNM 2018) o «estúpida» (ImJustaBagofHammers

2018): «that completely stupid fucking line is entirely in the film because they wanted to show how much better women are as people» (saltierthancrait 2018). Estas citas de diversos usuarios de la plataforma Reddit ejemplifican el odio extendido de forma general en las redes al personaje de Rose y a *The Last Jedi*, una reacción que se comprende dentro del fenómeno del «ciberodio» y los denominados *haters*, responsables de actos de «violencia, hostilidad e intimidación» dirigidos a personas por su identidad o por ser percibidos como diferentes (Citron 2014). Se trata de un odio que, si bien no siempre, en muchas ocasiones va ligado a la misoginia popular: una carta publicada en Twitter, firmada por «los fans de Star Wars», insiste en esta idea. El texto declara que Kathleen Kennedy, como «líder de Lucasfilm», ha utilizado los personajes «as toys and tools to push an agenda of masculine inferiority» (AzulaAr 2018). Rose, y su intérprete Kelly Marie Tran, fueron el objetivo de la mayoría de los ataques desde la misoginia popular tras el estreno de *The Last Jedi*. La brutalidad del acoso recibido por la actriz, estadounidense descendiente de vietnamitas, la obligó a abandonar las redes sociales (Chuba 2018) y a publicar una carta en *The New York Times* explicando su experiencia:

Their words seemed to confirm what growing up as a woman and a person of color already taught me: that I belonged in margins and spaces, valid only as a minor character in their lives and stories. Their words reinforced a narrative I had heard my whole life: that I was «other», that I didn't belong, that I wasn't good enough, simply because I wasn't like them. (Tran 2018)

El protagonismo de Rose en *The Last Jedi* subvirtió las expectativas de los fans de *Star Wars*. Johnson, director de la película, define el personaje como «genuinely a nerd, like someone who I would have actually hung out with in high school. She felt like a character who didn't belong in a *Star Wars* movie. And it appealed to me» (dir. Wonke 2018). El personaje fue celebrado por la crítica feminista: Olivia Truffaut-Wong examina su rol en comparación con los protagonizados por otros actores y actrices asiático-estadounidenses en Hollywood, afirmando que Rose se aleja de las representaciones estereotipadas:

Rose exceeds these limits, moving forward the representation of Asian Americans, especially women, beyond anything Hollywood has ever seen. Not only does she expand the definition of what race the industry deems «heroic» but she breaks ground in an even huger way, taking the lead in one of the few massive blockbusters to ever feature an Asian American female lead. (Truffaut-Wong 2017)



Por su parte, Caitling Busch (2017), en su análisis de los personajes femeninos de *The Last Jedi*, señala que una trama como la suya —basada en el sacrificio por el bien común— usualmente es protagonizada por personajes masculinos. Otro ejemplo es el artículo de Marykate Jasper (2017b) sobre el impacto del *merchandising* basado en Rose y su hermana Paige y su recepción entusiasta por las fans asiáticas. Sin embargo, Rose perdió protagonismo en la última entrega de la saga, en la que apenas aparece durante un minuto en todo el metraje y no influye de forma alguna en el desarrollo de la trama. Sería posible trazar un vínculo entre el hipervisible odio hacia el personaje generado en Internet por parte de las comunidades de misoginia popular y su abrupta desaparición en la última película. Jessica Mason, crítica popular feminista, elabora precisamente este vínculo:

Rose also made people mad, just by virtue of being a woman of color that spoke out against the unfair status quo of her fantasy world, but also against ours. She stood for so much. And so, of course, the worst, most racist and misogynistic parts of fandom hated her and attacked her and the actress that played her [...]. And this movie gave those trolls a win by reducing her role. (Mason 2019)

Resulta significativo en este sentido que *The Rise of Skywalker* anule uno de los personajes que de forma más clara representa la compasión, el compañerismo y el rechazo de la violencia fútil para satisfacer las demandas de aquellos que, precisamente, se oponen a estos valores. En *The Last Jedi* los actos violentos y egoístas de los hombres como Dameron o Finn son una y otra vez criticados por los personajes femeninos en posiciones de liderazgo que buscan corregirlos y transformar el heroísmo masculino estereotípico para favorecer el bien común. Este planteamiento, central en la película, desaparece casi por completo en el último episodio junto al protagonismo de Rose. Así, tras la muerte de Holdo y, posteriormente, Leia, el único personaje que sigue aferrado a la piedad como eje de sus actos es Rey.



### 4.3.3. *Rey: La piedad y el vínculo como esperanza*

Love and compassion must keep fighting. Never allow the forces of darkness to overpower your light.

*Forces of Destiny: The Rey Chronicles*<sup>138</sup>

(Rey citada en Frankel 2018, 267)

Los primeros minutos de *The Force Awakens* conforman una de las secuencias más relevantes de *Star Wars*: presentan una nueva trilogía, el comienzo del desenlace de la saga, con nuevos protagonistas. Tras introducir a Poe y Finn en plena lucha entre la Resistencia y la Primera Orden, la película presenta a Rey, la nueva heroína. A diferencia de los dos primeros, involucrados de pleno en la guerra, Rey aparece sola en Jakku, el planeta desértico en el que vive. La primera imagen de Rey, con la cabeza cubierta por ropajes y gafas de protección oscuras, desvela poco sobre ella: es imposible saber si es hombre o mujer, o si es humana o alienígena. En contraste con las escenas anteriores, Rey es mostrada en completa soledad, recogiendo chatarra en silencio en la inmensidad de una nave Imperial abandonada —ni siquiera la acompaña la música de la banda sonora. Cuando finalmente su cara es revelada, el lenguaje visual hace hincapié en su aparente insignificancia: planos muy abiertos que la muestran sola en medio del desierto, como si de un grano de arena más se tratara [Fig. 4-6].



Figura 4-6: Rey, la nueva protagonista, desciende por las dunas del desierto de Jakku durante la escena de su presentación en *The Force Awakens*.

---

<sup>138</sup> *The Rey Chronicles* (Berne 2018) es la cuarta entrega de la colección de libros escrita por Emma Carlson Berne basada en la serie de animación homónima.

Rey entrega su chatarra a cambio de una minúscula porción de comida que va a prepararse en su casa, una vez más en absoluta soledad, contando los días que pasan con marcas en la pared (más adelante la audiencia descubre el motivo: sus padres la abandonaron allí de pequeña y Rey aún espera su retorno). Es entonces cuando escucha las protestas del *droide* BB-8, secuestrado por otro chatarrero para vender sus piezas. Rey interviene en la escena gritándole al chatarrero en su propio idioma y liberando a BB-8, que una vez libre insiste en quedarse con ella. Pequeños detalles de la escena, como el gesto de Rey de recolocar la antena torcida del *droide* [Fig. 4-7], dicen mucho del personaje: pese a su mala fortuna, Rey está predispuesta a ayudar a quien lo necesita sin esperar nada a cambio. Lo demuestra más adelante, cuando le ofrecen intercambiar a BB-8 por el equivalente a meses de comida, pero ella rechaza la oferta. Rey sigue perdida en la inmensidad del desierto de Jakku, pero ya no está sola: BB-8 es su primer acompañante y su vínculo inicial con la lucha de la Resistencia.



Figura 4-7: Rey arregla la antena de BB-8 en *The Force Awakens*.

Aun viviendo en extrema soledad y sin haber tratado con humanos en toda la secuencia, Rey es presentada principalmente como un personaje compasivo y piadoso. María Zambrano define la piedad como la capacidad de tratar con «lo diferente, con lo que es radicalmente otro que nosotros» (2012, 106). De acuerdo con la autora, la piedad va así más allá de la compasión: no es solo tratar al otro con delicadeza, sino también abrir la posibilidad de comunicación y vínculo. La presentación de Rey en *The Force Awakens* muestra su predisposición a establecer vínculos con lo otro: es capaz de comunicarse con un alienígena (utilizando su lenguaje) y con un *droide* —los dos «otros» que *Star Wars* ha establecido tradicionalmente como opuesto radical a lo humano. Es la

piEDAD lo que mueve a Rey a proteger a BB-8, sin saber que contiene informaci3n valiosa para la Resistencia, y a ayudar m1s tarde a Finn en su plan de devolver el *droide* a Dameron y Leia.

En palabras de Zambrano, «la piedad es actuante, busca siempre ser eficaz. Es conocimiento que lleva a la acci3n, que arrastra a la acci3n, si es que la acci3n no la precede» (1955, 216). Rey no actúa siguiendo la ideología de una u otra facci3n de la guerra que la rodea, sino siguiendo lo que impulsivamente considera correcto. Esta no es en absoluto una idea nueva en *Star Wars*: Shmi Skywalker, en el primer episodio de la saga, ya le decía a su hijo Anakin que «the biggest problem in the universe is no one helps each other» (Lucas 1999). El mismo Anakin le aseguraba a Padmé que la compasi3n, definida como «amor incondicional», es central en la vida de un Jedi (Lucas 2002). Durante la saga se encuentran referencias constantes a la «compasi3n», pero entendida de la forma en que Zambrano define la piedad: la apertura radical al otro. En base a esta idea de Zambrano, en este an1lisis se utiliza el concepto de «piedad», pese a que en las películas y obras derivadas de *Star Wars* se menciona como «compasi3n».

Ningún personaje encarna de forma tan definitiva esta concepci3n de la piedad como lo hace Rey. El conflicto central en la trilogía de secuelas es la tensi3n entre la heroína y el villano, Kylo Ren. Esta tensi3n surge de la oposici3n entre dos polos (el bien y el mal, pero tambi3n la luz y la oscuridad, la feminidad y la masculinidad o el privilegio y la miseria) y es precisamente este contraste lo que hace especialmente relevante la actitud de Rey ante él: es la única que, durante toda la trilogía, le considera desde la piedad y mantiene la esperanza de llevar al villano al lado luminoso. La misma piedad por el otro radical es, a su vez, el obstáculo que impide a Kylo Ren actuar como se espera de un villano. La versi3n novelada de *The Force Awakens* describe de la siguiente manera el encuentro en el que Snoke le recrimina a Ren no haber conseguido vencer a la protagonista:

There was as much curiosity in Supreme Leader Snoke’s voice as there was disappointment. «This scavenger —this *girl*— resisted you?» [...] The Supreme Leader’s voice was flat. «You have compassion for her».  
«No —never. Compassion? For an enemy of the Order?»  
«I perceive the problem», Snoke intoned. «It isn’t her strength that is making you fail. *It’s your weakness*». (Foster 2015, 425-26)

La película deja entrever que Kylo Ren se siente vinculado a Rey en la escena en que le lee la mente y se ve reflejado en ella: ambos se sienten solos, abandonados por sus familias y frustrados por su situación. Si bien reaccionan de formas completamente distintas a dicha frustración, la vulnerabilidad que Kylo percibe en Rey le obliga a afrontar la suya propia. En la escena, él le revela su rostro a Rey, quitándose la máscara a partir de la que ha construido el personaje de Kylo Ren. La máscara no es más que una réplica simbólica de la invulnerabilidad que su abuelo buscaba aparentar como Darth Vader —que, a diferencia de Ren, ocultaba un rostro desfigurado y era incapaz de subsistir sin su máscara.

Kylo se ve reflejado en la vulnerabilidad de Rey, pero también en su compasión. Por ello el vínculo entre ambos es percibido por Snoke como una debilidad, pero también por el propio Kylo que, hablándole a la máscara de Vader, reconoce que siente «the pull to the light» (Abrams 2015). Aun así, ante Snoke niega sentir «compasión» por una «enemiga de la Orden», como si tal cosa fuera imposible. Para Kylo, la protagonista es el «otro radical» del que escribe Zambrano, «alguien que no está en nuestro mismo plano vital; un dios, un animal, una planta, un ser humano enfermo o monstruoso, algo invisible o innominado, algo que es y no es» (Zambrano 1955, 203). Es el «otro» que «paraliza a los hombres en el espanto», y solo la piedad puede evitar «fijarlo y conjurarlo, en seguida reducirlo» (1955, 222) como Kylo intenta reducir a Rey a enemiga radical, pese haber sentido compasión en su vínculo con ella. Rey, desesperada, también llega a verle a él como otro radical:

REY: I know everything I need to know about you.

KYLO REN: You do? Ah, you do. You have that look in your eyes. From the forest. When you called me a monster.

REY: You are a monster.

KYLO REN: Yes, I am. (R. Johnson 2017)

Bajo esta mirada, se podría considerar la trilogía de secuelas la historia de la piedad entre el lado oscuro y el luminoso: de cómo el vínculo entre los opuestos radicales que representan Rey y Kylo conlleva, de alguna forma, la paz en la galaxia. *The Last Jedi* hace hincapié en la idea de que para conseguir tal paz se debe acabar con los Sith, pero también con la tradición Jedi. Tal como resume Fernando Ángel Moreno, en este filme

[y]a no contemplamos al enemigo absoluto, como en las dos anteriores trilogías. Los encuentros entre Rey y Kylo muestran la salida del paradigma anterior, así como la renuncia de Luke Skywalker a matar a Kylo Ren y a ser Jedi, pues ser Jedi implica la existencia de un enemigo absoluto: el Sith, algo que debe desaparecer de nuestra perspectiva. (Moreno 2019, 367)

Esta observación, que bien describe una de las ideas centrales de *The Last Jedi*, quizás se aplica menos a *The Rise of Skywalker*, película que retoma el rol del Jedi como representante del bien absoluto. No obstante, este último filme se centra en el retorno de Kylo Ren al «lado luminoso» a partir de su vínculo piadoso con Rey. Para Zambrano, la piedad es la guía para «saber tratar con el misterio», con aquello «que nos rechaza sumiéndonos a veces en la angustia y la desesperación», que «no se halla fuera; está dentro y en cada uno de nosotros» (2012, 107). Tanto Rey como Kylo se acaban abriendo al misterio desesperante que les supone el otro, a aquello que han aprendido a considerar monstruoso pero sienten parte de sí mismos —ya sea la luz o la oscuridad, puesto que, como se argumentará en la siguiente sección, Rey siente el impulso del lado oscuro de la misma forma que Ren se siente atraído por la luz. Ambos guardan la esperanza de que el otro cambie de bando y anule así el enfrentamiento y la tensión que les supone ver parte de uno mismo en alguien que consideran un otro radical. Como se verá más adelante, al final de la trilogía es Kylo Ren quien cede y se une a Rey.

La idea de la esperanza ha tenido desde el principio un protagonismo central en *Star Wars*, vinculada siempre al lado luminoso y, en concreto, a Luke y Leia —y de forma explícita cuando en 1981 se renombró la primera película, *Star Wars*, como *Star Wars Episode IV: A New Hope*. En la trilogía de secuelas, la esperanza sigue presente: esperanza en el despertar de la fuerza, en el último Jedi —según distintas interpretaciones, Luke, Rey o incluso Leia— y en el ascenso a la luz del último Skywalker —que, de nuevo, podrían ser tanto Ben Solo como Rey. A lo largo de la trilogía, tal esperanza va ligada al vínculo entre Rey y Kylo Ren: Rey está convencida de que él acabará volviendo a la luz y Kylo intenta una y otra vez que ella se una a su lucha. La esperanza surge del vínculo con el otro, en la posibilidad de unirse en lugar de seguir con la eterna confrontación entre ambos bandos. Es cierto que Rey representa el bien y Ren el mal pero, no obstante, sus caminos son paralelos y la lógica de sus acciones es la misma: la piedad les impide negar radicalmente al otro como parte de uno mismo, por lo que nace la esperanza del vínculo que le integre. Siguiendo con Zambrano, «la esperanza es el vacío activo de un ser insuficiente para sí mismo, de un ser que no es todavía» (1989, 37).

Si entendemos a Rey y Kylo como «dos mitades de un mismo protagonista» en «transición de la adolescencia a la edad adulta» (Rian Johnson citado en Wonke, 2018), los personajes bien ejemplifican el ser que Zambrano describe como «que no es todavía», que es movido por la esperanza «hacia una totalidad» (1987, 115). *The Last Jedi* explora la relación entre ambos y el vínculo que establecen a través de la fuerza: una unión que les permite verse, comunicarse e incluso tocarse pese a estar en extremos opuestos de la galaxia. Los encuentros a través de la fuerza les obligan a comunicarse con el otro sin poder recurrir al enfrentamiento o la agresión física, llegando a encontrar las raíces de un posible vínculo:

REY: I've never felt so alone.

KYLO REN: You're not alone.

REY: Neither are you. (R. Johnson 2017)



Figura 4-8: Kylo y Rey conectan a través de la fuerza en *The Last Jedi*.

Como se observa en esta imagen de *The Last Jedi* [Fig. 4-8], el vínculo entre ambos se representa en la película con énfasis en la posibilidad de un contacto —físico, pero también simbólico— entre posiciones, en principio, radicalmente opuestas. En esta escena es Rey quien extiende la mano para ofrecérsela a Ren, quien por su parte hace el gesto de quitarse el guante que, como la máscara que cubría su rostro en *The Force Awakens*, forma parte de la performance de invulnerabilidad e hipermasculinidad que el villano busca recrear. La cámara y la edición de esta escena muestran el encuentro como íntimo y tenso, recurriendo a un plano cerrado en el que se hace hincapié en la fisicalidad del instante exacto en el que la protagonista y el villano se tocan. En el mismo momento



suena, en la banda sonora, el mítico tema musical de la fuerza<sup>139</sup>, ligado desde el inicio de la saga a la esperanza y, ahora, a la unión de Rey y Kylo.

Desde el primer momento, como muestra su presentación en *The Force Awakens*, Rey se codifica como un personaje que, ante todo, espera. Rey espera que vuelvan sus padres, espera una vida mejor, espera comprender quién es y cuál es su rol en esta historia —algo que no descubre hasta el final. Su esperanza, aun en situaciones completamente adversas, es lo que la define. Es la discípula ideal de Leia, que describía la esperanza como el sol: «If you only believe in it when you can see it... You'll never make it through the night» (R. Johnson 2017). Sin embargo, Leia llega a ver imposible recuperar a su hijo: «I held out hope for so long, but I know my son is gone». Rey, en cambio, aferra la esperanza a su redención:

REY: It is. Just now, when we touched hands... I saw his future. As solid as I'm seeing you. If I go to him, Ben Solo will turn.

LUKE: Rey... don't do this.

REY: Then he is our last hope. (R. Johnson 2017)

Kylo Ren es, hasta prácticamente el final de la trilogía, el villano. Pese a que su arco de redención resulta previsible ya desde *The Last Jedi*, no deja de sorprender que el final plantee un compromiso romántico entre él y Rey como resolución al conflicto de la saga. De hecho, el desenlace de su relación ha sido cuestionado por parte de la crítica feminista (Watanabe 2020) que lo considera problemático por mostrar como romántica una relación de abuso de poder —además de ser responsable de multitud de asesinatos, Kylo Ren secuestra a Rey en *The Force Awakens*, le lee la mente en contra de su voluntad e intenta acabar con todos los miembros de la Resistencia en numerosas ocasiones. El giro hacia la luz de Ben Solo, autor así de innumerables crímenes (el parricidio de Han Solo, entre ellos), no es un arco fácil de incorporar a una historia basada en el contraste entre dos facciones que tan abiertamente se busca que representen el bien y el mal. Su redención en *The Rise of Skywalker* pasa por el renacer literal, cuando Rey le mata e,

---

<sup>139</sup> El denominado tema o motivo de la fuerza de John Williams, denominado originalmente «Binary Sunset», es introducido en *A New Hope* (1977), cuando Leia le entrega los planos de la Estrella de la Muerte al droide R2D2, y se reproduce en cada una de las películas. James Buhler señala la relación entre la banda sonora de *Star Wars* y el carácter mitológico de la saga: «[*Star Wars*] unfolds in mythic time that grants the recurrence of leitmotifs, especially orchestral climaxes, a kind of summarizing power that is more than simply the recurrence of linguistic tokens [...]. The “Binary Suns” cue in *A New Hope* is the prototype of such mythic usage. [...] The music seems to intuit connections that are beyond immediate rational comprehension» (Buhler 2000, 44).



inmediatamente, utiliza la fuerza para devolverle a la vida ya no como Kylo, sino como Ben Solo. Ben no solo renace, sino que obtiene el perdón del padre en una escena en la que Han (o la memoria de él) se le aparece:

KYLO REN: Your son is dead.

HAN: No. Kylo Ren is dead. My son is alive.

[...]

KYLO REN: It's too late. She's gone.

HAN: Your mother's gone. But what she stood for, what she fought for... that's not gone. Ben.

KYLO REN: I know what I have to do... but I don't know if I have the strength to do it.

HAN: You do. (Abrams 2019)

El diálogo replica la escena de *The Force Awakens* en la que Kylo asesina a su padre justo después de confesar su desesperación: «I'm being torn apart. I want to be free of this pain. I know what I have to do, but I don't know if I have the strength to do it» (Abrams 2015). En palabras de Zambrano, el gesto de la confesión revela «desesperación por sentirse oscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad. Esperanza de encontrar esa unidad que hace salir de sí buscando algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse» (1995, 37). En este primer encuentro con el padre, Ben está completamente desesperanzado. Durante la batalla contra Rey en *The Rise of Skywalker*, es la imagen de Leia, símbolo de esperanza desde la primera entrega de la saga, la que impide que él acabe con la vida de la protagonista. En el momento en que Kylo siente la muerte de la madre deja caer el sable de luz, que Rey recoge y utiliza para matarle a él. El gesto de Rey se comprende también desde la desesperación, pero inmediatamente decide devolver a su enemigo a la vida. Si para Zambrano la esperanza es «hambre de nacer del todo» (1987, 112), este es el momento en que Ben Solo encuentra la plenitud y, a través de la confesión al padre, nace redimido de sus pecados. Jorge Brioso, a partir de Zambrano, afirma que aquel que se confiesa

quiere expresar lo que es para poder dejar de serlo. Se necesita decir lo que uno ha sido para poder transformarse, para poder empezar a ser otra cosa. Al confesarse se cuenta la vida para ponerle punto final, para que nos sea revelada otra posibilidad, otra manera de ser. (2015, 9)

La confesión de Ben Solo le permite así no solo la redención sino también la posibilidad de transformación. El final de la trilogía revela que es la piedad de Rey y su vínculo con Ben lo que la convierte en la elegida para salvar la galaxia. Su origen resulta finalmente relevante, ya que el episodio IX descubre su parentesco con el Emperador Palpatine, el gran villano de la saga —una revelación que desarticula la propuesta inicial de la protagonista como una persona anónima, que sin tener nada que ver con los Skywalker es extraordinariamente hábil en su uso de la fuerza. No obstante, lo que determina a Rey como la única capaz de restaurar el equilibrio es la «díada» que forma con Ben Solo, un vínculo entre dos seres sensibles a la fuerza que cuando se unen generan un poder absoluto. El vínculo permite a ambos comunicarse a través del tiempo y el espacio e incluso generar vida —Palpatine lo utiliza a su favor en *The Rise of Skywalker* para rejuvenecer y recuperar su propio poder. Rey consigue vencerle (con el poder de «todos los Jedi»), pero muere en el acto. Es entonces cuando Ben, transformado, se sacrifica, sujetando el cuerpo de Rey y utilizando el vínculo que les une para transmitirle su fuerza vital en una escena que recuerda a la que es probablemente la más famosa representación de la piedad, la Pietà del Vaticano. La escultura de Miguel Ángel representa a la Virgen María, con expresión serena, sosteniendo en los brazos el cuerpo de Jesús tras su crucifixión como símbolo de devoción y lamentación. Si bien durante la trilogía Ben ha ocupado el rol del hijo, sacrificado y redimido en el último acto, esta escena subvierte la iconografía cristiana que referencia Miguel Ángel: sitúa a Rey en el lugar de Jesús, el hijo, y a Ben en el de la Virgen. La imagen establece así un paralelismo directo entre el sacrificio de Rey y el de Cristo, pues es ella quien devuelve la esperanza a la galaxia al matar a Palpatine.

## 4.4.El viaje de la heroína: Rey y el (nuevo) equilibrio en la galaxia

### 4.4.1.De Campbell a Murdock, de Luke a Rey

Cuando Maureen Murdock escribe sobre lo femenino y lo masculino lo hace en referencia a los arquetipos simbólicos tal como los define la obra de Jung<sup>140</sup>. Siguiendo la metodología que utiliza Campbell en *The Hero with a Thousand Faces* (1949), Murdock expone un modelo arquetípico que, de acuerdo con la autora, es un reflejo más fiel de la experiencia de las mujeres que el camino del héroe (2013). La teoría de Murdock parte de la idea de que el heroísmo tal como se ha comprendido tradicionalmente, ligado a la masculinidad, no «satisface» a las mujeres que, una vez conseguido aquello a lo que aspiraban, cuestionan su propio camino y anhelan todo lo que han tenido que sacrificar para llegar a la cima. Como en el caso de la obra de Campbell, se trata de una teoría que pretende ilustrar un hipotético modelo universal de la experiencia humana —en el caso de el viaje de la heroína, la experiencia específicamente femenina. Murdock ejemplifica a menudo su modelo con experiencias de mujeres reales y escribe abiertamente como terapeuta, presentando el libro con pretensión de ayudar psicológicamente a mujeres y hombres a «aceptar su naturaleza femenina» y «sanar la profunda herida en lo femenino» (Murdock 2013, 34).

Tanto Murdock como Campbell comprenden los modelos mitológicos a partir de los arquetipos junguianos, que han sido criticados por simplificar sistemas culturales complejos como el de sexo-género con intención de universalizarlos (Klassen 2018, pos 1455). No obstante, en el contexto de este trabajo no es relevante el potencial de la obra de Murdock como estudio psicológico, sino su posible aplicación como modelo narrativo y su contraposición con el viaje del héroe. El monomito de Campbell (1949), reinterpretado por Vogler (2007, originalmente escrito en 1985), se convirtió a partir de

---

<sup>140</sup> Esta interpretación de lo femenino y lo masculino como oposición binaria puede ser considerada problemática en tanto que parte de ideas esencialistas del género e ignora los factores sociales y culturales que influyen en la construcción del mismo (Butler 2007).

mediados de la década de 1980 en un patrón sobre el que construir a los héroes protagonistas de Hollywood, como Luke Skywalker. Este capítulo plantea la posibilidad de comprender la teoría de Murdock como modelo sobre el que interpretar a las heroínas filmicas: ¿Sigue Rey el mismo camino que Luke o representa de alguna forma una experiencia heroica alternativa al monomito, tradicionalmente masculino?

<b>EL VIAJE DEL HÉROE</b>		<b>EL VIAJE DE LA HEROÍNA</b>
<b>CAMPBELL (1949)</b>	<b>VOGLER (1985)</b>	<b>MURDOCK (1990)</b>
Mundo ordinario	Mundo ordinario	Separación de lo femenino
Llamada a la aventura	Llamada a la aventura	
Rechazo de la llamada	Rechazo de la llamada	
Ayuda supernatural	Encuentro con el mentor	Identificación con lo masculino, encuentro con aliados
Cruce del primer umbral	Cruce del primer umbral	
El vientre de la ballena (metamorfosis)		
Camino de pruebas	Pruebas, aliados y enemigos	Camino de pruebas
Encuentro con la diosa	Acercamiento a la guarida del enemigo	Experiencia ilusoria del éxito
Mujer como tentación		
Reconciliación con el padre	Prueba difícil o traumática	Iniciación y descenso a la Diosa
Apoteosis	Recompensa	
El don final		
Negativa a regresar	Resurrección del héroe	Reconciliación con lo masculino
El vuelo mágico		
El rescate del exterior		
Cruce del umbral de retorno	Regreso con el elixir	Integración de lo masculino y lo femenino
Maestro de los dos mundos		
Libertad para vivir		

Tabla 4-1: Comparativa de los esquemas narrativos de Campbell, Vogler y Murdock.

El viaje de la heroína [Tabla 4-1] comprende en sus cuatro primeros pasos la totalidad del viaje del héroe: la protagonista emprende una aventura, encuentra aliados, pasa una serie de pruebas, recibe un don extraordinario y regresa con él exitosa. Este

éxito, que supondría la conclusión del modelo popularizado por Vogler, resulta ser ilusorio y es tan solo la mitad del camino de acuerdo con Murdock: la heroína ha alcanzado la victoria valiéndose de habilidades, aliados y estrategias típicamente masculinas (como la racionalidad, la productividad o la independencia económica y financiera). Para conseguirlo ha debido dejar atrás los valores, emociones y aptitudes consideradas femeninas (la afiliación, la compasión o la pasividad). Esta separación de lo femenino, que permite a la protagonista seguir los pasos del camino propio del héroe, la perturba y le impide disfrutar del éxito logrado.

Parte de las similitudes entre *The Force Awakens* (2015) y *A New Hope* (1977) surgen de los paralelismos entre el camino de Luke y el de Rey: ambos viven en un lugar desértico, un *droid* les lanza a la aventura, forman un trío de aliados, descubren que son sensibles a la fuerza, se enfrentan a un antagonista enmascarado, su figura paterna es asesinada por tal antagonista y usan la fuerza para ayudar a los rebeldes/la Resistencia en la batalla contra el lado oscuro. Al final de ambas películas, héroe y heroína vuelven a la base de sus aliados habiendo vencido al antagonista. Sin embargo, resulta interesante la forma en que uno y otro acaban su camino: Luke es condecorado con una medalla por su heroísmo; Rey, mientras la Resistencia celebra la victoria, llora abrazada a Leia (en su primer encuentro en toda la película). Se debe tener en cuenta que *The Force Awakens* se planteó desde un principio como parte de una trilogía, al contrario que *A New Hope*, pero aun así resulta relevante el contraste entre la forma en que ambos protagonistas concluyen el primer viaje: Luke celebra su heroísmo, Rey llora las pérdidas que ha causado el suyo (la muerte de Han Solo y las heridas de Finn).

Si *The Force Awakens* replica el monomito en que George Lucas basó *A New Hope*, *The Last Jedi* (2017) problematiza el modelo de Campbell de la misma forma en que lo hace Murdock en su obra: ¿Qué pasa con la heroína insatisfecha con el resultado de su victoria? Para Murdock, el viaje de la heroína pasa por una necesaria reconexión con lo femenino y concluye con la integración de lo masculino y lo femenino. El de Rey en *The Last Jedi* es un viaje introspectivo que busca resolver su conflicto original: el trauma provocado por la ausencia de sus padres que le impide comprender quién es y cuál es su rol en el universo. En la segunda mitad de la trilogía Rey se acerca al lado oscuro, comprendiendo que este forma parte de ella y aprendiendo a gestionarlo para encontrar el equilibrio al final de *The Rise of Skywalker*.

El mundo de *Star Wars*, y en él el camino de Rey, se construye a partir de sus binarismos: el lado oscuro y el luminoso, el bien y el mal, el egoísmo y la compasión, los

Palpatine y los Skywalker. En el ámbito simbólico se puede pensar en el color blanco y el negro, el desierto y el agua, el calor y el frío, o lo femenino y lo masculino. Para Rey, lo femenino —aquello relacionado con la comunidad, la piedad, la protección— es la familia (ya sea la de origen o la que encuentra en Leia) y la esperanza en conseguirla y mantenerla. Lo masculino —lo racional, combativo, ausente de emoción— se ve reflejado en Kylo Ren, representante del lado oscuro, del poder y la rabia. De acuerdo con Murdock, el arquetipo de lo masculino es una «fuerza creativa» presente tanto en hombres como en mujeres, que cuando cae en desequilibrio se torna «combativa, crítica y destructiva»:

This unrelated archetypal masculine can be cold and inhuman; it does not take into account our human limitations. Its machismo tells us to forge ahead no matter what the cost. It demands perfection, control, and domination; nothing is ever enough. (2013, 393-94)

Tomando en consideración esta idea, cobra sentido de nuevo la concepción de Rey y Kylo Ren como dos mitades de un mismo protagonista: Kylo representa lo masculino de Rey en desequilibrio, el lado oscuro que forma parte de ella (de forma literal, al ser descendiente de Palpatine, su figura más poderosa). El rechazo de lo femenino desequilibró a Ben Solo volviéndole frío, dominante y violento, con la fachada inhumana que le permite su máscara. A lo largo de la trilogía, Rey busca restaurar el equilibrio: reconciliar a Kylo Ren con lo femenino (Rey, su madre, el lado luminoso) para poder reconciliarse ella misma con lo masculino (Kylo/Ben, su ascendencia Palpatine, el lado oscuro). El camino de ambos, no obstante, comienza en un mismo punto: la separación de lo femenino.

#### **4.4.2. *La separación de lo femenino***

El objetivo de Rey durante la trilogía que protagoniza, como la de tantos otros héroes, es descubrir de dónde viene y cuál es su rol en el universo que la rodea. Su principal conflicto nace en el momento en el que, aún siendo una niña, sus padres desaparecen repentinamente, obligándola a criarse sola en el desértico planeta Jakku. La supervivencia

de Rey depende de su habilidad encontrando chatarra para intercambiarla por comida. Sus días pasan así esperando en soledad el retorno de sus padres.

Para Maureen Murdock, la heroína emprende su viaje desde una posición de cuestionamiento identitario: «The journey begins with the heroine's search for identity [...] It may simply occur when a woman realizes that she has no sense of self that she can call her own» (2013, 40). La presentación de Rey en *The Force Awakens* remite precisamente a esta idea: la protagonista ha construido su vida en torno a la ausencia de su familia, condicionada por la esperanza de su retorno y limitada al solitario y árido Jakku.

Rey se obliga a sí misma a esperar, pero parece ser consciente de que puede hacer mucho más que eso. Al principio del filme se da un breve instante que, pese a pasar fácilmente desapercibido, resulta significativo: Rey observa pensativa a una mujer mayor que, como ella, limpia chatarra para cambiarla por comida. La escena da pie a diversas interpretaciones: por un lado, podría reflejar la preocupación de Rey por quedarse para siempre en Jakku, sufriendo por sobrevivir día a día durante toda su vida; por otro, la mirada de Rey parece ver reflejada en la mujer a la figura materna ausente.

Para Rey, el «mundo ordinario» —la etapa de partida del viaje del héroe de Campbell— está marcado por estas ausencias: de la madre y la familia, de la seguridad, el cuidado y el vínculo con el otro. Ante estas carencias, Rey desarrolla habilidades típicamente consideradas masculinas (escala por las ruinas en busca de piezas de antiguas maquinarias y se convierte en una mecánica y piloto excepcional), necesarias para sobrevivir en un entorno en el que la adopción de tal modo de vida parece ser la única vía de subsistencia. Son precisamente estas habilidades las que le permiten salir de su situación. El droide BB-8 le lanza a Rey la llamada a la aventura cuando ella le rescata y repara su antena. BB-8, que guarda en su memoria el mapa necesario para encontrar a Luke Skywalker, necesita la ayuda de la protagonista para volver a la base de la Resistencia. Poco después aparece Finn que, perseguido por los soldados de la Primera Orden, embarca a Rey en un plan de huida que requiere de las habilidades de ella pilotando el mítico Halcón Milenario, la misma nave en la que Luke Skywalker empezó su viaje en *A New Hope*. Pese a rechazar inicialmente la llamada a la aventura, insistiendo en que debe permanecer en Jakku para esperar a sus padres, Rey se embarca en la misión de devolver a BB-8 a la base de Leia.



#### 4.4.3. *Identificación con lo masculino y encuentro con aliados*

Murdock afirma que cuando la heroína se siente alienada de lo femenino, tiende a buscar el reconocimiento patriarcal a través de la figura paterna —ya sea literalmente el padre u otras personas que cumplen su rol:

Our heroine sets out to identify with the powerful all-knowing masculine. She first learns the dizzying games of the fathers, the strategies of competition, winning, and achievement. She tries to prove that she can live up to a standard designed by white men in their image. (2013, 92)

Al embarcarse en el Halcón Milenario, Rey debe demostrar su valía. En primer lugar, debe demostrarle a Finn que tiene las habilidades necesarias como para pilotar la nave y llevarles a un lugar seguro. En segundo lugar, debe demostrarle a la audiencia que puede ocupar el rol de su predecesor, Luke. Ambos objetivos se entrecruzan con la aparición en la trama de Han Solo, que al descubrir a Rey y Finn en su nave no oculta su sorpresa:

HAN: Where are the others? Where's the pilot?

REY: I'm the pilot.

HAN: You? (dir. Abrams 2019)

Han se muestra incrédulo ante la idea de que Rey pueda haber pilotado su nave para escapar de Jakku, pero ella no tarda en demostrarle que es igual de capaz que él. No solo Rey pilota la nave sin problemas, sino que finalmente es ella quien acaba salvando al grupo gracias a sus conocimientos de mecánica. Además de instaurarse como heroína de la película, el reconocimiento por parte de Han Solo acerca a Rey a ser aceptada por los fans que, como él, recibieron a la nueva protagonista con incredulidad<sup>141</sup>. Una vez la heroína ha demostrado su valía ante sus aliados masculinos, afirma Murdock, «the men smile, shake her hand, and welcome her to the club» (Murdock 2013, 42). Rey toma rápidamente a Han Solo como figura paterna y consigue de él el reconocimiento patriarcal que, según el texto de Murdock, busca la heroína: «They choose role models

---

<sup>141</sup> Un número significativo de críticas por parte de fans a *The Force Awakens* consideraban que las habilidades de Rey no estaban justificadas y por ello se referían a ella como «Mary Sue» (Kain 2016).

and mentors [...] who validate their intellect, sense of purpose, and ambition and generate a sense of security, direction, and success» (Murdock 2013, 92). La misión exitosa en el Halcón Milenario cumple precisamente esta función: valida el rol de Rey como protagonista al demostrar —gracias a su control de las habilidades tradicionalmente varoniles que ha entrenado— que puede adaptarse al estándar masculino que se le exige.

Rey, no obstante, rechaza la oferta de Han, todavía convencida de que debe volver a Jakku. Haciendo referencia al modelo de Campbell se podría decir que Rey aún no ha cruzado el primer umbral, el paso del mundo ordinario al terreno desconocido. Este paso se da al llegar el grupo al castillo de Maz Kanata, una anciana milenaria sensible a la fuerza conocida por ayudar a contrabandistas como Han.

#### **4.4.4. *Camino de pruebas***

En el castillo de Maz, Rey se enfrenta con su segunda prueba, que decidirá si cruza el umbral hacia la aventura heroica o vuelve a Jakku y se queda en el mundo conocido. Maz es quien le presenta a Rey el que será su principal reto, al hablarle por primera vez del enfrentamiento entre el lado luminoso de la fuerza y el lado oscuro:

The only fight: against the dark side. Through the ages, I've seen evil take many forms. The Sith. The Empire. Today, it is the First Order. Their shadow is spreading across the galaxy. We must face them. Fight them. All of us. (dir. Abrams 2019)

Tras el discurso de Maz, y mientras Han y Chewbacca buscan la manera de llevarle el droide a Leia, Rey comienza a escuchar voces provenientes del subterráneo del castillo. Rey sigue las voces hasta llegar a un cofre y, al abrirlo, descubre el sable de luz de Luke Skywalker. Al tocar el arma inundan su mente visiones de Luke, de Kylo y de ella misma de pequeña. Como le explica entonces Maz, Rey ve en la fuerza la explicación de su pasado y su futuro:

MAZ: That lightsaber was Luke's. And his father's before him and now, it calls to you!

REY: I have to get back to Jakku.

MAZ: Han told me. Dear child. I see your eyes. You already know the truth. Whomever you're waiting for on Jakku, they're never coming back. But there's someone who still could.

REY: Luke.

MAZ: The belonging you seek is not behind you. It is ahead. I am no Jedi, but I know the Force. It moves through and surrounds every living thing. Close your eyes. Feel it. The light. It's always been there. It will guide you. The saber. Take it. (dir. Abrams 2019)

Las palabras de Maz predicen el que será el rol de Rey en la trilogía: la encarnación de la fuerza y del lado luminoso en la lucha contra el mal. Rey insiste en construir su identidad desde el pasado, con base en la ausencia de sus padres, pero finalmente la encontrará en la Resistencia, Luke y Leia. Al entrar en contacto con la fuerza, la heroína cruza el umbral, «leaves the safety of her parents' home, and goes in search of her self» (Murdock 2013, 134). Para Campbell, el héroe sufre una metamorfosis al ser absorbido por lo desconocido, «el vientre de la ballena» o «la entrada a un templo» (1949, 83). Rey ciertamente se transforma al descender al templo de tesoros que Maz guarda en el subterráneo de su castillo y descubrir el poder de la fuerza en sí misma. *The Force Awakens* muestra el camino de pruebas que debe superar para alcanzar el éxito, desde el momento en que se da cuenta de esta atracción que siente hacia la fuerza hasta que la utiliza para vencer a Kylo.

Rey aprende a hacer uso de la fuerza cuando Kylo la secuestra e intenta leer su mente para descubrir dónde se esconde Luke Skywalker. Al hacerlo, y notar la resistencia de Rey, Kylo ve por primera vez cuestionada su supremacía: Rey no solo impide que Kylo entre en su mente, sino que es capaz de leer los pensamientos de él y comprender su vulnerabilidad («You're afraid that you will never be as strong as Darth Vader»). El siguiente encuentro entre ambos se da al final de la película, cuando Finn y Rey intentan huir y Kylo les intercepta. El enfrentamiento de Rey con su antagonista es una batalla por la legitimidad del uso de la fuerza: Kylo recrimina que el sable láser que porta Finn (el de Luke) le pertenece, ya que era de su abuelo. Sin embargo, Rey es capaz de atraerlo hacia ella con la fuerza y usarlo para defenderse. Herido, Kylo queda atónito por el poder de la heroína y le ofrece enseñarle a usar sus poderes —la primera de múltiples ocasiones en las que Rey se verá tentada por la alianza con él y con el lado oscuro.

#### **4.4.5. *Experiencia ilusoria del éxito***

Al final del primer acto de la trilogía, Rey vence a su antagonista usando el sable de luz de Anakin y Luke Skywalker. El gesto es doblemente simbólico: la heroína irrumpe en la tradición masculina cuando vence apropiándose del arma que perteneció a los héroes legendarios de la saga y, a su vez, rompe con la legitimidad por linaje que reclama Kylo. La batalla deja al villano herido y la Resistencia destruye la base de la Primera Orden y obtiene el mapa que permitirá encontrar a Luke Skywalker.

Para Murdock, en este punto la heroína ha aprendido a sobrevivir usando la lógica y siendo eficiente, pero ha sacrificado sus sueños y su intuición en el proceso (2013, 43). Rey ha alcanzado su objetivo (llevar a BB-8 a Leia) de la forma más eficaz posible, pero sigue estancada cuestionando su propio pasado: conocer su habilidad con la fuerza no ha resuelto el conflicto sino que ha abierto más interrogantes. Rey se ha embarcado en el viaje del héroe, con aliados, mentores e incluso antagonistas masculinos. Respecto al inicio de la aventura, se ha alejado más si cabe de lo femenino: la única mujer con la que ha interactuado en todo el proceso es Maz Kanata. A diferencia de Han, Finn o Chewie, a quien demuestra las habilidades que ya domina como piloto, mecánica o luchadora, Maz le abre a Rey el camino de la fuerza, de la introspección como autoconocimiento («Close your eyes. Feel it. The light. It's always been there. It will guide you»). Este camino es explorado en el segundo acto de la trilogía, *The Last Jedi*. El primero acaba con la reunión con lo femenino, Leia, y la esperanza en encontrar respuestas en Luke. También con la muerte de Han, la figura del padre tanto para Rey como para Kylo. Considerando el punto del viaje en el que se da, se trata de una muerte simbólica que separa de forma abrupta a Rey de lo masculino para que pueda adentrarse de lleno en lo femenino: en *The Last Jedi*, una isla del remoto planeta Ahch-To.

#### **4.4.6. *Despertar de sentimientos de aridez espiritual, muerte***

El gran objetivo de la heroína de Murdock es alcanzar el equilibrio entre lo masculino y lo femenino. En el ecuador de su viaje, la protagonista toma consciencia de su propia

separación radical de lo femenino, intensificada durante las aventuras vividas con sus aliados masculinos. «We need the moist, juicy, green, caring feminine to heal the wounded, dry, brittle, overextended masculine in our culture. Otherwise we inhabit a wasteland», afirma Murdock (2013, 395). La contraposición entre lo femenino húmedo y verde y lo masculino seco y quebradizo es fácilmente trasladable al contraste entre los escenarios de *The Force Awakens* [Fig. 4-9] y *The Last Jedi* [Fig. 4-10]. Mientras la primera parte del viaje de Rey tiene lugar en Jakku, un planeta desértico, en la segunda de las películas se traslada a la isla de Ahch-To en la que se inició la tradición Jedi.



Figura 4-9: Los escenarios desérticos de Jakku, escenario principal de *The Force Awakens*.



Figura 4-10: Las montañas verdes de Ahch-To, en *The Last Jedi*.

Ahch-To es un planeta cubierto prácticamente en su totalidad de agua, con pequeños archipiélagos de islas invadidas por vegetación y criaturas de aspecto animal. El escenario está repleto de elementos y símbolos que remiten a lo femenino: el primer contacto de Rey con la fauna autóctona se da cuando observa a Luke ordeñar y beber la



leche de una «sirena Thala» (una criatura marina con ubres que descansa en las rocas de la isla); poco después conoce a las llamadas «Cuidadoras», las hembras de una especie aviar que se encargan de mantener las estructuras de la isla. El agua está siempre presente: en el mar, la lluvia, los lagos e incluso en el interior de la cueva en la que se guardan los textos sagrados Jedi. En otra cueva, el agua cubre un curioso mosaico circular construido en el suelo [Fig. 4-11], en el que se observa una figura sentada con las piernas cruzadas, sujetando una espada láser que divide el mosaico entre el color blanco y el negro de forma similar al símbolo del yin-yang. La imagen representa así el equilibrio ideal entre las fuerzas luminosas y oscuras, pero también, volviendo al modelo de Murdock, de lo femenino y lo masculino. La dificultad de alcanzar el equilibrio a ambos niveles es precisamente el conflicto con el que Rey se enfrenta en *The Last Jedi* y gran parte de *The Rise of Skywalker*.



Figura 4-11: El mosaico circular en *The Last Jedi*.

Rey llega a Ahch-To siguiendo el plan que se gesta en el filme anterior: debe encontrar a Luke para llevarle de vuelta a la Resistencia y recuperar la orden Jedi. No obstante, pronto se da cuenta de que tal plan no tiene futuro, ya que en contra de sus expectativas Luke se resiste a volver y niega que la solución esté en restaurar la tradición Jedi. Murdock define el momento en el que el plan de la heroína fracasa como una «traición»:

Such a woman will feel a betrayal by both the personal as well as the cultural mind that told her if she trusted goal-oriented masculine thinking she would be rewarded. [...] The world is not what she thought it would be; she has been betrayed. She

rages against the loss of her cherished world-view and reluctantly realizes that she will have to move on by herself. Thus the heroine chooses not to be victim of forces beyond her control but to take her life into her own hands. (2013, 201-2)

Luke escucha las razones de Rey pero se mantiene convencido de que él no debe ser quien lidere el plan de la Resistencia. Desesperada por el fracaso de su misión, Rey comienza a escuchar murmulos que parecen proceder de la propia isla y la guían hasta un árbol milenario, en cuya oscura cueva interior se encuentran los textos Jedi. La protagonista toma conciencia de que su rol es más complejo de lo que implica el plan de la Resistencia: reconoce haber visto en sueños tanto la isla como la cueva que ahora la llama. Al negarse a aceptar el plan, Luke desvía el foco a Rey, obligándola a considerar cuestiones que ella misma había evitado hasta el momento. Luke la interroga insistentemente sobre su origen y los motivos de su viaje a Ahch-To, consiguiendo que Rey se plantee su motivación más allá de la misión que cumple para la Resistencia:

LUKE: They sent you? What is special about you? Where are you from?

REY: Nowhere.

LUKE: No one is from nowhere.

REY: Jakku.

LUKE: Alright, that is pretty much nowhere. Why are you here, Rey from nowhere?

REY: The Resistance sent me. We need your help. The First Order has become unstoppable...

LUKE: Why are *you* here?

REY: Something inside me has always been here. Now it's awake. And I'm afraid. I do not know what it is... or what to do with it. And I need help.

La conversación con Luke revela la verdadera motivación de Rey. Pese al éxito de su misión en *The Force Awakens*, la heroína sigue sin resolver el conflicto original: la necesidad de descubrir quién es su familia y qué relación tiene con la fuerza. El fracaso del plan de la Resistencia hace que Rey se replantee su propósito y se abra a aceptar la pulsión del lado oscuro que hasta entonces había reprimido. Su impulso recuerda al de la heroína de Murdock que, viendo su plan frustrado, se da cuenta de que el camino tradicional del héroe no solo no ha satisfecho sus necesidades sino que la ha arrojado a una espiral de incertidumbre. Llega un momento del viaje de la heroína en el que «old patterns no longer fit, the new way is not yet clear; there is darkness everywhere [...]». Nothing means very much anymore, and she no longer knows who she really is» (Murdock 2013, 200). La descripción bien podría definir la situación de Rey al inicio de



*The Last Jedi*: su plan no está funcionando, sigue sin saber quién es y siente más que nunca la llamada del lado oscuro.

Luke reconoce que Rey necesita a alguien que la guíe y la entrene en el uso de la fuerza, pero se muestra reticente a hacerlo él mismo tras la traumática experiencia con Ben Solo. Por influencia de Leia, Luke finalmente acepta el rol de profesor, pero no tarda en darse cuenta de que Rey tiene la misma inclinación al lado oscuro que años atrás había detectado en Ben. La historia se repite: Luke reconoce la necesidad del equilibrio entre ambas fuerzas («Balance. Powerful light, powerful darkness»), pero es incapaz de ayudar a Rey a gestionar su impulso hacia la oscuridad. Ella siente algo en las profundidades de la isla que la llama (a lo que Rey se refiere como «a dark place») y Luke le recrimina no haber reprimido tal sentimiento.

Como ya ha sido mencionado, en *The Last Jedi* la isla de Ahch-To es codificada por el lenguaje visual como femenina. Sus criaturas autóctonas son aparentemente hembras, con funciones tradicionalmente asociadas a lo femenino como la lactancia o los cuidados. Además de la constante presencia del agua, la cámara retrata diversos escenarios de la isla de forma que recuerdan al útero, como es el caso de la entrada a la cueva de los textos Jedi [Fig. 4-12] o al lugar de meditación de Luke donde se encuentra el mosaico del equilibrio [Fig. 4-13]. Si se comprende la isla en base a esta simbología, la llamada que Rey recibe no es solo hacia la oscuridad, sino también hacia lo femenino reprimido. En su libro *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) Barbara Creed estudia la representación del útero en el cine de terror como un lugar de lo abyecto<sup>142</sup> y lo monstruoso, pero también como umbral frente a la otredad: «The concept of inside/outside suggests two surfaces that fold in on each other; the task of separating inside from outside seems impossible as each surface constitutes the «other» side of its opposite» (1993, 49). El útero, de acuerdo con Creed, es representado como lugar de renacimiento simbólico: «These intra-uterine settings consist of dark, narrow, winding passages leading to a central room, cellar or other symbolic place of birth» (1993, 53). La conexión de Rey con lo «otro», lo abyecto, horroriza a Luke, quien coarta activamente el impulso de Rey hacia lo femenino: «I've seen this raw strength only once before, in Ben Solo. It didn't scare me enough then. It does now». Es precisamente a Ben a quien Rey recurre, a través de la fuerza, cuando se siente limitada por Luke y rechaza definitivamente la vía del heroísmo tradicional.

---

<sup>142</sup> A partir de las teorías de Julia Kristeva (1982) que describen la concepción y representación del cuerpo femenino como lugar de lo abyecto.



Figura 4-12: Rey entra a una cueva, en completa oscuridad, en *The Last Jedi*.



Figura 4-13: *The Last Jedi* representa en múltiples ocasiones a Rey entrando en espacios que recuerdan al útero femenino.

#### **4.4.7. *Iniciación y descenso a la Diosa***

¿Qué ocurre cuando la heroína rechaza al patriarcado? De acuerdo con Murdock, se abre a la posibilidad de establecer nuevos tipos de relaciones que la guían a eventualmente reconectar con lo femenino ausente:

We have the time to create the space within ourselves to develop a new relationship to the masculine; not the masculine voice that has been split off from the feminine for centuries, as many men in our culture have been, but a creative masculine figure that leads us to the Great Mother, where we can heal our split from our own

feminine nature. When we say no to the patriarchy we begin «our descent into the spirit of the goddess where the power and passion of the feminine has been dormant in the underworld—in exile for five thousand years». (2013, 225-26)

Durante *The Last Jedi*, la heroína establece conexión con Ben/Kylo a través de la fuerza cada vez que se siente rechazada o coartada por Luke: en el momento en que él se niega a volver, cuando renega de la tradición Jedi o tras mostrarse alarmado por el poder de Rey. Al alejarse de Luke y abrirse a la comunicación con su némesis, la protagonista se deja llevar por las fuerzas que la llaman desde el interior de la isla. Kylo le recrimina que se deje guiar por figuras paternas como Han o Luke en lugar de seguir su propio camino—«That’s the only way to become what you were meant to be»— y ella se adentra en las profundidades de la Isla buscando una guía.

Murdock define esta etapa del viaje de la heroína como un descenso al inframundo, a «the dark night of the soul, the belly of the whale, the meeting of the dark goddess, or simply as depression» (2013, 231). Se trata de un período oscuro, marcado por la desesperación, la confusión y la desilusión, que se convierte en ira y rencor. El descenso a «la diosa» en el caso de Rey significa el descenso al interior de la isla que le promete respuestas que no ha encontrado durante la primera parte de su viaje, en la que ha ido de la mano de lo masculino. Desmoralizada por la frustración de sus planes y la no resolución de su conflicto, Rey pierde el control durante los entrenamientos, se deja llevar por la rabia e incluso se enfrenta a Luke con agresividad. Murdock escribe sobre una fase en la que la heroína «preocupada, triste e inaccesible» se distancia de sus acompañantes y se adentra en la naturaleza: «She digs in the earth or walks in the woods. The mud and the trees become her companions. She enters a period of voluntary isolation, seen by her family and friends as a loss of her senses» (2013, 234). A la mitad de su viaje, a Rey deja de preocuparle Luke y se centra en las cuestiones que la atormentan a ella misma. Se adentra en las profundidades de la isla sin temor, nadando en la oscuridad de la cueva, donde encuentra un espejo. En él, no ve más que su propia imagen reflejada infinitas veces, repitiendo cada uno de sus gestos<sup>143</sup>. Retomando la reflexión en torno al

---

<sup>143</sup> Murdock incluye en la introducción a *The Heroine’s Journey* su propia experiencia durante lo que denomina el «descenso a la diosa», con palabras que remiten al imaginario visual de esta escena de *The Last Jedi*: «This is uncharted territory. It’s dark, moist, bloody, and lonely. I see no allies, no comfort, no signs out. I feel scraped open and raw. I look for the dismembered parts of myself—something recognizable—but there are only fragments and I don’t know how to put them together. This is unlike any struggle I’ve had before. It’s not the conquest of the other; it’s coming face to face with myself» (2013, 48).

simbolismo del útero en el cine de la sección anterior, Creed (1993) señala la relevancia de la teoría de Freud de lo siniestro para este tipo de imaginarios (Freud 2003, ensayo publicado originalmente en 1919). Tal como expone Creed, Freud describe lo siniestro como aquello que despierta temor y horror, entre lo que destaca «those things which relate to the notion of a double: a cyborg; twin; doppelganger; a multiplied object; a ghost or spirit; an involuntary repetition of an act» (Creed 1993, 53). La secuencia de Rey en la cueva se relaciona con esta experiencia de lo siniestro, pero también con otra de las manifestaciones que señala Creed a partir de Freud: «a feeling associated with a familiar/unfamiliar place, losing one's way, womb phantasies» (1993, 53). En relación con esta idea, es relevante cómo, al abandonar la cueva, Rey le narra su experiencia a Kylo en uno de sus vínculos de fuerza y le confiesa que esperaba que el espejo le mostrara a sus padres:

REY: I should have felt trapped or panicked. But I didn't. This didn't go on forever, I knew it was leading somewhere. And that, at the end, it would show me what I came to see. [...] I thought I would find answers here. I was wrong. I never felt so alone.

KYLO REN: You're not alone.

REY: Neither are you. [...] It isn't too late. (dir. R. Johnson 2017)

Si bien Rey no encuentra en la isla las respuestas que buscaba, el dolor causado por la ausencia de lo femenino es lo que le permite empatizar con Kylo. La protagonista se propone entonces reconectarle a él con Leia, esperanzada por la posibilidad de recuperar a Ben y reestablecer así el equilibrio. Tras el descenso a «la diosa», explica Murdock, la heroína toma conciencia de que el origen del problema es la separación de lo femenino, y siente una necesidad urgente de reconectar con ello:

One of the greatest challenges of the heroine's journey is to experience the deep sadness a woman feels about her separation from the feminine, to allow herself to name and grieve this loss in whatever way is appropriate for her, and to then release it and move on. (Murdock 2013, 311-12)

Creed también considera el simbolismo del útero como lugar de la primera experiencia de separación del sujeto, ya que el horror que experimenta en el útero provoca que el sujeto tome conciencia de aquello de lo que ha sido separado, alienado a través de un proceso de represión, pero no obstante familiar (1993, 54).

La aventura de Rey en la isla bien puede comprenderse como la experiencia del duelo, desde la frustración por no encontrar respuesta hasta la aceptación de la ausencia de lo femenino y la elaboración del plan de reconciliación. Esta fase de aridez espiritual que experimenta la heroína desemboca, de acuerdo con Murdock, con la muerte y la resurrección simbólicas. Rey resurge de las profundidades de Ahch-To con firme intención de reconectar a Kylo Ren con su madre y, por ende, con el lado luminoso de la fuerza. La escena en que Rey viaja hasta la nave del villano tiene una fuerte carga simbólica que conecta con la idea de la muerte y la resurrección: la protagonista se introduce en una cápsula de escape en forma de féretro<sup>144</sup> que la lleva a la base de la Primera Orden, donde la espera Kylo. Allí vencen juntos a Snoke, el líder, y Rey considera que ha cumplido su objetivo recuperando a Ben Solo. Sin embargo, él se resiste a abandonar su posición de poder (patriarcal) absoluto e insiste en que sea ella la que se le una —«I want you to join me. We can rule together and bring a new order to the galaxy». Kylo utiliza el conflicto que la ausencia de lo femenino (el legado de sus padres) causa a Rey para manipularla emocionalmente: «You have no place in this story. You come from nothing. You're nothing. But not to me. Join me. Please». Rey rechaza la proposición y, con ello, la posibilidad de retomar un camino heroico basado en el desequilibrio y descontrol de lo masculino. Murdock afirma que la «resurrección» de la heroína le abre los ojos a un mundo en el que debe encontrar el balance entre lo masculino y lo femenino:

It goes to the heart of the imbalance in values within our culture. We have separated from our feelings and our spiritual natures. We are lonely for deep connection. We yearn for affiliation and community; for the positive, strong nurturing qualities of the feminine that have been missing from this culture. (2013, 336-37)

Dando por perdido a Ben Solo, Rey decide volver con la Resistencia y con Leia, con quien ha estado conectada durante su viaje a través de los dispositivos de rastreo que llevan emparejados. El retorno a Leia, y la victoria de la Resistencia gracias a su control de la fuerza, es para Rey el retorno al refugio de lo femenino. En esta etapa de su viaje,

---

<sup>144</sup> En el libro *The Art of Star Wars: The Last Jedi*, Rian Johnson (director del filme) explica cómo la semejanza visual entre la cápsula y un ataúd es deliberada, ya que así lo encargó al diseñador visual: «I kept pushing James [Clyne] to make it more like a coffin. He kept throwing me spaceships — “Nope, make it more like a coffin”» (Szostak 2017, 84).

la heroína necesita el apoyo de lo «femenino positivo» (una figura materna o hermana) que la sostente mientras expresa el duelo:

When a woman returns from the underworld dragging her bag of bones behind her, she yearns to be comforted, held, and nurtured. There is a desire to crawl into the lap of a mother figure, to be held to her breast, soothed, and told «Everything is going to be okay». (Murdock 2013, 314)

Es precisamente así como acaba *The Last Jedi*, con Leia consolando a Rey por la muerte de Luke. La heroína se pregunta cómo es posible que la Resistencia se recupere tras su pérdida y Leia, sujetándole la mano sonriente, le contesta: «We have everything we need».

#### **4.4.8. Reconciliación con lo masculino**

El texto de apertura de *The Rise of Skywalker*, el desenlace de la saga, presenta a Rey como «la última esperanza de los Jedi», que «entrena para la batalla contra la diabólica Primera Orden». El inicio de la película muestra cómo se ha desarrollado la relación entre la protagonista y Leia: esta última entrena a Rey en la jungla, enseñándole a controlar la fuerza tanto a nivel físico como mental. Tal como *The Last Jedi* se centra en el personaje de Luke, *The Rise of Skywalker* trata, esencialmente, de la importancia de Leia para el equilibrio de la galaxia y su influencia sobre Rey. El poder innato de Leia (su sensibilidad a la fuerza) es prácticamente obviado a lo largo de la saga. La última de las películas buscaba enmendar su exclusión de lo femenino como parte esencial del legado Skywalker, al centrarse en el rol de Leia como Jedi<sup>145</sup>. El fallecimiento de Carrie Fisher durante la producción del filme alteró los planes iniciales, ya que no fue posible rodar nuevas escenas, por lo que el equipo reutilizó imágenes descartadas del rodaje de *The*

---

<sup>145</sup> Dave Filoni, en conversación con miembros del equipo de producción y guion de *The Rise of Skywalker*, defiende la idea de Leia como solución final al desequilibrio en la galaxia: «There's a powerful idea there about this matriarchy coming back and subverting what has always been dominantly patriarchal in male heroes [...]. I don't even think that it hurts that she's not primarily that mentor figure in VII [*The Force Awakens*] because, like John [Knoll] had been saying, the audience expectation is so on Luke. And when that proves not to be true, it's way more powerful. It's dangerous, because it makes it so about the women of *Star Wars*. Something to me says that's right» (Szostak & Chiang 2020, 35).

*Force Awakens* (Dumaraog 2020). No obstante, y pese a estar ausente durante la mayor parte de la película, el rol de Leia en *The Rise of Skywalker* determina el destino de Rey y, con ella, del equilibrio de la galaxia. El vínculo entre ambas se simboliza incluso a través del nuevo traje de Rey, diseñado para asemejarse a la túnica blanca con capucha que viste Leia en la trilogía original (Szostak & Chiang 2020, 35).

Las breves escenas en las que Rey y Leia interactúan parecen indicar que la heroína ha tomado a Leia como figura ejemplar; para Rey ya no es «Princesa Leia», ni siquiera «General Organa», sino «Maestra Leia». Sin embargo, su entrenamiento sigue afectado por el descontrol de la agresividad, el impulso que Luke le ordenó reprimir y que Leia intenta enseñarle a gestionar. El reto de la heroína de Murdock en esta etapa de su viaje «is not one of conquest but one of acceptance, of accepting her nameless, unloved parts that have become tyrannical because she has left them unchecked» (Murdock 2013, 321). Leia sabe que Rey es descendiente de Palpatine y asume que la oscuridad es parte fundamental de ella, pero la cree capaz de mantener el equilibrio sin dejarse llevar por el impulso del lado oscuro de la forma en que cayó su hijo. Rey, pese a sentirse en conflicto por el mismo impulso, todavía no es consciente del motivo. *The Rise of Skywalker* muestra cómo Leia guía ella misma a la heroína en el proceso de aceptación de su propio linaje. Años atrás, dejó en manos de Luke el entrenamiento de Ben y este se convirtió en el mayor villano de la galaxia. El camino de Rey es paralelo, pero donde él se separó de lo femenino y se dejó llevar por lo masculino desquiciado, Rey se aferra a Leia como mentora y se embarca en una misión de conocimiento y aceptación de lo masculino equilibrado. Reestablecer el propio equilibrio supone, según Murdock, llevar la luz de la consciencia a la oscuridad:

She must be willing to face and name her shadow tyrant and let it go. This requires a conscious sacrifice of mindless attachments to ego power, financial gain, and hypnotic, passive living. It takes courage, compassion, humility, and time. (Murdock 2013, 321)

Cuando la heroína se despide de Leia para ir a buscar a Palpatine, la maestra le ofrece el sable láser, la abraza y le recuerda: «Never be afraid of who you are». Durante el filme, Rey lucha contra la tentación del lado oscuro: Kylo —lo masculino tiránico— sigue insistiendo en llevarla a su equipo y ella se resiste, pese a mostrarse incapaz de dominar sus propios impulsos. En el primero de los enfrentamientos entre ambos, Rey pierde el control de su poder y hace explotar por error la nave en la que cree que viaja Chewbacca.



El momento es determinante para la protagonista, que toma conciencia de sus propias capacidades y del peligro que conlleva no conseguir contenerse. Poco después, le explica a Finn cómo tuvo una visión en la que se encontró a sí misma compartiendo con Kylo el trono del lado oscuro. La tentación crece conforme Rey se acerca a su enfrentamiento con Palpatine y llega a imaginarse como Sith, una versión de sí misma en la que lo masculino ha tomado el control total. Las palabras de Leia, «never be afraid of who you are», vuelven entonces a ella, que —siguiendo en cierta manera el consejo— se deja llevar lentamente por la ira y la sed de venganza que caracteriza el lado oscuro.

En el momento en que Rey se propone destruir a Palpatine, tanto Finn como Kylo notan que algo en ella ha cambiado. El primero le recrimina que tal impulso violento no es propio de ella —«That doesn't sound like you. I know you»—, mientras que el segundo la anima a dejarse llevar por la tentación: «Look at yourself. You wanted to prove to my mother that you were a Jedi but you've proven something else. You can't go back to her now. Like I can't... The dark side is in our nature. Surrender to it». Es relevante cómo Kylo apela entonces a Leia como opuesto al lado oscuro, creyendo él mismo en la dicotomía absoluta que le impide volver al lado luminoso una vez se ha separado de lo femenino, su madre. Como muestra en varias ocasiones durante la trilogía, Kylo es tentado por el lado luminoso de la misma forma en la que Rey siente el impulso de la oscuridad y sus palabras demuestran que él cree imposible la reconciliación con lo femenino. No obstante, tal reconciliación llega cuando Leia utiliza sus últimas fuerzas para contactar con él a través de la fuerza.

Rey, atormentada por su lado oscuro, decide retirarse a Ahch-To —presentada en *The Last Jedi* como la cuna de lo femenino— tal como lo hizo Luke. Es él mismo quien, en forma de fantasma de la fuerza, la anima a continuar su viaje: «Confronting fear is the destiny of a Jedi. Your destiny. If you don't face Palpatine, it'll mean the end of the Jedi». La idea se repite: la heroína debe enfrentarse a sus propios «tiranos» para encontrar el equilibrio. Leia, pese a no estar presente, juega un rol esencial en la decisión de Rey: Luke explica que Leia interrumpió su formación como Jedi cuando sintió que su hijo moriría al final del camino, pero dejó su sable láser con la intención de que algún día alguien finalizara tal camino. Luke entrega a Rey el sable de Leia, reconectándola con su propósito inicial: enfrentarse a sus temores para, al vencerlos, encontrar el equilibrio. Rey sale de Ahch-To habiendo aceptado su linaje, su lado masculino, y se enfrenta a Palpatine sin miedo a caer de nuevo en la espiral de descontrol.

#### 4.4.9. *Integración de lo femenino y lo masculino*

Murdock abre el capítulo en el que describe el proceso de integración de lo masculino y lo femenino con los siguientes versos:

Your inner man and inner woman  
have been at war  
they are both wounded  
tired  
and in need of care  
it is time  
to put down the sword  
that divides them in two. (Murdock 2013, 314)

Sus palabras bien podrían describir la última batalla entre Rey y Kylo —o, como han sido descritos, las dos mitades de una sola protagonista. Ambos se encuentran fatigados, heridos, e incluso detienen la batalla en varias ocasiones esperando que el otro decida dejar de luchar. Finalmente es él quien cede, al sentir la llamada de Leia. Así cae el sable que les dividía, y tras su paso por Ahch-To, empuñando el sable de Leia, Rey se encuentra en equilibrio cuando finalmente se enfrenta a Palpatine.

El objetivo de Palpatine es que Rey, su nieta, utilice la rabia y el odio que le guarda para matarle y así, cumpliendo la tradición Sith, se convierta en Emperadora del lado oscuro: «With your hatred you will take my life and you will ascend». No obstante, Rey ha superado el desequilibrio que le provocaba tal odio unas escenas atrás y esta vez no se deja llevar por el impulso de lo masculino: «All you want is for me to hate, but I won't. Not even you». Ben Solo, habiéndose reconciliado con lo femenino, se une a ella en la lucha. La integración de ambos, que la película simboliza como una díada en la fuerza, resulta ser tan poderosa que es capaz de generar vida. Así, cuando Rey desfallece al utilizar todas sus fuerzas para eliminar a Palpatine, Ben es capaz de devolverla a la vida: tras besar a Rey, es él quien muere, pues le ha transferido su energía vital —las dos mitades de la protagonista finalmente integradas. Murdock habla de esta unión como «el sagrado matrimonio»<sup>146</sup>:

---

<sup>146</sup> Es necesario considerar que esta resolución se ajusta, por otra parte, a la idea de final feliz del cine hollywoodense asociado a la heteronormatividad.

The heroine comes to understand the dynamics of her feminine and masculine nature and accepts them both together. [...] The result of the union is the birth of the divine child. A woman gives birth to herself as a divine androgenous being, autonomous, and in a state of perfection in the unity of the opposites. She is whole. (2013, 324-25)

El renacer de la heroína que sucede tras integrar tanto lo femenino como lo masculino concluye su viaje, ya que finalmente ha conseguido comprenderse a sí misma y alcanzar la plenitud. Ante ella se abre un mundo «más allá de la dualidad» (2013, 341). En el desenlace de la película, Rey retorna a Tatooine, el lugar en el que comenzó la saga Skywalker, y entierra simbólicamente los sables láser de Luke y de Leia. La heroína revela entonces su propio sable láser, caracterizado por emitir luz dorada —a diferencia de la mayoría de sables: azules y verdes en el caso del lado luminoso (Leia y Luke) o rojos en el caso del lado oscuro (Kylo Ren). La singularidad del arma que Rey construye para sí misma es significativa, pues trasciende la dualidad que caracteriza el universo de *Star Wars*.

#### **4.4.10. Rey Skywalker, maestra de ambos mundos**

La heroína integrada de Murdock, como el héroe de Campbell, concluye su viaje como «maestra de ambos mundos»:

She can navigate the waters of daily life and listen to the teachings of the depths. She is the Mistress of Heaven and Earth and of the Underworld. She has gained wisdom from her experiences: she no longer needs to blame the other; she is the other. She brings that wisdom back to share with the world. And the women, men, and children of the world are transformed by her journey. (Murdock 2013, 176)

El destino del universo tras el desenlace de la saga Skywalker queda abierto a interpretación. Si bien Rey trasciende simbólicamente los dualismos que provocan el desequilibrio en la galaxia, lo hace paradójicamente convirtiéndose en Jedi. En este sentido, el último filme reafirma la dicotomía luz/oscuridad que *The Last Jedi* había

puesto en cuestión, optando por un final en el que los Jedi vencen una vez más al lado oscuro. El maestro Yoda, durante su encuentro con Luke en *The Last Jedi*, le recuerda: «Luke, we are what they grow beyond. That is the true burden of all masters». Así, habría resultado interesante que, tal como Rey construye su propio sable láser distanciándose de la tradición binaria que la precede, la experiencia de su viaje y la relación con «el otro» que también es ella —Kylo Ren/Ben Solo y Palpatine— la hubiera llevado a plantear una orden que trascendiera el enfrentamiento milenarista entre Jedi y Sith. Sin embargo, *The Rise of Skywalker* concluye la historia de Rey con un interrogante: ¿Servirá su viaje para transformar la galaxia?

#### **4.5. *Star Wars* más allá de Rey: lo feminismo ausente ante la misoginia popular**

Resulta difícil describir la relevancia cultural de un fenómeno tan popular como la saga *Star Wars*. Como se ha visto al principio del capítulo, su influencia va más allá del ámbito filmico y se extiende al de la cultura popular, mediática e incluso la política. Se puede asumir que tal relevancia es directamente proporcional al nivel de expectativa que generó el anuncio de una nueva trilogía de los Skywalker, así como al nivel de responsabilidad de las personas a cargo de continuar la saga que, de acuerdo con la percepción general de los fans, pertenece a su creador, George Lucas. Este capítulo ha examinado la promoción de la primera de las películas, *The Force Awakens* y ha señalado la significativa presencia de personajes femeninos y racializados en el marketing del filme. Tal como en los casos analizados en los capítulos anteriores, el protagonismo de estos personajes —marginales en las instancias anteriores de las respectivas sagas o universos cinematográficos— es recibido de maneras opuestas por el feminismo y la misoginia populares. A lo largo del capítulo se ha visto cómo la crítica mediática feminista defiende la importancia de representar personajes como el de Rey, Rose o la Almirante Holdo en una franquicia tan ampliamente popular. A su vez, plataformas asociadas a la misoginia popular han atacado a estos mismos personajes y sus creadoras por ocupar espacios que hasta el momento

pertenecían de forma casi total a hombres blancos. Como se señala al examinar el caso de Rose —prácticamente desaparecida en *The Rise of Skywalker*—, el protagonismo en el material promocional no siempre conlleva una especial relevancia del personaje. Uno de los personajes más presentes en el marketing de *The Force Awakens* fue Finn, interpretado por John Boyega. La trilogía parecía apuntar a que Finn, que comienza rechazando su rol como soldado de la Primera Orden, tendría un rol central en la trama e incluso descubriría que es sensible a la fuerza<sup>147</sup>. No obstante, su arco queda relegado a un segundo plano y apenas se reconocen sus habilidades hasta el final de la trilogía. Boyega ha hablado públicamente de su insatisfacción con el arco narrativo del personaje que interpreta y de cómo, según afirma, la racialización determinó la experiencia de cada uno de los actores —y personajes— de la saga:

What I would say to Disney is do not bring out a black character, market them to be much more important in the franchise than they are and then have them pushed to the side [...]. Like, you guys knew what to do with Daisy Ridley [Rey], you knew what to do with Adam Driver [Kylo Ren] [...]. You knew what to do with these other people, but when it came to Kelly Marie Tran [Rose], when it came to John Boyega [Finn], you know fuck all. So what do you want me to say? What they want you to say is, «I enjoyed being a part of it. It was a great experience...». Nah, nah, nah. I'll take that deal when it's a great experience. They gave all the nuance to Adam Driver, all the nuance to Daisy Ridley. Let's be honest. Daisy knows this. Adam knows this. Everybody knows. I'm not exposing anything. (citado en Famurewa 2020)

Las palabras de Boyega exponen que la decisión de incluir personajes racializados en la saga no se tradujo necesariamente en una representación más visible o significativa a nivel narrativo.

Es relevante considerar el énfasis del feminismo popular en potenciar la visibilidad de sus ideales a través de los medios populares para comprender las razones por las que personajes como Rose o Finn parecen tener mayor presencia en el material promocional que relevancia real en el desarrollo de la saga. Como expone Banet-Weiser (2018a), el feminismo popular a menudo prioriza la visibilidad del propio movimiento sobre la lucha contra las desigualdades sociales y políticas. Así, siempre resultan más visibles aquellas manifestaciones que no suponen una transgresión real del *statu quo*.

---

<sup>147</sup> Algunos de los motivos por los que el *fandom* consideró que Finn podría llegar a ser Jedi son sus habilidades para resistir mentalmente la manipulación de la Primera Orden, para hablar con otros personajes sin traductor, usar el sable láser sin entrenamiento o «sentir» el peligro a través de la fuerza (Knight 2019).

Como se ha visto en este capítulo, Rose Tico consiguió un lugar central en los discursos mediáticos del feminismo popular tras su rol en *The Last Jedi* y fue celebrada como la primera mujer racializada protagonista de la saga. Sin embargo, tras el *backlash* recibido por parte de la misoginia popular, que la consideró una amenaza a la mitología de la saga, Rose prácticamente desapareció de la saga en *The Rise of Skywalker*.

Este capítulo ha explorado también el papel de la productora Kathleen Kennedy como autora responsable de la trilogía de secuelas. Es relevante observar que la mayoría de discursos tanto del feminismo como de la misoginia populares en torno a ella se centran en celebrar o criticar su decisión de incluir personajes femeninos y racializados en roles centrales. Con la excepción de Rey, estos han ido perdiendo relevancia narrativa a lo largo de la saga. No obstante, en productos como *Forces of Destiny* o *The Mandalorian* se busca deconstruir en cierta manera la idea de *Star Wars* como un universo dominado por los hombres blancos.

Rey es el personaje que, por su rol central y su arco narrativo, transgrede de forma más clara la mitología patriarcal construida por George Lucas en las anteriores trilogías de la saga. Su desarrollo en paralelo al del villano Kylo Ren permite observar que la saga representa modelos de heroicidad basados en la empatía, la piedad y el vínculo con el otro. Estos modelos se encarnan principalmente en los personajes femeninos: la propia Rey, pero también Leia, Holdo y Rose. La trilogía construye una oposición entre estos valores y los de Kylo Ren, cuyo origen como villano se encuentra en la desesperación y la frustración por no cumplir con las expectativas de sus referentes patriarcales. En este sentido, el rol de Kylo Ren se explora en este capítulo como reflejo de aquellos movimientos de la misoginia popular que culpan a las mujeres de su frustración por no cumplir con el modelo de masculinidad considerado hegemónico.

Finalmente, este capítulo ha explorado detalladamente el arco narrativo de Rey como heroína, siguiendo el modelo de Maureen Murdock (2013) en contraposición al de Joseph Campbell (1949). Esta lectura permite demostrar que lo «femenino ausente» en la saga ocupa un rol central en la historia de Rey, un viaje introspectivo que busca resolver el trauma provocado por la ausencia de sus padres. La segunda instancia de la trilogía, *The Last Jedi*, muestra el acercamiento de la heroína a Kylo Ren y el lado oscuro, apuntando hacia la posibilidad de reconciliación. Al final de *The Rise of Skywalker*, la unión de Rey y Ren trasciende simbólicamente los dualismos sobre los que se construye la saga. El modelo de Murdock es presentado como estructura sobre la que explorar la representación de personajes femeninos heroicos, si bien, como ha sido mencionado

durante el análisis, parte de una consideración de lo femenino problemática en tanto que esencialista. Sin embargo, este modelo resulta relevante considerando la influencia del modelo campbelliano sobre la idea original de George Lucas. El modelo de Murdock permite establecer comparativas y observar representaciones simbólicas que ofrecen una visión de la trilogía como obra que cuestiona la mitología de la saga.

En conclusión, las distintas secciones de este capítulo han expuesto formas en las que la trilogía de secuelas subvierte en mayor o menor grado las convenciones de *Star Wars*, principalmente presentando modelos de heroicidad alternativos al masculino hegemónico. Si bien, como se ha visto a lo largo del capítulo, un personaje femenino como Rey transgrede en cierta medida los fundamentos patriarcales de la saga, dicha transgresión se limita a una mujer blanca —como en el caso de Wonder Woman o Furiosa en *Mad Max*— mientras que los personajes racializados siguen quedando en segundo plano.



## **Conclusiones: El futuro utópico de las heroínas del feminismo popular**

Esta tesis ha partido de la observación de que, en la segunda mitad de la década de 2010, personajes femeninos han ocupado roles centrales en sagas y franquicias emblemáticas de la industria hollywoodense que hasta entonces habían estado protagonizadas exclusivamente por hombres. El estudio se ha centrado en tres de estas protagonistas con el objetivo de analizar la representación de las heroínas en distintos marcos narrativos y estéticos tradicionalmente codificados como masculinos.

Como punto de partida, *Wonder Woman* presenta a una protagonista que intenta navegar el denominado «mundo de los hombres» en un cuerpo de mujer. Este reto es común al de Furiosa y Rey, heroínas que representan la esperanza contra instituciones patriarcales en las que aquello considerado femenino es marginalizado o invisible. En el caso de *Wonder Woman*, la feminidad ocupa un lugar central y es considerado un elemento crucial del personaje desde su creación. Diana representa valores tradicionalmente considerados femeninos, como la compasión, el amor o la empatía, y los convierte en sus principales motivaciones.

Durante décadas las superheroínas han estado prácticamente ausentes en el cine hollywoodense, siendo *Wonder Woman* el ejemplo más claro de ello. En un contexto en el que el cine de superhéroes ocupa un lugar especialmente destacado en la producción de Hollywood, una de las heroínas de cómics más exitosas y presente en el imaginario popular desde la década de 1960, no había sido considerada suficientemente relevante como para protagonizar su propio filme. La producción de *Wonder Woman* (2017), como

expone el capítulo 2, es el resultado de un proceso de negociación continua entre múltiples agentes autoriales, de entre los que se destaca su directora, Patty Jenkins. Como se ha visto, la intención inicial de la directora de representar los cómics más «feministas» de Wonder Woman se diluye en este proceso de negociación. A diferencia de estos cómics, en el resultado final del filme Jenkins no referencia de forma explícita ideales feministas ni señala las desigualdades de la cultura patriarcal. En la historia original del personaje, desarrollada por el equipo de William Moulton Marston, se le daba una gran importancia al hecho de que Wonder Woman se había criado en un entorno matriarcal, ideado originalmente como utópico. Como se explora en el capítulo, la ausencia de referentes masculinos es una de las características que diferencia al personaje de la gran mayoría de superhéroes del cómic. Gran parte de las reinterpretaciones del origen de Wonder Woman mantienen esta idea, pero el filme de 2017 adapta la versión de Brian Azzarello, según la cual Diana es hija de Zeus, lo que justifica sus poderes y la «valida» como superheroína.

Hay contradicciones aparentes entre lo que la directora expresa como su intención inicial —la adaptación al cine del origen «feminista» de Diana— y lo que acaba representando el filme. En este estudio se ha visto cómo el imaginario feminista estuvo más presente durante la campaña de promoción de la película que en la narrativa de esta, un fenómeno que se comprende bajo la influencia del feminismo popular. No obstante, hay determinados aspectos del filme y del rol de Jenkins como autora que resultan relevantes para el análisis de la representación de género. La escena en que Diana se revela como Wonder Woman en «No Man's Land» es una de ellas. Jenkins reclamó su autoría sobre la misma, al explicar públicamente su insistencia en mantenerla en la película pese a los impedimentos impuestos por la compañía productora. La escena, en la que la protagonista cruza un campo de batalla protegiéndose de las balas para abrir paso a los soldados, supone la transformación de Diana en una superheroína por sí misma, sin necesidad de validación externa, en un espacio en el que los hombres de su entorno insisten en que no tiene cabida por el hecho de ser mujer.

Se puede establecer un vínculo entre esta marginalización de Diana en el llamado «mundo de los hombres», en el que debe mostrar una y otra vez sus capacidades para ser considerada válida, y la ausencia de superheroínas en el cine hollywoodense de la década de 2010 —una época marcada por las franquicias protagonizadas por superhéroes, como se ha visto en la sección 2.2.2. La película dirigida por Jenkins rompe en 2017 con la idea de que los filmes centrados en superheroínas no son viables o rentables, de forma similar a cómo la popular saga *The Hunger Games* desmontó la idea del género de acción como

un espacio únicamente masculino. De hecho, tras el éxito de *Wonder Woman*, Disney produjo la primera película del Universo Cinemático de Marvel protagonizada por una mujer, *Captain Marvel* (dirs. Boden & Fleck 2019), la vigésimo primera de la saga. En la misma línea, en 2021 se estrena *Black Widow* (dir. Shortland 2021), con Natasha Romanoff como protagonista —la única mujer en el equipo original de los Vengadores que, a diferencia de la mayoría de los superhéroes masculinos, no había protagonizado su propia película. Como parte del Universo Extendido de DC, en 2020 se estrena *Birds of Prey* (dir. Yan 2020), el primer filme protagonizado por un equipo de superheroínas (en el que Harley Quinn destaca como principal protagonista). El presente estudio ha mostrado que *Wonder Woman* es la película que inicia esta tendencia, siendo especialmente relevante dada la historia del personaje, que ha estado ligado a los movimientos feministas desde la década de 1940. Como se ha visto en el capítulo 2, Jenkins propone una mirada sobre *Wonder Woman* que desnaturaliza la centralidad masculina en el cine de superhéroes y abre camino a representaciones no normativas.

Sin entrar a valorar *Captain Marvel*, *Black Widow* o *Birds of Prey*, cabe considerar su existencia como un paso en positivo hacia la visibilidad de las mujeres en el género de superhéroes. En cierto modo, se puede considerar consecuencia del éxito de *Wonder Woman* y de las decisiones tomadas por Jenkins como directora del filme. Futuros estudios en este campo podrían reflexionar, sin embargo, sobre lo limitada que resulta esta representación de las mujeres como superheroínas. Diana, Carol Danvers, Natasha Romanoff y Harley Quinn son interpretadas por actrices con cuerpos normativos que encajan en el canon de belleza contemporáneo. Si bien desde 2017 han aparecido superheroínas con cuerpos racializados<sup>148</sup> en algunos de los filmes de Marvel y DC, siempre ha sido en roles secundarios.

*Mad Max: Fury Road* presenta una heroína de acción bien distinta a *Wonder Woman*. Furiosa, a diferencia de Diana, rechaza de primeras su feminidad y adopta una performance hipermasculina como vía de supervivencia ante la opresión de Immortan Joe. Pese a este contraste, ambas se enfrentan a villanos que de una forma u otra representan valores convencionalmente asociados a la masculinidad: en el caso de Diana, Ares, el dios de la Guerra, violento y destructivo; en *Fury Road*, Immortan Joe, cuya tiranía ensalza la agresividad y la competitividad entre su ejército de *War Boys*. El

---

<sup>148</sup> Como Mantis (Pom Klementieff) en *Guardians of the Galaxy Vol. 2* (dir. Gunn 2017), Okoye (Danai Gurira) y Shuri (Letitia Wright) en *Black Panther* (dir. Coogler 2018) o Black Canary (Jurnee Smollett-Bell) y Cassandra Cain (Ella Jay Basco) en *Birds of Prey* (dir. Yan 2020).

capítulo 3 explora esta performance de la hipermasculinidad, tanto por parte del villano como por parte de Furiosa, y expone cómo el filme desnaturaliza las configuraciones del género representándolas de forma paródica. El rol de la editora de la película, Margaret Sixel, es central en este aspecto: en su trabajo se aprecia un interés por evitar mostrar los cuerpos sexualizados como espectáculo y, en su lugar, enfatizar la vulnerabilidad tanto de Furiosa como de Max. Se trata de una posición autorial alternativa a la de la directora, analizada en el capítulo centrado en *Wonder Woman*, pero igualmente influyente. Como se expone en la sección 3.4.2, Sixel hace un uso muy particular del encuadre para ligar imágenes entre sí. Su trabajo desafía los modos de representación normativos del cine de acción, basados en la hipermediación y definidos por Lorrie Palmer (2012) como hipermasculinos. En este sentido, la desnaturalización de la mirada de la cámara que provoca Sixel enfatiza el carácter paródico de la representación de personajes como Immortan Joe a la vez que pone en relieve la vulnerabilidad de los protagonistas ante la violencia de su entorno. Max y Furiosa se muestran vulnerables y encuentran un punto de unión al compartir la experiencia del duelo, tanto por la pérdida de la comunidad (ya sea la utópica The Green Place para Furiosa o la idea de un pasado civilizado para Max) como por las pérdidas humanas.

*Fury Road*, como distopía crítica, rechaza la perspectiva utópica tan presente en *Wonder Woman*. The Green Place bien podría ser Themyscira tal como la construye Jenkins: un lugar rodeado de agua, con bosques y prados fértiles, en el que vive una comunidad matriarcal aislada del mundo. Los escenarios representados en *Fury Road* son exactamente lo opuesto: desiertos áridos y tóxicos en los que, como señalan las Vuvalini, ya no puede crecer vida. La utopía, en el caso de *Fury Road*, resulta un horizonte inefable al que aspirar. Furiosa, igual que Diana, creció en una comunidad matriarcal utópica vinculada a la naturaleza. No obstante, Diana decidió salir voluntariamente de ella para enfrentarse al «mundo de los hombres» y expandir los valores de su comunidad, mientras que Furiosa fue obligada a formar parte de ese mundo desde pequeña y a asimilarse en el entorno hipermasculino de Citadel para sobrevivir.

Sin embargo, la idea utópica está presente en el desenlace de *Fury Road*, junto con la esperanza de recuperar la comunidad perdida, destruida por la tiranía hipermasculinista. La esperanza de Furiosa en recuperar su comunidad y los valores no patriarcales de la misma es una forma de resistencia. La esperanza entendida como resistencia (Baccolini 2004) está presente en los tres casos analizados en esta tesis. Tanto Diana como Furiosa y Rey representan la posibilidad de un mundo en el que valores

patriarcales como la violencia, la competitividad o la ira dejen paso a ideas culturalmente asociadas a la feminidad (la exposición de la vulnerabilidad, la importancia del vínculo con el otro o la compasión) y tradicionalmente minusvaloradas. En los tres casos esta posibilidad se presenta de forma utópica: el matriarcado de Themyscira, el recuerdo de The Green Place o el equilibrio del universo en *Star Wars*. En futuros estudios convendría analizar las razones por las que estos escenarios, en los que las ideas asociadas a la feminidad ocupan un lugar central, no llegan a realizarse más allá de la utopía. Si bien Themyscira es ciertamente un lugar utópico, *Wonder Woman* nunca consigue trasladar plenamente sus valores al «mundo de los hombres». En el caso de una distopía como *Fury Road*, el potencial utópico de recuperar la comunidad perdida queda relegado fuera de la narrativa, de forma que la audiencia no llega nunca a verlo realizado. De igual manera, la saga *Star Wars* muestra a Rey convertida en Jedi, desmontando la idea —presente a lo largo de la trilogía de secuelas— de que es posible superar las oposiciones binarias y alcanzar el equilibrio en la galaxia. En *The Rise of Skywalker*, Rey concluye su viaje como heroína con la victoria del lado luminoso, pero el destino del universo queda abierto a interpretación. En los tres casos, la recuperación de lo femenino ausente es una idea irrealizable, que la heroína persigue, pero no llega a completar.

Siguiendo el caso de Rey, futuras líneas de investigación podrían abordar las potenciales lecturas que ofrece el modelo de Maureen Murdock sobre distintas heroínas filmicas, tanto del cine de acción como de otros géneros. Las limitaciones de espacio de este trabajo no permiten desarrollar de forma extensa una comparativa de los arcos de las tres heroínas analizadas bajo el modelo de Murdock. Sin embargo, resulta relevante apuntar brevemente que los viajes de *Wonder Woman* y *Furiosa* pueden ser interpretados siguiendo la estructura narrativa del viaje de la heroína. Como se ha visto a lo largo de los capítulos, tanto *Wonder Woman* como *Furiosa* parten de un momento de separación de lo femenino e identificación con lo masculino, al separarse de sus orígenes patriarcales e integrarse en comunidades marcadamente (hiper)masculinas. Tras enfrentarse a múltiples pruebas y salir victoriosas —Diana libera al poblado acechado tras cruzar el campo de batalla y acaba con el villano, *Furiosa* consigue llevar a las mujeres con las Vuvalini—, ambas descubren que su éxito es ilusorio y sus victorias insuficientes —la guerra continúa, The Green Place no existe. A través de Steve y Max, respectivamente, Diana y *Furiosa* se reconcilian con lo masculino, sin que ello signifique la pérdida de los valores codificados como femeninos: *Wonder Woman* vence a Ares en la batalla final afirmando que «solo el amor puede salvar el mundo»; *Furiosa*, después de asesinar a

Immortan Joe, se alza como líder de Citadel junto a las Vuvalini, apuntando a la posible recuperación de los principios matriarcales de su comunidad.

Tras analizar individualmente a Diana, Furiosa y Rey, tres heroínas a priori significativamente distintas, resulta relevante observar cómo sus arcos narrativos tienen más en común de lo que cabría esperar. Elementos como el impulso utópico, la esperanza o el vínculo con el otro y con la comunidad aparecen en los tres casos como centrales en el desarrollo de las heroínas. También lo es la (re)conexión con lo femenino como vía de superar la violencia (en los filmes, marcadamente masculina) y de progreso social. No obstante, las heroínas recurren en mayor o menor grado a esta violencia para acabar subvirtiendo el statu quo. El ejemplo más aparente es el de Furiosa, pero también Rey y Diana consiguen vencer a los respectivos enemigos tras violentas batallas. Podría resultar paradójico que personajes cuyo objetivo es acabar con la guerra recurran a ella, pero como en el caso de Furiosa, el uso de la violencia por parte de personajes femeninos puede potencialmente ser interpretado como subversivo. Se trata, sin duda, de un complejo debate en los estudios de cultura popular y género, así como en la teoría política. En este trabajo se parte de un aparato teórico que permite interpretar a Furiosa como transgresora a partir de su propia actitud violenta, pero interpretar al personaje desde marcos teóricos que difieren de esta concepción, como por ejemplo el de Lisa Coulthard (2007), llevaría a conclusiones distintas. La relación entre feminidad, feminismo y violencia es ciertamente compleja, y no se pretende aquí concluir con una respuesta rotunda a la cuestión, pero sí que se considera el caso de Furiosa como afirmación de la violencia de la mujer con objetivo político. Esta lectura podría extenderse en futuros estudios a Rey, Wonder Woman u otras heroínas que utilizan la violencia contra estructuras sociales o políticas que consideran injustas.

Igualmente complejos son los debates acerca de la autoría de las mujeres en el cine, como se ha mostrado en las primeras secciones de esta tesis. En esta línea, el principal objetivo del trabajo ha sido considerar distintas posiciones autorales y observar cómo Patty Jenkins, Margaret Sixel y Kathleen Kennedy se (auto)construyen como autoras dentro del marco de la producción hollywoodense. Partiendo de las teorías de la performance autorial de Janet Staiger (2003; 2013), ha resultado especialmente revelador analizar los discursos parafilímicos en los que participa cada una de estas autoras para presentarse como tal y reclamar o reafirmar su autoridad sobre el texto. El caso aparentemente más complejo, en este aspecto, es el de Kennedy, ya que su performance como autora está significativamente marcada por su predecesor, George Lucas. El rol

autorial de Lucas, como se ha visto en el capítulo 4, es interpretado como un icono dentro de la industria hollywoodense incluso después de su separación de Lucasfilm y, con ello, de Star Wars. Algunos de los discursos en torno a la posición de Kennedy como productora han buscado desautorizarla por haber «ocupado» el lugar de Lucas. Estos discursos, a menudo asociados a ideas propias de la misoginia popular, consideran a Kennedy incapaz y critican iniciativas sobre las que la responsabilizan: presentar una mujer protagonista por primera vez en la saga, incluir personajes racializados en roles (a priori) relevantes o formar un equipo de guion con mayoría de mujeres.

La concepción de que Kennedy no está capacitada para ocupar el lugar de Lucas tiene mucho en común con el punto del que parte este trabajo: Diana, Furiosa y Rey son personajes femeninos que ocupan espacios considerados masculinos. Se trata de una idea que aparece recurrentemente a lo largo de los capítulos y que resulta común tanto entre las heroínas —dentro y fuera de la narrativa— como entre sus autoras.

En los tres casos analizados, las protagonistas ostentan una posición dentro de la narrativa en la que se ven inmersas de una forma u otra en un mundo marcadamente patriarcal en el que, por su categoría de mujer, son marginalizadas. Las heroínas deben vencer a un villano hipermasculino —Ares, Immortan Joe, Palpatine. Al vencer, consiguen alzarse como símbolos de formaciones sociales alternativas que posicionen como centrales a los sujetos hasta entonces marginalizados. De forma igualmente relevante, se ha mostrado que más allá de los arcos de las heroínas dentro de las respectivas películas, Diana, Furiosa y Rey han irrumpido en géneros y sagas filmicas en las que las mujeres han estado tradicionalmente infrarrepresentadas. Las heroínas han ocupado posiciones asignadas durante décadas a hombres como Max, Luke Skywalker, Batman o Superman en narrativas en las que las mujeres han estado ausentes o reducidas a roles secundarios, complementarios al héroe protagonista. Paralelamente, Jenkins como directora, Sixel como montadora y Kennedy como productora han visto su carrera profesional determinada por el hecho de ser mujeres en ocupaciones percibidas culturalmente como propias de los hombres.

Se podría recuperar esta línea de estudio en el futuro para considerar si los casos analizados forman parte de una tendencia hacia la inclusión equitativa de las mujeres en estos géneros. En este sentido, la escasa distancia temporal con los textos del corpus es una de los desafíos del estudio y, a su vez, una oportunidad para continuar su desarrollo en los próximos años. De manera general, esta tesis ha construido una base teórica y metodológica desde la que interpretar textos que, como los filmes analizados, cuenten



con autoras y personajes femeninos en roles y géneros tradicionalmente masculinos. El impulso esperanzador está presente en los filmes del corpus, pero también en la idea de que las heroínas protagonistas y sus autoras potencialmente abran puertas a múltiples y diversas mujeres, que estas se instalen de manera definitiva en los espacios tradicionalmente masculinos que Diana, Furiosa, Rey, Jenkins, Sixel y Kennedy han ocupado y que, finalmente, dejen de ser consideradas excepcionales.

## Bibliografía

- Abad-Santos, Alex. 2017a. «Wonder Woman's "No Man's Land" was the best superhero moment of 2017». *Vox*. <https://www.vox.com/2017-in-review/2017/12/15/16767902/wonder-womans-no-mans-land-scene>. Acceso el 23/07/2019.
- . 2017b. «Wonder Woman's dueling origin stories, and their effect on the hero's feminism, explained». *Vox*. <https://www.vox.com/culture/2017/6/7/15740202/wonder-woman-origin-story-amazons-marston-explained>. Acceso el 13/06/2019.
- Abril, Guillermo. 2017. «Patty Jenkins, la Wonder Woman de Hollywood». *El País Semanal*. [https://elpais.com/elpais/2017/06/23/eps/1498169148\\_149816.html](https://elpais.com/elpais/2017/06/23/eps/1498169148_149816.html). Acceso el 21/05/2019.
- Acker, Ally. 1991. *Reel Women: Pioneers of the Cinema, 1896 to the present*. Londres: Batsford.
- ACS Victoria. 2015. «Making of *Mad Max: Fury Road* from ACS Victoria with John Seale ACS ASC and David Burr ACS». Vimeo. <https://vimeo.com/127381179>. Acceso el 17/02/2016.
- Adamou, Christina. 2011. «Evolving Portrayals of Masculinity in Superhero Films: "Hancock"». En *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, editado por Richard J. Gray y Betty Kaklamanidou, 94-110. Jefferson, North Carolina y Londres: McFarland.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. 2014. *We Should All Be Feminists*. Nueva York: Fourth Estate.
- Adriaens, Fien y Sofie Van Bauwel. 2014. «Sex and the city: A postfeminist point of view? Or how popular culture functions as a channel for feminist discourse». *Journal of Popular Culture* 47 (1): 174-95.
- Aguilar, Matthew. 2017. «Warner Bros. Unveils Wonder Woman Fashion Lines». *Comicbook*. <https://comicbook.com/dc/2017/05/20/wonder-woman-fashion-products-warner-bros-/>. Acceso el 22/05/2019.
- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham y Londres: Duke University Press.
- AlamoNYC. 2017. *Twitter*. 25 de mayo.

- <https://twitter.com/AlamoNYC/status/867837024677572608>. Acceso el 20/05/2019.
- Albinski, Nan Bowman. 1988. «Utopia Reconsidered: Women Novelists and Nineteenth-Century Utopian Visions». *Signs* 13 (4): 830-41.
- Aleksander, Irina. 2019. «Margot Robbie July 2019 Cover: The Actress on Once Upon a Time in Hollywood, Marriage, and MeToo». *Vogue*.  
<https://www.vogue.com/article/margot-robbie-cover-july-2019>. Acceso el 05/09/2019.
- Alexander, Julia. 2016. «DC movies are definitely going to be less gritty and dark going forward». *Polygon*. 8 de septiembre.  
<https://www.polygon.com/2016/9/8/12853498/dc-batman-superman-geoff-johns-zack-snyder>. Acceso el 24/07/2019.
- Alt, Eric. 2014. «Why Falling Down Stairs In Your Underwear Is Solid Prep For Being A Female Director». *Fast Company*. 11 de julio.  
<https://www.fastcompany.com/3038166/falling-down-stairs-in-underwear-is-solid-prep-for-being-a-female-director>. Acceso el 29/04/2019.
- Anderson, Jen. 2017. «Everything You Need To Channel Your Inner Wonder Woman Is Now At Walgreens». *Refinery29*. 24 de mayo. <https://www.refinery29.com/en-us/2017/05/155821/wonder-woman-makeup-return-walgreens>. Acceso el 22/05/2019.
- Arendt, Hannah. 2006. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Arias, Jacqueline. 2017. «How Wonder Woman Became a Feminist and Gender Equality Icon». *Inquirer*. 31 de mayo. <https://preen.inquirer.net/48156/how-wonder-woman-became-a-feminist-and-gender-equality-icon>. Acceso el 22/05/2019.
- Astruc, Alexandre. 1948. «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo». *L'écran français*, vol. 144, 30 de marzo, 5-6.
- Atwood, Margaret. 1985. *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Austin, Duke W. 2016. «Hyper-masculinity and disaster». En *Men, Masculinities and Disaster*, editado por Elaine Enarson y Bob Pease, 45-55. Londres y Nueva York: Routledge.
- Avery-Natale, Edward. 2013. «An Analysis of Embodiment among Six Superheroes in DC Comics». *Social Thought and Research* 32: 71-106.
- AVfM. 2015. «Mad Max Fury Road and the boycott the media lied about». A Voice for Men. 26 de mayo. <http://www.avoiceformen.com/feminism/mad-max-fury-road-and-the-boycott-the-media-lied-about/>. Acceso el 28/03/2016.
- «Awards Retrospective». 2014. Women in Film.  
<https://web.archive.org/web/20140806194208/http://www.wif.org/awards-restrospective>. Acceso el 13/11/2019.
- Ayres, Jackson. 2016. «When Were Superheroes Grim and Gritty?». *LA Review of Books*. 20 de febrero. <https://lareviewofbooks.org/article/when-were-superheroes-grim-and-gritty>. Acceso el 30/08/2019.
- AzulaAr. 2018. «Today, #WetheFans of #StarWars declare #ourRebellion from #Lucasfilm». *Twitter*. 3 de junio.  
<https://twitter.com/AzulaAr/status/1003351288111759361>. Acceso el 29/01/2020.
- Baccolini, Raffaella y Tom Moylan, eds. 2003. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- Baccolini, Raffaella. 2000. «Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler». En *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction*

- Criticism*, editado por Marleen S. Barr, 13-34. Lanham: Rowman & Littlefield.
- . 2003. «“A useful knowledge of the present is rooted in the past”: Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin’s “The Telling”». En *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, editado por Raffaella Baccolini y Tom Moylan, 113-34. Nueva York y Londres: Routledge.
- . 2004. «The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction». *PMLA* 119 (3): 518-21.
- Baele, Stephane J., Lewys Brace y Travis G. Coan. 2019. «From “Incel” to “Saint”: Analyzing the violent worldview behind the 2018 Toronto attack». *Terrorism and Political Violence*: 1-25.
- Bampatzimopoulos, Sotirios. 2015. «Female Action Hero vs Male Dominance: The Female Representation in *Mad Max: Fury Road*». *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 55 (2): 205-18.
- Banet-Weiser, Sarah. 2015a. «“Confidence you can carry!”: Girls in crisis and the market for girls’ empowerment organizations». *Continuum* 29 (2) (ahead-of-print): 1-12.
- . 2015b. «Popular misogyny: a zeitgeist». *Culture Digitally*, 1-5. 21 de enero. <http://culturedigitally.org/2015/01/popular-misogyny-a-zeitgeist/>. Acceso el 12/08/2019.
- . 2018a. *Empowered. Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham y Londres: Duke University Press.
- . 2018b. «Postfeminism and Popular Feminism». *Feminist Media Histories* 4 (2): 152-56.
- Banet-Weiser, Sarah y Kate M. Miltner. 2016. «#MasculinitySoFragile: culture, structure, and networked misogyny». *Feminist Media Studies* 16 (1): 171-74.
- Banet-Weiser, Sarah y Laura Portwood-Stacer. 2017. «The traffic in feminism: an introduction to the commentary and criticism on popular feminism». *Feminist Media Studies* 17 (5): 884-88.
- Barad, Karen. 2014. «Diffracting Diffraction : Cutting Together-Apart». *Parallax* (20) 3: 168-187.
- Barco, Mandalit del. 2015. «Kathleen Kennedy: From Standing In Line For “Star Wars” To Producing It Herself». *NPR*. 17 de diciembre. <https://www.npr.org/2015/12/17/459976428/kathleen-kennedy-from-standing-in-line-to-see-star-wars-to-producing-it-herself>. Acceso el 11/11/2019.
- Barna, Maxwell. 2017. «How to Get Ripped Like Gal Gadot in “Wonder Woman”». *Highsnobiety*. 31 de agosto. <https://www.highsnobiety.com/2017/08/31/gal-gadot-wonder-woman-workout-routine/>. Acceso el 27/05/2019.
- Barnett, Sarah Jane. 2017. «Why We Cried During Wonder Woman». *The Pantograph Punch*. 6 de junio. <https://www.pantograph-punch.com/post/wonder-woman>. Acceso el 23/07/2019.
- Barthes, Roland. 1989. *The Rustle of Language*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- . 1999. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Batchelor, James. 2017. «Warner Bros and Google using Wonder Woman to get girls into coding». *Games Industry*. 1 de junio. <https://www.gamesindustry.biz/articles/2017-06-01-warner-bros-and-google-using-wonder-woman-to-get-girls-into-coding>. Acceso el 22/05/2019.
- Baumgardner, Jennifer y Amy Richards. 2000. *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- BBC News. 2018. «Elliot Rodger: How misogynist killer became “incel hero”». *BBC*

- News. 26 de abril. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-43892189>. Acceso el 02/06/2020.
- Beckwith, Ryan Teague. 2017. «“Star Wars” Influenced U.S. Politics in Unexpected Ways». *Time*. 10 de octubre. <https://time.com/4975813/star-wars-politics-watergate-george-lucas/>. Acceso el 11/02/2020.
- Beh, Siew-Hwa y Saunie Salyer. 1972. «Overview». *Women & Film* 1 (1): 3-12.
- Behbakht, Andy. 2017. «Patty Jenkins Discusses Decade-Plus Journey To Direct “Wonder Woman”». 6 de marzo. <https://heroichollywood.com/patty-jenkins-journey-wonder-woman-gig/>. Acceso el 29/04/2019.
- Bergan, Ronald. 2002. «Margaret Booth». *The Guardian*. 16 de noviembre. <https://www.theguardian.com/news/2002/nov/16/guardianobituaries.filmnews>. Acceso el 20/03/2018.
- Berger, John. 1977. *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Berlatsky, Noah. 2014. «The Female Thor and the Female Comic-Book Reader». *The Atlantic*. 21 de julio. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/07/just-how-many-women-read-comic-books/374736/>. Acceso el 21/05/2019.
- . 2016. «The Enduring Racism of Wonder Woman». *The Establishment*. 29 de abril. <https://medium.com/the-establishment/the-enduring-racism-of-wonder-woman-c76dde61f080>. Acceso el 25/03/2019.
- Berne, Emma Carlson. 2018. *The Rey Chronicles*. Glendale: Disney Lucasfilm Press.
- Bhabha, Homi. 2004. *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Biber, Katherine. 2001. «The Threshold Moment: Masculinity at Home and on the Road in Australian Cinema». *Limina* 7: 26-46.
- Birulés, Fina. 2007. «Reflexiones sobre vulnerabilidad y violencia». En *Violencia deliberada: Las raíces de la violencia patriarcal*, editado por Maria Dolors Molas, 17-25. Barcelona: Icaria.
- Biswas, Charushila. 2018. «Revealed! Gal Gadot’s “Wonder Woman” Workout And Diet». *Stylecraze*. 26 de junio. <https://www.stylecraze.com/articles/gal-gadots-wonder-woman-workout-and-diet/>. Acceso el 27/05/2019.
- Blevins, Joe. 2016. «Read This: Rethinking the grim and gritty Dark Age of superhero comics». *AV Club*. 22 de febrero. <https://news.avclub.com/read-this-rethinking-the-grim-and-gritty-dark-age-of-s-1798244509>. Acceso el 30/08/2019.
- Bloch, Ernest. 2004. *El principio esperanza*, editado por Francisco Serra. Vol. 1. Madrid: Editorial Trotta.
- Bongco, Mila. 2000. *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*. Nueva York: Taylor & Francis.
- Booker, M. Keith, ed. 2010. *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*. Vol. 2. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Bordwell, David. 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Botha, Jacqueline. 2006. «The myth is with us: Star Wars, Jung’s archetypes, and the journey of the mythic hero». Tesis de máster. Stellenbosch University.
- Boucher, Geoff. 2011. «Wonder Woman at 70: DC’s icon gets new origin (but still no film)». *Hero Complex*. 4 de noviembre. <https://web.archive.org/web/20120203203243/http://herocomplex.latimes.com/2011/11/04/wonder-woman-at-70-dcs-icon-gets-new-origin-but-still-no-film/>. Acceso el 17/07/2019.
- Boulware, Taylor. 2016. «“Who Killed the World?”: Building a Feminist Utopia from

- the Ashes of Toxic Masculinity in *Mad Max: Fury Road*». *Mise-en-scène. The Journal of Film & Visual Narration* 1 (1): 1-17.
- Bovenschen, Silvia. 1977. «Is There a Feminine Aesthetic?». *New German Critique* 10: 111-37.
- Bowles, Nellie. 2018. «Jordan Peterson, Custodian of the Patriarchy». *The New York Times*. 18 de mayo. <https://www.nytimes.com/2018/05/18/style/jordan-peterson-12-rules-for-life.html>. Acceso el 05/06/2020.
- Bowman, Cole. 2016. «Pregnant Padmé and Slave Leia: Star Wars' Female Role Models». En *The Ultimate Star Wars and Philosophy*, editado por Jason T. Eberl y Kevin S. Decker, 161-71. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bradley Lane, Mary E. 1890. *Mizora*. Nueva York: G. W. Dillingham.
- Bradley, Laura. 2016. «Why Is Marvel Still Promising a Black Widow Movie Instead of Making One?». *Vanity Fair*. 11 de mayo. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/05/why-is-marvel-still-promising-a-black-widow-movie-instead-of-making-one>. Acceso el 18/05/2019.
- Braithwaite, Andrea. 2011. «“It's the Beast Thing”: Victimization, violence and popular masculine crisis». *Feminist Media Studies* 11 (4): 417-32.
- Braithwaite, Ann. 2002. «The personal, the political, third-wave and postfeminisms». *Feminist Theory* 3 (3): 335-44.
- . 2004. «Politics of / and Backlash». *Journal of International Women's Studies* 5 (5): 18-33.
- Branch, Kiran. 2017. «What are Wonder Woman's beauty essentials? Gal Gadot reveals all». *Get the Gloss*. 6 de junio. <https://www.getthegloss.com/article/gal-gadot-interview-wonder-woman-s-beauty-essentials>. Acceso el 27/05/2019.
- Bratich, Jack y Sarah Banet-Weiser. 2019. «From Pick-Up Artists to Incels: Con(fidence) Games, Networked Misogyny, and the Failure of Neoliberalism». *International Journal of Communication* 13: 5003-5027.
- Breznican, Anthony. 2017. «The Last Jedi spoiler talk: Carrie Fisher's breathtakingly powerful scene as Leia». *Entertainment Weekly*. 16 de diciembre. <https://ew.com/movies/2017/12/16/the-last-jedi-spoiler-talk-carrie-fisher-force-powers-leia/>. Acceso el 12/02/2020.
- Brioso, Jorge. 2015. «¿Es posible encontrarle un nomos al pensamiento? María Zambrano, las confesiones, los delirios y el mito de Antígona». *Journal of Spanish Cultural Studies* 16 (4): 349-373.
- Brode, Douglas y Leah Deyneka, eds. 2012. *Myth, Media, and Culture in Star Wars: An Anthology*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.
- Brode, Douglas. 2012. «“Cowboys in Space”: Star Wars and the Western Film». En *Myth, Media, and Culture in Star Wars: An Anthology*, editado por Douglas Brode y Leah Deyneka, 1-12. Lanham, Toronto y Plymouth: The Scarecrow Press.
- Broderick, Mick y Katie Ellis. 2019. *Trauma and Disability in Mad Max: Beyond the Road Warrior's Fury*. Cham: Palgrave Pivot.
- Bronfen, Elisabeth. 2004. «Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire». *New Literary History* 35 (1): 103-16.
- Brooker, Will. 2001. «Readings of Racism: Interpretation, stereotyping and The Phantom Menace». *Continuum* 15 (1): 15-32.
- . 2003. *Using the Force: Creativity, Community and Star Wars Fans*. Nueva York y Londres: Continuum.
- . 2012. *Hunting the Dark Knight: Twenty-First Century Batman*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- . 2017. *Star Wars*. Londres: Bloomsbury Publishing.



- Brooks, Ann. 1997. *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory, and Cultural Forms*. Nueva York: Routledge.
- Brown, Jeffrey A. 1996. «Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the “Point of No Return”». *Cinema Journal* 35 (3): 52-71.
- . 2011. *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.
- . 2015a. *Beyond Bombshells. The New Action Heroine in Popular Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.
- . 2015b. «Still Wondering about Wonder Woman». En *Beyond Bombshells: The New Action Heroine in Popular Culture*, 232-41.
- . 2017. *The Modern Superhero in Film and Television. The Modern Superhero in Film and Television*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Bruk, Diana. 2015. «Scarlett Johansson Wants a Black Widow Movie as Much as You». *Esquire*. 21 de abril. <http://esquire.com/entertainment/movies/news/a34512/scarlett-johansson-black-widow-movie>. Acceso el 16/05/2019.
- Buckland, Warren. 2003. «The Role of the Auteur in the Age of the Blockbuster: Steven Spielberg and Dreamworks». En *Movie Blockbusters*, editado por Julian Stringer, 84-98. Londres y Nueva York: Routledge.
- Budgeon, Shelley. 2011. «The Contradictions of Successful Femininity: Third-Wave Feminism, Postfeminism and “New” Femininities». En *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*, editado por Christina Scharff y Rosalind Gill, 279-92. New York: Palgrave Macmillan.
- Buhler, James. 2000. «Star Wars, Music, and Myth». En *Music and Cinema*, editado por James Buhler, Caryl Flinn y David Neumeyer, 33-57. Hanover: Wesleyan.
- Burk, Linnea R., Barry R. Burkhart y Jason F. Sikorski. 2004. «Construction and Preliminary Validation of the Auburn Differential Masculinity Inventory». *Psychology of Men & Masculinity* 5 (1): 4-17.
- Burke, Liam. 2015. *The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood’s Leading Genre*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Busch, Caitlin. 2017. «“Star Wars” Feminism: What “The Last Jedi” Got Right». *Inverse*. 15 de diciembre. <https://www.inverse.com/article/39434-star-wars-last-jedi-feminism-rey-leia-holdo-rose-tico>. Acceso el 06/02/2020.
- Busse, Kristina. 2013. «The Return of the Author: Ethos and Identity Politics». En *A Companion to Media Authorship*, 48-68. Malden: Wiley-Blackwell.
- Butler, Alison. 2002. *Women’s Cinema: The Contested Screen*. Londres: Wallflower Press.
- Butler, Jess. 2013. «For White Girls Only?: Postfeminism and the Politics of Inclusion». *Feminist Formations* 25 (1): 35-58.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- . 2006. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- . 2008. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Studio.
- . 2009. *Dar cuenta de sí mismo: Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Butler, Octavia E. 1979. *Kindred*. Nueva York: Doubleday.
- Call, Joshua. 2018. «Do, or Do Not: There is no Try». En *The Myth Awakens: Canon, Conservatism, and Fan Reception of Star Wars*. Eugene: Cascade Books.



- Campbell, Joseph. 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. Ed. 2004. New Jersey: Princeton University Press.
- Camperi, Livia. 2018. «I Wonder What a Woman Is: a Superheroine Subject to the Male Gaze». *Medium*. 30 de diciembre. <https://medium.com/@livia.c.camperi/i-wonder-what-a-woman-is-a-superheroine-subject-to-the-male-gaze-e1bfc7e206f8>. Acceso el 09/09/2019.
- Canavan, Gerry. 2018. «Fandom Edits: Rogue One and the New Star Wars». En *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*, editado por Dan Hassler-Forest y Sean Guynes, 277-88. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Carbine, Patricia, Joanne Edgar, Nina Finkelstein, Mary Peacock, Letty Cottin Pogrebin y Mary Thom, eds. 1972. *Ms. Magazine*. Nueva York: Liberty Media for Women.
- Caughie, John. 1981. *Theories of Authorship: A Reader*. London: Psychology Press.
- Cava, Marco R. della. 2013. «Lucasfilm's Kathleen Kennedy has produced quite a career». *USA Today*. 5 de junio. <https://eu.usatoday.com/story/life/movies/2013/06/05/kathleen-kennedy-innovators-and-icons-lucasfilm/2164285/>. Acceso el 11/11/2019.
- Cavalcanti, Ildney. 2003. «The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charna's Holdfast Series». En *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, editado por Raffaella Baccolini y Tom Moylan, 47-67. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cavelos, Jeanne. 2006. «Stop Her, She's Got a Gun! How the Rebel Princess and the Virgin Queen Became Marginalized and Powerless in George Lucas's Fairy Tale». En *Star Wars on Trial: Science Fiction and Fantasy Writers Debate the Most Popular Science Fiction Films of All Time*, editado por David Brin y Matthew Stover, 305-38. Dallas: BenBella Books.
- CBLDF. 2017. «She Changed Comics: Lou Rogers, Advocate for Women's Rights». *Comic Book Legal Defense Fund*. 17 de marzo. <http://cbldf.org/2017/03/she-changed-comics-lou-rogers-advocate-for-womens-rights/>. Acceso el 12/06/2019.
- CBS News. 2017. «Patty Jenkins wants to be a great director —not a great female director». *CBS News*. 27 de mayo. <https://www.cbsnews.com/news/wonder-woman-director-patty-jenkins/>. Acceso 20/05/2019.
- Charnas, Suzy McKee. 1974. *Walk to the End of the World*. Nueva York: Ballantine Books.
- . 1978. *Motherlines*. Nueva York: Berkley Books.
- . 1994. *The Furies*. Nueva York: Tor Books.
- . 1999. *The Conqueror's Child*. Nueva York: Tor Books.
- Chicago Tribune*. 1937. «Women Will Rule 1,000 Years Hence!», 11 de noviembre. 1.
- Chitwood, Adam. 2016. «Suicide Squad: David Ayer on Shooting Film, Directing Joker». *Collider*. 11 de julio. <http://collider.com/suicide-squad-david-ayer-interview/>. Acceso 05/09/2019.
- Chong, Matthew. 2017. «Remove Kathleen Kennedy from her position at Lucasfilm». *Change.org*. 2017. <https://www.change.org/p/the-walt-disney-company-remove-kathleen-kennedy-from-her-position-at-lucasfilm>. Acceso el 20/05/2020.
- Chuba, Kirsten. 2018. «“Star Wars” Actress Kelly Marie Tran Leaves Instagram After Harassment». *Variety*. 5 de junio. <https://variety.com/2018/biz/news/star-wars-kelly-marie-tran-leaves-social-media-harassment-1202830892/>. Acceso el 29/01/2020.
- Citron, Danielle Keats. 2014. *Hate Crimes in Cyberspace*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press.
- Citron, Michelle, Julia Lesage, Judith Mayne, B. Ruby Rich y Anne Marie Taylor.

1978. «Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics». *New German Critique* 13 (Special Feminist Issue): 82-107.
- Claeys, Gregory y Lyman Tower Sargent, eds. 1999. *The Utopia Reader*. Londres y Nueva York: New York University Press.
- Clarey, Aaron. 2015. «Why You Should Not Go See “Mad Max: Feminist Road”». *Return of Kings*. 11 de mayo. <https://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road>. Acceso el 06/12/2015.
- Clover, Carol J. 1987. «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film». *Representations* 20: 187-228.
- Clover, Carol J. 1992. *Men Women and Chain Saws*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cobb, Shelley. 2015. *Adaptation, Authorship and Contemporary Women Filmmakers*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Cocca, Carolyn. 2014a. «Negotiating the third wave of feminism in Wonder Woman». *PS—Political Science and Politics* 47 (1): 98-103.
- . 2014b. «The “Broke Back Test”: A quantitative and qualitative analysis of portrayals of women in mainstream superhero comics, 1993-2013». *Journal of Graphic Novels and Comics* 5 (4): 411-28.
- . 2016a. «“Part of Something Bigger”: Captain Marvel(s) and Ms. Marvel(s)». En *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, 183-214. Londres y Nueva York: Bloomsbury Academic.
- . 2016b. *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. Londres y Nueva York: Bloomsbury Academic.
- . 2016c. «“The sexier the outfit, the fewer the questions asked”: Wonder Woman». En *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, 25-55. Londres y Nueva York: Bloomsbury Academic.
- . 2016d. «“Somebody Has To Save Our Skins!”: Padmé Amidala, Leia Organa, and Jaina Solo in “Star Wars”». En *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, 87-120. Nueva York y Londres: Bloomsbury Academic.
- «Code of the Comics Magazine Association of America, Inc.» 1954. Comics Magazine Association of America. <https://www.visitthecapitol.gov/exhibitions/artifact/code-comics-magazine-association-america-inc-1954>. Acceso el 10/09/2019.
- Colbert, Stephen M. 2017. «The Big Detail in Wonder Woman Marketing Nobody’s Talking About». *ScreenRant*. 11 de mayo. <https://screenrant.com/wonder-woman-marketing-solo-posters/>. Acceso el 22/05/2019.
- Collins, Alison. 2018. «Gal Gadot on Makeup, Feminism and a Cultural Shift in Hollywood». *LA Times*. 9 de enero. <https://www.aol.com/article/lifestyle/2018/01/09/gal-gadot-on-make-up-feminism-and-a-cultural-shift-in-hollywood/23329047/>. Acceso el 19/04/2019.
- Collins, Felicity, Jane Landman y Susan Bye, eds. 2019. *A Companion to Australian Cinema*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Comolli, Jean-Luc y Paul Narboni. 1971. «Cinema/Ideology/Criticism». *Screen* 12 (1): 27-38.
- Connell, R. W. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press.
- . 2000. *The Men and the Boys*. Berkeley: University of California Press.
- . 2005. «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept». *Gender & Society* 19 (6): 829-59.
- Connelly, Chris, Ashley Riegle y Anthony Rivas. 2019. «“The Mandalorian” creator Jon Favreau talks show’s inspiration, “personal connection” to filmmaking». *ABC*

- News. 15 de noviembre. <https://abcnews.go.com/Entertainment/mandalorian-creator-jon-favreau-talks-shows-inspiration-personal/story?id=67023193>. Acceso el 20/05/2020.
- Constantine, Murray (Katharine Burdekin). 1937. *Swastika Night*. Londres: Victor Gollancz.
- Cook, Erin. 2017. «Gal Gadot Wonder Woman Workout Routine And Diet». *Elle Australia*. <https://www.elle.com.au/health-fitness/gal-gadot-wonder-woman-workout-routine-and-diet-13556>. Acceso el 27/05/2019.
- Cook, Jesselyn y Ned Simons. 2017. «The Weinstein Effect : How A Hollywood Scandal Sparked A Global Movement Against Sexual Misconduct». *Huffington Post*. 8 de noviembre. [https://www.huffpost.com/entry/weinstein-effect-global\\_n\\_5a01d0e0e4b066c2c03a563b](https://www.huffpost.com/entry/weinstein-effect-global_n_5a01d0e0e4b066c2c03a563b). Acceso el 27/05/2019.
- Cornell, Drucilla. 2009. *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*. Fordham University Press Series. Nueva York: Fordham University Press.
- Cornish, Leah. 2017. «“Wonder Woman” Director Patty Jenkins on the Feminist Superhero: “Being Badass Doesn’t Mean She’s Not Loving”». *Glamour*. 16 de mayo. <https://www.glamour.com/story/wonder-woman-director-patty-jenkins-on-the-feminist-superhero>. Acceso el 22/05/2019.
- Corrigan, Timothy. 1990. «The Commerce of Auteurism: A Voice without Authority». *New German Critique* 49 (Special Issue on Alexander Kluge): 43-57.
- Cott, Nancy F. 1987. *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven: Yale University Press.
- Cotter, Padraig. 2019. «Why You’re Wrong About Kylo Ren’s “Let The Past Die” Last Jedi Line». *ScreenRant*. 22 de marzo <https://screenrant.com/last-jedi-let-past-die-kylo-ren-wrong/>. Acceso el 19/05/2020.
- Coulthard, Lisa. 2007. «Killing Bill: Rethinking feminism and film violence». En *Interrogating Post-Feminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, editado por Yvonne Tasker y Diane Negra, 153-75. Durham y Londres: Duke University Press.
- CR. 2015. «Mad Max: Fury Road. Movie Production Notes». *Cinema Review*. <http://www.cinemareview.com/production.asp?prodid=20022>. Acceso 17/02/2016.
- Cranny-Francis, A. 1990. *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. Nueva York: St. Martin’s Press.
- Creativewordspowerfulideas. 2017. *Tumblr*. 3 de junio. <https://creativewordspowerfulideas.tumblr.com/post/161378925721/watching-a-super-hero-movie-directed-by-a-woman-is>. Acceso el 09/09/2019.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.
- Crewe, Dave. 2016. «The Hyper-Masculine Incoherency of Batman V Superman: Dawn of Justice». *CCpopculture*. 27 de marzo. <https://ccpopculture.com/2016/03/27/the-hyper-masculine-incoherency-of-batman-v-superman-dawn-of-justice/>. Acceso el 25/07/2019.
- Cuordileone, K. A. 2000. «“Politics in an Age of Anxiety”: Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949-1960». *The Journal of American History* 87 (2): 515-45.
- Curtis, Neal y Valentina Cardo. 2018. «Superheroes and third-wave feminism». *Feminist Media Studies* 18 (3): 381-96.
- D’Ancona, Matthew. 2015. «Every era needs its myth cycle. Star Wars is ours». *The Guardian*. 14 de diciembre. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/dec/14/myth-star-wars-force->

- awakens-heroic-legends. Acceso el 04/12/2019.
- Daniels, Les. 2000. *Wonder Woman: The Complete History*. Nueva York: DC Comics.
- Darowski, Joseph J. 2014a. «“I No Longer Deserve to Belong”: The Justice League, Wonder Woman and the Twelve Labors». En *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, editado por Joseph J. Darowski, 126-135. Jefferson: McFarland.
- . ed. 2014b. *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*. Jefferson: McFarland.
- Davis, Erik. 2015. «The Wild Story Behind All That Chrome Spray Paint in “Mad Max: Fury Road”». *Movies.com*. 19 de mayo. <http://www.movies.com/movie-news/mad-max-fury-road-chrome-spray-paint/18504?wssac=164&wssaffid=news>. Acceso el 11/04/2016.
- . 2017. «‘Wonder Woman’ Director Patty Jenkins on How The Film’s Most Memorable Scene Almost Didn’t Happen». *Fandango*. 31 de mayo. <https://www.fandango.com/movie-news/wonder-woman-director-patty-jenkins-on-how-the-films-most-memorable-scene-almost-didnt-happen-752330>. Acceso el 23/07/2019.
- Dejmanee, Tisha. 2016a. «“Food Porn” as Postfeminist Play: Digital Femininity and the Female Body on Food Blogs». *Television & New Media* 17 (5): 429-48.
- . 2016b. «Waves and popular feminist entanglements: diffraction as a feminist media methodology». *Feminist Media Studies* 16 (4): 741-45.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1978. *Kafka: Por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era.
- Derry, Ken y John C. Lyden, eds. 2018. *The Myth Awakens: Canon, Conservatism, and Fan Reception of Star Wars*. Eugene: Cascade Books.
- Derry, Ken. 2018. «Preface: The Book Awakens». En *The Myth Awakens: Canon, Conservatism, and Fan Reception of Star Wars*, editado por Ken Derry y John C. Lyden. Eugene: Cascade Books.
- Desowitz, Bill. 2016. «How They Edited the Oscar-Nominated “Mad Max: Fury Road” Thompson on Hollywood». *IndieWire*. 27 de enero. <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/how-they-edited-the-oscar-nominated-mad-max-fury-road-20160127>. Acceso el 15/03/2016.
- Desta, Yohana. 2017. «How Gloria Steinem Saved Wonder Woman Watch Now : Bear Grylls Reviews Survival Movies». *Vanity Fair*. 10 de octubre. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/10/gloria-steinem-wonder-woman>. Acceso el 23/03/2019.
- Deyneka, Leah. 2012. «May the Myth Be with You, Always: Archetypes, Mythic Elements, and Aspects of Joseph Campbell’s Heroic Monomyth in the Original Star Wars Trilogy». En *Myth, Media, and Culture in Star Wars: An Anthology*, editado por Douglas Brode y Leah Deyneka. Lanham, Toronto y Plymouth: Scarecrow Press.
- DGA. 2011. «2011 DGA Honors Recipients Announced». *DGA.org*. 12 de agosto. <https://www.dga.org/News/PressReleases/2011/0812-2011-DGA-Honors-to-Recognize-Leadership-In-Film-and-Television-Industry.aspx>. Acceso el 21/05/2019.
- Diegoft. 2018. *Reddit.com*. 8 de mayo. [https://www.reddit.com/r/StarWars/comments/8hyc2i/why\\_is\\_rose\\_so\\_hated/](https://www.reddit.com/r/StarWars/comments/8hyc2i/why_is_rose_so_hated/). Acceso el 21/05/2019.
- Digging Deeper. 2015. «Vehicles of Masculinity». *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=VIVCnOiFyM>. Acceso el 10/05/2016.



- DiPaolo, Marc. 2011. «Wonder Woman as World War II Veteran, Camp Feminist Icon, and Male Sex Fantasy». En *War, Politics and Superheroes : Ethics and Propaganda In Comics and Film*, 151-73. Jefferson: McFarland.
- Disney. 2017. «Star Wars Forces of Destiny | Sands of Jakku | Star Wars | Disney». *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=TVVa2g4X4MU>. Acceso el 10/08/2020.
- Dmytryk, Edward. 1984. *On Film Editing: an Introduction to the Art of Film Construction*. Boston y Londres: Focal Press.
- Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp y Linda Williams, eds. 1984. *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: The American Film Institute.
- Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Dockterman, Eliana. 2015. «Vagina Monologues Writer Eve Ensler: How *Mad Max: Fury Road* Became a “Feminist Action Film”». *Time.com*. 7 de mayo. <http://time.com/3850323/mad-max-fury-road-eve-ensler-feminist/>. Acceso el 24/05/2016.
- Doctor Bifrost. 2015. «Wonder Woman and the Paternal Narrative: the Rise of Wonder Woman, the Fall of Women». *Hero Complex*. 14 de mayo. <https://web.archive.org/web/20120203203243/http://herocomplex.latimes.com/2011/11/04/wonder-woman-at-70-dcs-icon-gets-new-origin-but-still-no-film/>. Acceso el 19/07/2019.
- Dominguez, Diana. 2006. «Feminism and the Force: Empowerment and Disillusionment in a Galaxy Far, Far Away». En *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*, editado por Carl Silvio y Tony M. Vinci, 109-33. Jefferson: McFarland.
- Donald, Ralph y Karen MacDonald. 2011. *Reel Men at War: Masculinity and the American War Film*. Lanham: Scarecrow Press.
- Donaldson, Thomas C. 2013. «Ineffectual Lass Among the Legions of Superheroes: The Marginalization and Domestication of Female Superheroes, 1955-1970». En *Ages of Heroes, Eras of Men: Superheroes and the American Experience*, editado por Julian C. Chambliss, 139-52. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Dosekun, Simidele. 2015. «For Western Girls Only?: Post-feminism as transnational culture». *Feminist Media Studies* 15 (6): 960-975.
- Douglas, Susan Jeanne. 1994. *Where the Girls Are: Growing Up Female With the Mass Media*. Nueva York: Random House.
- Doyle, Sady. 2018. «The Deadly Incel Movement’s Absurd Pop Culture Roots Trust Issues From a cheesy VH1 reality show to mass killing». *Medium*. 6 de junio. <https://gen.medium.com/the-deadly-incel-movements-absurd-pop-culture-roots-e5bef93df2f5>. Acceso el 02/06/2020.
- Duan, Noël. 2018. «“Wonder Woman”’s Gal Gadot has a Revlon contract, finally making the money she deserves». *QZ*. 16 de enero. <https://qz.com/quartz/1180629/wonder-womans-gal-gadot-has-a-revlon-contract-finally-making-the-money-she-deserves/>. Acceso el 27/05/2019.
- Dubrofsky, Rachel E. y Megan M. Wood. 2014. «Posting Racism and Sexism: Authenticity, Agency and Self-Reflexivity in Social Media». *Communication and Critical/Cultural Studies* 11 (3): 282-87.
- Dumaraog, Ana. 2020. «Rise of Skywalker Video Reveals How Much Of Leia Was CGI & Which Parts Were Fisher». *ScreenRant*. 5 de febrero. <https://screenrant.com/star-wars-rise-skywalker-visual-effects-leia-carrie-fisher/>. Acceso el 05/05/2020.

- Dyce, Andrew. 2014. «What to Expect From “Batman V Superman”’s Wonder Woman & Man of Steel Costumes». *ScreenRant*. 29 de maig. <https://screenrant.com/batman-vs-superman-wonder-woman-costume-discussion/>. Acceso el 29/08/2019.
- Eagleton, Mary. 2005. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Ebert, Roger. 2004. «Catwoman». *RogerEbert.com*. 19 de julio. <https://www.rogerebert.com/reviews/catwoman-2004>. Acceso el 25/04/2019.
- Eco, Umberto. 1984. «The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts». En *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 107-25. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. 2018. *Contra el fascismo*. Barcelona: Penguin Random House.
- Edwards, Tim. 2009. «Spectacular Pain: Masculinity, Masochism and Men in the Movies». En *Sex, Violence and the Body: The Erotics of Wounding*, editado por Viv Burr y Jeff Hearn. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Elizabeth, King. 2015. «Mad Max: Fury Road Allows Audiences to Both Enjoy and Problematize Hypermasculinity». *Bitch Flicks*. Junio. <http://www.bitchflicks.com/2015/06/mad-max-fury-road-allows-audiences-to-both-enjoy-and-problematize-hypermasculinity.html#.Vw55bZOLSb8>. Acceso el 21/02/2016.
- Elliott, Karla. 2016. «Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept». *Men and Masculinities* 19 (3): 240-59.
- Ellis, John. 1982. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. *The British Journal of Psychiatry*. Nueva York: Routledge.
- Ellis, Lindsay. 2018. «The Ideology of the First Order». *YouTube*. 3 de junio. <https://www.youtube.com/watch?v=XAVeyXwy3BE>. Acceso el 12/02/2020.
- Ellison, Sarah. 2016. «Meet the Most Powerful Woman in Hollywood». *Vanity Fair*. Febrero. <https://web.archive.org/web/20180516162649/https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/02/kathleen-kennedy-hollywood-producer>. Acceso el 11/11/2019.
- Emad, Mitra C. 2006. «Reading wonder woman’s body: Mythologies of gender and nation». *Journal of Popular Culture* 39 (6): 954-84.
- Enarson, Elaine, Alice Fothergill y Lori Peek. 2007. «Gender and disaster: Foundations and directions». En *Handbook of Disaster Research*, editado por Havidan Rodriguez, Enrico L. Quarantelli y Russell Dynes, 130-46. Nueva York: Springer.
- Enarson, Elaine y Betty Hearn Morrow, eds. 1998. *The Gendered Terrain of Disaster: Through Women’s Eyes*. Nueva York: Praeger.
- Enarson, Elaine y Bob Pease. 2016. «The gendered terrain of disaster. Thinking about men and masculinities». En *Men, Masculinities and Disaster*, editado por Elaine Enarson y Bob Pease, 3-20. Londres y Nueva York: Routledge.
- English, Leona. 2002. «Third Space: Contested Space, Identity and International Adult Education». *Adult Education and the Contested Terrain of Public Policy. Proceedings of the Annual Conference of the Canadian Association for the Study of Adult Education*, 109-15. Toronto: Canadian Association for the Study of Adult Education.
- Erao, Matthew. 2017. «Wonder Woman Box Office Success Driven by Older & Female Moviegoers». *ScreenRant*. 6 de julio. <https://screenrant.com/wonder-woman-box-office-older-female-moviegoers/>. Acceso el 21/05/2019.
- Evans, Anna D. 1905. *It Beats the Shakers: or A New Tune*. Londres y Nueva York: Anglo-American Corp.

- Evans, Elizabeth. 2011. *Transmedia Television: Audiences, New Media, and Daily Life*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Faludi, Susan. 1992. *Backlash: The Undeclared War against Women*. London: Vintage.
- Famurewa, Jimi. 2020. «John Boyega: “I’m the only cast member whose experience of Star Wars was based on their race”». *CQ Magazine*. 2 de septiembre. <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/john-boyega-interview-2020>. Acceso el 02/09/2020.
- Farrimond, Katherine. 2017. *The Contemporary Femme Fatale. The Contemporary Femme Fatale*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Farrow, Max. 2019. «Zack Snyder Is Completely Wrong About Batman Killing». *ScreenRant*. 27 de marzo. <https://screenrant.com/zack-snyder-batman-killing-explanation-wrong/>. Acceso el 30/08/2019.
- Femenías, María Luisa. 2013. «La utopía feminista como transgresión». *Aletria: Revista de Estudios de Literatura* 23 (1): 11-22.
- Feminist Frequency. 2015. *Twitter*. 19 de mayo. <https://twitter.com/femfreq/status/600778563202129920>. Acceso el 17/02/2015.
- Ferguson, Marjorie. 1990. «Images of Power and the Feminist Fallacy». *Critical Studies in Mass Communication* 7 (3): 215-30.
- Ferguson, Russell, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West, eds. 1990. *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art y Massachusetts Institute of Technology.
- Festival de Cannes. 2015. «MAD MAX -conference- (en) Cannes 2015». *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=tI6k\\_8tomRE](https://www.youtube.com/watch?v=tI6k_8tomRE). Acceso el 20/06/2018.
- Fetters, Sara Michelle. 2016. «Cluttered Dawn of Justice a Super Disappointment». *Moviefreak*. 23 de marzo. <http://moviefreak.com/batman-v-superman-dawn-of-justice-2016-movie-review/#.V6zu84MrLmE>. Acceso el 20/06/2020.
- Finn, Michelle R. 2014. «William Marston’s Feminist Agenda». En *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, editado por Joseph J. Darowski, 7-21. Jefferson: McFarland.
- Fischer, Lucy. 1989. *Shot/Countershot: Film Tradition and Women’s Cineam*. New Jersey: Princeton University Press.
- Fischer, Russ. 2015. «Mad Max: Fury Road Eight Awesome Facts about the Making of the Film». *SlashFilm*. 22 de mayo. <https://www.slashfilm.com/537137/fury-road-trivia/>. Acceso 19/06/2016.
- Fish, Andrew. 2016. «Interview with Kathleen Kennedy». *The American Society of Cinematographers*. [https://theasc.com/ac\\_magazine/February2016/KathleenKennedy/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/February2016/KathleenKennedy/page1.html). Acceso el 21/05/2020.
- Fisher, Kieran. 2019. «The Western and Samurai Influences of “The Mandalorian”». *Film School Rejects*. 5 de diciembre. <https://filmschoolrejects.com/mandalorian-influences/>. Acceso el 20/05/2020.
- Fisher, Lauren Alexis. 2018. «Gal Gadot Named Face of Reebok». *Harper’s Bazaar*. 16 de marzo. <https://www.harpersbazaar.com/fashion/trends/a19455323/gal-gadot-reebok/>. Acceso el 27/05/2019.
- Fisher, Sarah. 2010. «Violence against women and natural disasters: Findings from post-tsunami Sri Lanka». *Violence against women* 16 (8): 902-18.
- Flynn, Caitlin. 2017. «Wonder Woman’s Thigh Jiggled On Screen & Here’s Why That’s Such A Big Deal». *Refinery29*. 9 de junio. <https://www.refinery29.com/en-us/2017/06/158291/wonder-woman-thigh-jiggle-male-gaze>. Acceso el 09/09/2019.
- For All Nerds*. 2015. «The Axel Alonso (Marvel Comics Editor In Chief) Episode». 8



- de enero. <https://soundcloud.com/fanbros/the-axel-alonso-marvel-comics-editor-in-chief-episode-fanbrosshow>. Acceso el 05/03/2019.
- Foster, Alan Dean. 2015. *Star Wars: The Force Awakens*. Nueva York: Del Rey Books.
- Fothergill, Alice. 1996. «Gender, risk, and disaster». *International Journal of Mass Emergencies and Disasters* 14 (1): 33-56.
- Foucault, Michel. 1985. *¿Qué es un autor?*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Fowler, Stacy y Deborah A. Deacon. 2020. *A Century in Uniform: Military Women in American Films*. Jefferson: McFarland.
- Frankel, Valerie Estelle. 2018. *Star Wars Meets the Eras of Feminism: Weighing All the Galaxy's Women Great and Small*. Lanham: Lexington Books.
- Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*. Londres: Penguin Books.
- Frey, Kaitlyn. 2017. «Justice League's Sexualized Amazon Costumes Spark Internet Controversy». *People.com*. 15 de noviembre. <https://people.com/style/justice-league-wonder-woman-amazon-sexy-costumes-controversy/>. Acceso el 30/09/2020.
- Fuist, Todd Nicholas. 2015. «Religion, Gender, and Power in *Mad Max: Fury Road*». *Humanity & Society* 40 (1): 97-99.
- Fuller, Glen. 2012. «V8's 'til '98": The V8 engine, Australian nationalism and automobility». *Global Media Journal Australian Edition* 6 (1). [https://www.hca.westernsydney.edu.au/gmjau/archive/v6\\_2012\\_1/glen\\_fuller\\_RA.html](https://www.hca.westernsydney.edu.au/gmjau/archive/v6_2012_1/glen_fuller_RA.html). Acceso el 10/05/2016.
- Furness, Hannah. 2015. «Mad Max cast dismiss men's rights comments at Cannes conference». *The Telegraph*. 20 de mayo. <http://www.telegraph.co.uk/film/cannes-festival/mad-max-cast-dismiss-mens-rights-critics/>. Acceso el 28/03/2016.
- Gaines, Jane M. 2002. «The Genius of Genre and the Ingenuity of Women». En *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, editado por Christine Gledhill, 15-28. Illinois: University of Illinois Press.
- Gaines, Jane, Radha Vatsal y Monica Dall'Asta, eds. 2013. *Women Film Pioneers Project*. Nueva York: Columbia University Libraries.
- Gaines, Jane y Radha Vatsal. 2011. «How Women Worked in the US Silent Film Industry». *Women Film Pioneers Project*. <https://wfpp.columbia.edu/essay/how-women-worked-in-the-us-silent-film-industry>. Acceso el 28/03/2016.
- Gaines, Jane. 2002. «Of Cabbages and Authors». En *A Feminist Reader in Early Cinema*, editado por Jennifer M. Beam y Diane Negra, 88-118. Durham: Duke University Press.
- Gallagher, Cavan. 2016. «Old hands, new breed: *Mad Max: Fury Road* and evolving gender roles». *Metro Magazine* 186: 48.
- Gardiner, Margaret. 2015. «“Mad Max: Fury Road” —Stop the Presses! A Woman Edits an Action Film». *Huffington Post*. 19 de mayo. [http://www.huffingtonpost.com/margaret-gardiner/mad-max-fury-road-stop-the-presses\\_b\\_7309464.html](http://www.huffingtonpost.com/margaret-gardiner/mad-max-fury-road-stop-the-presses_b_7309464.html). Acceso el 25/05/2015.
- Gardner, Jeanne. 2012. «Girls Who Sinned in Secret and Paid in Public: Romance Comics, 1949-1954». En *Comic Books and the Cold War: Essays on the Graphic Treatment of Communism, the Code and Social Concerns*, editado por Chris York y Rafiel York, 92-102. Jefferson: McFarland.
- Gay, Roxane. 2014. «Emma Watson? Jennifer Lawrence? These aren't the feminists you're looking for». *The Guardian*. 10 de octubre. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/10/-sp-jennifer-lawrence-emma-watson-feminists-celebrity>. Acceso el 21/01/2019.

- Gentry, Ric. 1992. «An Interview with Dede Allen». *Film Quarterly* 46 (1): 12-22.
- Genz, Stéphanie. 2006. «Third Way/ve: The politics of postfeminism». *Feminist Theory* 7 (3): 333-53.
- «George Lucas». 2015. *Charlie Rose*. <https://charlirose.com/videos/23471>. Acceso el 10/09/2019.
- Gilbey, Ryan. 2018. «The end of the auteur?» *The Guardian*. 23 de marzo. [https://www.theguardian.com/film/2018/mar/23/the-end-of-the-auteur?CMP=fb\\_a-culture\\_b-gdnculture](https://www.theguardian.com/film/2018/mar/23/the-end-of-the-auteur?CMP=fb_a-culture_b-gdnculture). Acceso el 06/02/2019.
- Gill, Rosalind. 2007. «Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility». *European Journal of Cultural Studies* 10(2): 147-66.
- . 2012. «Media, Empowerment and the “Sexualization of Culture” Debates». *Sex Roles* 66 (11-12): 736-45.
- . 2016. «Post-postfeminism?: New feminist visibilities in postfeminist times». *Feminist Media Studies* 16 (4): 610-30.
- . 2017. «The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on». *European Journal of Cultural Studies* 20 (6): 606-26.
- Gill, Rosalind, Elisabeth K. Kelan y Christina M. Scharff. 2017. «A Postfeminist Sensibility at Work». *Gender, Work and Organization* 24 (3): 226-244.
- Gill, Rosalind y Shani Orgad. 2015. «The Confidence Cult(ure)». *Australian Feminist Studies* 30 (86): 324-44.
- Gillmore, Inez Haynes. 2009. *Angel Island*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg.
- Gilman, Charlotte Perkins. 1911. *Moving the Mountain*. Massachusetts: Charlton Co.
- . 1915. *Herland*. Nueva York: Pantheon Books.
- Gledhill, Christine. 1994. «Image and Voice». En *Multiple Voices in Feminist Film Criticis*, editado por Diane Carson y Janice R. Welsch, 109-23. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gold, James. 2019. «Gal Gadot’s Workout Routine and Diet Plan for Wonder Woman». *Born to Work Out*. <http://www.borntoworkout.com/gal-gadots-workout-routine-and-diet-plan-for-wonder-woman/>. Acceso el 27/05/2019.
- Golding, Dan. 2019. *Star Wars after Lucas: A Critical Guide to the Future of the Galaxy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Goldman, Robert, Deborah Heath y Sharon L. Smith. 1991. «Commodity feminism». *Critical Studies in Mass Communication* 8 (3): 333-51.
- Gonzalez, Ed. 2005. «DVD Review: Catwoman». *Slant Magazine*. 5 de enero. [slantmagazine.com/dvd/catwoman-2](http://slantmagazine.com/dvd/catwoman-2). Acceso el 25/04/2019.
- Gordon, Andrew. 1978. «Star Wars: A Myth for Our Time». *Literature/Film Quarterly* 7 (Fall): 314-26.
- Grant, Barry Keith. 2007. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. Nueva York: Wallflower Press.
- Grant, Catherine. 2001. «Secret Agents: Feminist Theories of Women’s Film Authorship». *Feminist Theory* 2 (1): 113-30.
- Gray, Herman. 2013. «Subject(ed) to Recognition». *American Quarterly* 65 (4): 771-98.
- Gray, Jonathan. 2010. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. Nueva York y Londres: New York University Press.
- . 2013. «When Is the Author?» En *A Companion to Media Authorship*, 88-111. Malden: Wiley-Blackwell.
- Gray, Jonathan y Derek Johnson. 2013. *A Companion to Media Authorship*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Gray, Richard. 2011. «Vivacious Vixens and Scintillating Super-Hotties». En *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, editado

- por Richard J. Gray y Betty Kaklamanidou, 75-93. Jefferson, North Carolina y Londres: McFarland.
- Gray, Tim. 2015. «George Miller Pays Tribute to His “Mad Max: Fury Road”». *Variety*. 18 de noviembre. <http://variety.com/2015/artisans/production/director-george-miller-on-mad-max-fury-road-crew-1201641881/>. Acceso el 20/06/2018.
- Griffith, Mary. 1836. *Three Hundred Years Hence*. Philadelphia: Carey, Lea & Blanchard.
- Guin, Ursula K. Le. 1969. *The Left Hand of Darkness*. Nueva York: Ace Books.
- . 1974. *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*. Nueva York: Harper & Row.
- Guynes, Sean y Dan Hassler-Forest, eds. 2018. *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Guynn, Jessica y Marco della Cava. 2017. «Harvey Weinstein effect : Men are getting outed and some are getting fired as women speak up. And it’s spreading». *USA Today*. 26 de octubre. <https://eu.usatoday.com/story/money/2017/10/25/harvey-weinstein-effect-men-losing-their-jobs-and-reputations-over-sexual-misconduct-charges-bu/796007001>. Acceso el 13/02/2019.
- Hadas, Leora. 2020. *Authorship as Promotional Discourse in the Screen Industries: Selling Genius*. Oxon y Nueva York: Routledge.
- Haldane, Charlotte. 1926. *Man’s World*. Londres: Chatto and Windus.
- Hall, Alexander Charles Oliver. 2011. «“Manmade Mess”: The Critical Dystopia of Wall-E». En *The Galaxy Is Rated G: Essays on Children’s Science Fiction Film and Television*, editado por R.C. Neighbors y Sandy Rankin, 248-61. Jefferson, North Carolina y Londres: McFarland.
- Hall, Stuart. 1981. «Notes on Deconstructing “the Popular”». En *People’s History and Socialist Theory*, editado por Raphael Samuel, 227-41. Londres: Routledge y Kegan Paul.
- Hamad, Hannah. 2014. *Postfeminism and Paternity in Contemporary U.S. Film: Framing Fatherhood*. Nueva York: Taylor & Francis.
- Hammtree, David R. 2014. «Backlash and Bracelets: The Patriarch’s World, 1986-1992». En *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, editado por Joseph J. Darowski, 163-73. Jefferson: McFarland.
- Hanley, Galina. 2010. «Australian Legends: historical explorations of Australian masculinity and film 1970-1995». Tesis de máster. University of Waikato.
- Hanley, Tim. 2014. *Wonder Woman Unbound: The Curious History of the World’s Most Famous Heroine. School Science and Mathematics*. Chicago: Chicago Review Press.
- Hanson, Michael J. y Max S. Kay. 2002. *Star Wars: The New Myth*. Bloomington: XLIBRIS Corporation.
- Harrison, Becca. 2018. «Star Wars Women: the stats». *Cinema + Discussion: Blog*. 29 de mayo. <http://www.writingonreels.uk/blog/star-wars-women-the-stats>. Acceso el 18/05/2020.
- Harrison, Eric. 2004. «Catwoman». *Chron*. 23 de julio. <https://www.chron.com/entertainment/movies/article/Catwoman-1981176.php>. Acceso el 25/04/2019.
- Harrod, Mary. 2020. «Agnieszka Piotrowska (2019) *The Nasty Woman and the Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema*». *Film-Philosophy* 24 (2): 250-53.
- Hassler-Forest, Dan. 2017. «Mad Max: between apocalypse and utopia». *Science Fiction Film & Television* 10 (3): 301-6.
- Hatch, Kristen. 2013. «Cutting Women : Margaret Booth and Hollywood’s Pioneering Female Film Editors. When an Editor was a Cutter». *Women Film Pioneers*

- Project. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/essay/cutting-women>. Acceso el 16/08/2015.
- Hay, John. 2017. «The American Mad Max: The Road Warrior versus the Postman». *Science Fiction Film and Television* 10 (3): 307-27.
- Held, Virginia. 2006. *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Nueva York: Oxford University Press.
- Henderson, Mary. 1997. *Star Wars: The Magic of Myth*. Nueva York: Bantam Books.
- Hess, Amanda. 2017. «How the Myth of the Artistic Genius Excuses the Abuse of Women». *The New York Times*. 10 de noviembre.
- Heusser, Jeff. 2015. «FXPodcast #293: Mad Max: Fury Road». *FXGuide*. 29 mayo. <https://www.fxguide.com/fxpodcasts/fxpodcast-293-mad-max-fury-road/>. Acceso el 17/02/2016.
- Heywood, L. y J. Drake. 2004. «It's All About the Benjamins: Economic Determinants of Third Wave Feminism in the US». En *Third Wave Feminism*, editado por Stacy Gillis, Gillian Howie y Rebecca Munford, 13-23. Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Hiatt, Brian. 2019. «Lucasfilm's Kathleen Kennedy on "Rise of Skywalker" and the Future of "Star Wars"». *Rolling Stone*. 19 de noviembre. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/lucasfilm-president-kathleen-kennedy-interview-rise-skywalker-future-star-wars-912393/>. Acceso el 20/05/2020.
- Hillman, Melissa. 2017. «"This is Not Going to Go the Way You Think": The Last Jedi Is Subversive AF, and I Am Here for It». *Bitter Gertrude*. 20 de diciembre. <https://bittergertrude.com/2017/12/20/this-is-not-going-to-go-the-way-you-think-the-last-jedi-is-subversive-af-and-i-am-here-for-it/>. Acceso el 12/02/2020.
- Hobson, Janell. 2017. «Celebrity Feminism: More than a Gateway». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 42 (4).
- Hoffman, Bruce, Jacob Ware y Ezra Shapiro. 2020. «Assessing the Threat of Incel Violence». *Studies in Conflict and Terrorism* 43 (7): 565-87.
- Holland, D., D. Skinner, W. Lachicotte y C. Cain. 1998. *Identity and Agency in Cultural Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hollows, Joanne. 2005. «Feminismo, estudios culturales y cultura popular». *Lectora: revista de dones i textualitat* 11: 15-28.
- Holmes, Adam. 2015. «Man of Steel Ending Explained: How Superman's Actions Affect the DC Cinematic Universe». *Cinema Blend*. <https://www.cinemablend.com/new/Man-Steel-Ending-Explained-How-Superman-Actions-Affect-DC-Cinematic-Universe-70715.html>. Acceso el 24/07/2019.
- Holub, Christian. 2019. «Dissecting Zack Snyder's defense of his DC movies». *Entertainment Weekly*. 26 de marzo. <https://ew.com/movies/2019/03/26/zack-snyder-defends-controversial-dc-movies/>. Acceso el 30/08/2019.
- Honey, Maureen. 1984. *Creating Rosie the Riveter: Class, Gender, and Propaganda During World War II*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- hooks, bell. 2014. «Are You Still a Slave?» *The New School*. <https://livestream.com/TheNewSchool/Slave/videos/50178872>. Acceso el 21/01/2019.
- Howard, Adam. 2015. «New "Star Wars: The Force Awakens" trailer sparks racial backlash». *MSNBC*. 20 de octubre. <http://www.msnbc.com/msnbc/new-star-wars-the-force-awakens-trailer-sparks-racial-backlash-0>. Acceso el 06/02/2020.
- Howell, Charlotte E. 2015. «"Tricky" Connotations: Wonder Woman as DC's Brand Disruptor». *Cinema Journal* 55 (1): 141-49.



- Hughes, Mark. 2015. «Mad Max: Fury Road is the Ultimate Summer Blockbuster». *Forbes*. 11 de mayo. <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2015/05/11/review-mad-max-fury-road-is-the-ultimate-summer-blockbuster/>. Acceso el 25/01/2016.
- Hunter-Hart, Monica. 2017. «How is “Wonder Woman” Handling the Topic of Feminism?» *Inverse*. 9 de octubre. <https://www.inverse.com/article/31206-will-wonder-woman-be-feminist>. Acceso el 22/05/2019.
- Hutchins, Robert. 2017. «Warner Bros. Consumer Products details global Wonder Woman licensing programme». *Licensing.biz*. 3 de abril. <https://licensing.biz/2017/04/03/warner-bros-consumer-products-details-global-wonder-woman-licensing-programme/45664/>. Acceso el 22/05/2019.
- Huxley, Aldous. 1932. *Brave New World*. Londres: McClelland & Stewart.
- Iger, Robert. 2019. *The Ride of a Lifetime: Lessons Learned from 15 Years as CEO of The Walt Disney Company*. Nueva York: Random House.
- IMDb. 2019. «Feature Film, Released between 2010-01-01 and 2019-12-31 (Sorted by US Box Office Descending)». [https://www.imdb.com/search/title?title\\_type=feature&release\\_date=2010-01-01,2019-12-31&sort=boxoffice\\_gross\\_us,desc](https://www.imdb.com/search/title?title_type=feature&release_date=2010-01-01,2019-12-31&sort=boxoffice_gross_us,desc). Acceso el 05/06/2020.
- ImJustaBagofHammers. 2018. *Reddit.com*. [https://www.reddit.com/r/saltierthancrait/comments/951znd/serious\\_why\\_was\\_roses\\_line\\_about\\_saving\\_what\\_we/e3peu61/?utm\\_source=reddit&utm\\_medium=web2x&context=3](https://www.reddit.com/r/saltierthancrait/comments/951znd/serious_why_was_roses_line_about_saving_what_we/e3peu61/?utm_source=reddit&utm_medium=web2x&context=3). Acceso el 29/01/2020.
- Inness, Sherrie A. 1999. *Tough Girls: Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Iqani, Mehita. 2018. «Performing Post-feminist Wealth : The Intersectional Aesthetics of Irene Major’s Instagram Profile Performing Post-feminist Wealth: The Intersectional Aesthetics of Irene Major’s Instagram Profile, *Australian Feminist Studies* 33(96): 209-22.
- Islam, Needeya. 1995. «“I Wanted to Shoot People”: Genre, Gender and Action in the Films of Kathryn Bigelow». En *Kiss Me Deadly: Feminism and Cinema for the Moment*, editado por Laleen Jayamanne, 91-125. Sydney: Power Publications.
- Itzkoff, Dave. 2017. «The Fate of “The Last Jedi” Is in His Hands». *The New York Times*. 6 de septiembre. <https://www.nytimes.com/2017/09/06/movies/star-wars-the-last-jedi-director-rian-johnson.html>. Acceso el 12/02/2020.
- Jasper, Marykate. 2017a. «Kylo Ren: A Perfect Villain for the Age of the Alt-Right». *The Mary Sue*. 31 de diciembre. <https://www.themarysue.com/why-kylo-ren-is-the-perfect-villain-for-the-age-of-the-alt-right/>. Acceso el 12/02/2020.
- . 2017b. «Look At These Reactions to The Tico Sisters Merch, and Then Try and Tell Me Representation Doesn’t Matter». *The Mary Sue*. 2 de septiembre. <https://www.themarysue.com/rose-paige-tico-representation-forcefriday/>. Acceso el 13/02/2020.
- . 2018. «“Fury Road” Didn’t Have a Script». *The Mary Sue*. 27 de enero. <https://www.themarysue.com/mad-max-fury-road-writing-lessons/>. Acceso el 31/10/2019.
- Jay, Martin. 1992. «The Aesthetic Alibi». *Salmagundi* 93: 13-25.
- JDNM. 2018. *Reddit.com*. [https://www.reddit.com/r/saltierthancrait/comments/951znd/serious\\_why\\_was\\_roses\\_line\\_about\\_saving\\_what\\_we/](https://www.reddit.com/r/saltierthancrait/comments/951znd/serious_why_was_roses_line_about_saving_what_we/). Acceso el 06/07/2020.
- Jeffords, Susan. 1994. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. Rutgers University Press.

- Jernigan, Lauren. 2017. «Star Wars: The Last Jedi Ushers in Future of Storytelling». *The Mary Sue*. 22 de diciembre. <https://www.themarysue.com/last-jedi-future-of-storytelling/>. Acceso el 29/01/2020.
- Johansson, Thomas y Andreas Ottemo. 2015. «Ruptures in hegemonic masculinity: the dialectic between ideology and utopia». *Journal of Gender Studies* 24 (2): 192-206.
- Johinke, Rebecca. 2001. «Manifestations of masculinities: Mad Max and the lure of the forbidden zone». *Journal of Australian Studies* 25 (67): 118-25.
- Johnson, Allan G. 2005. *The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy*. Philadelphia: Temple University Press.
- Johnson, Derek. 2011. «Devaluing and revaluing seriality: The gendered discourses of media franchising». *Media, Culture and Society* 33 (7): 1077-93.
- Johnson, Kerri L., Leah E. Lurye y Jonathan B. Freeman. 2008. «Gender Typicality and Extremity in Popular Culture». En *The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration*, editado por Robin S. Rosenberg y Jennifer Canzoneri, 179-90. Dallas: BenBella Books.
- Johnston, Claire. 1973. «Women's Cinema as Counter-Cinema». En *Notes on Women's Cinema*. Londres: Society for Education in Film and Television.
- . 1988. «Dorothy Arzner: Critical Strategies». En *Feminism and Film Theory*, 36-45. Oxon y Nueva York: Routledge.
- Jones, Amelia. 1992. «Feminism Incorporated: Reading "Postfeminism" in an Anti-Feminist Age». *Afterimage* 20 (5): 314-29..
- Kain, Erik. 2015. «Avengers Review: 5 Things "Age of Ultron" Gets Dead Wrong». *Forbes*. 2 mayo. <http://www.forbes.com/sites/erikkain/2015/05/02/avengers-review-5-things-age-of-ultron-gets-dead-wrong>. Acceso el 21/02/2016.
- Kain, Erik. 2016. «No, Rey From "Star Wars: The Force Awakens" Is Not A Mary Sue». *Forbes*. 4 de enero. <https://www.forbes.com/sites/erikkain/2016/01/04/no-rey-from-star-wars-the-force-awakens-is-not-a-mary-sue/#16d01e031b9a>. Acceso el 14/04/2020.
- Kaklamanidou, Betty. 2011. «The Mythos of Patriarchy in the X-Men Films». En *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, editado por Richard Gray y Betty Kaklamanidou. Jefferson: McFarland.
- Kaminski, Michael. 2010. «In Tribute to Marcia Lucas». *Secret History of Star Wars*. <http://fd.noneinc.com/secrethistoryofstarwarscom/secrethistoryofstarwars.com/marcialucas.html>. Acceso el 08/11/2017.
- Kane, Vivian. 2017. «This Was Not the Wonder Woman Marketing We Were Asking For». *The Mary Sue*. 3 de mayo. [https://www.themarysue.com/wonder-woman-wants-us-to-think-thin/?utm\\_content](https://www.themarysue.com/wonder-woman-wants-us-to-think-thin/?utm_content). Acceso el 22/05/2019.
- Kantor, Jodi y Megan Twohey. 2017. «Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades». *The New York Times*. 5 de octubre. <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>. Acceso el 13/02/2019.
- Karras, Irene. 2002. «The Third Wave's Final Girl: Buffy the Vampire Slayer». *Thirdspace* 1 (2). <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/viewArticle/karras/50>. Acceso el 19/03/2016.
- «Kathleen Kennedy». 2019. *IMDbPro*. <https://pro.imdb.com/name/nm0005086/boxoffice>. Acceso el 10/09/2019.
- Katumba, Kag. 2018. «Campaign of the week: How to make a marketing campaign like a girl». *Smart Insights*. 19 de octubre. <https://www.smartinsights.com/digital->

- marketing-strategy/campaign-of-the-week-how-to-make-a-marketing-campaign-like-a-girl/. Acceso el 22/05/2019.
- Keegan, Rebecca. 2017. «Can You Sell Wonder Woman Without Selling Out?» *Vanity Fair*. 2 de junio. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/06/wonder-woman-marketing>. Acceso el 22/05/2019.
- Keinhorst, Annette. 1987. «Emancipatory projection: An introduction to women's critical utopias». *Women's Studies* 14 (2): 91-99.
- King, Geoff. 2002. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- King, Susan. 2014. «Martin Scorsese and Thelma Schoonmaker: Match made in an editing room». *LA Times*. 3 de mayo. <http://www.latimes.com/entertainment/classichollywood/la-et-mn-ca-classic-hollywood-20140504-story.html>. Acceso el 20/03/2018.
- Kinneavy, J L. 1971. *A Theory of Discourse: The Aims of Discourse*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Kinsler, Amber E. 2004. «Negotiating Spaces For/Through Third-Wave Feminism». *NWSA Journal* 16 (3): 124-53.
- Klassen, Chris. 2018. «Leia “the Hutt Slayer” and Rey “the next generation badass boss bitch”: Heroism, Gender, and Fan Appreciation». En *The Myth Awakens: Canon, Conservatism, and Fan Reception of Star Wars*, editado por Ken Derry y John C. Lyden. Eugene: Cascade Books.
- Klerk, Amy De y Jessica Davis. 2018. «Gal Gadot's best fashion and red carpet moments». *Harper's Bazaar*. 24 de noviembre. <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/style-files/news/g36681/gal-gadot-style/>. Acceso el 27/05/2019.
- Klimek, Chris. 2016. «“Batman V Superman”: Superheroes Adrift In A Grim Sea Of Studio Money». *NPR*. 24 de marzo. [https://www.npr.org/2016/03/24/471035756/batman-v-superman-superheroes-adrift-in-a-grim-sea-of-studio-money?utm\\_medium=RSS&utm\\_campaign=movies](https://www.npr.org/2016/03/24/471035756/batman-v-superman-superheroes-adrift-in-a-grim-sea-of-studio-money?utm_medium=RSS&utm_campaign=movies). Acceso el 20/06/2020.
- Klinger, Barbara. 2003. «“Cinema/Ideology/Criticism” Revisited: The Progressive Genre». En *Film Genre Reader III*, editado por Barry Keith Grant, 75-91. Austin: University of Texas Press.
- Knaff, Donna B. 2014. «A Most Thrilling Struggle: Wonder Woman as Wartime and Post-War Feminist». En *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, editado por Joseph J. Darowski, 22-29. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Knight, Rosie. 2019. «Subtle “Rise of Skywalker” Moment Confirms “Star Wars” Fan Theory». *The Hollywood Reporter*. 21 de diciembre. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/star-wars-rise-skywalker-confirms-finn-fan-theory-1264675/>. Acceso el 25/02/2020.
- Knopf, Christina M. 2019. «“Carrie Fisher Sent Me”: Princess Leia as an avatar of resistance in the Women's March». *Unbound: A Journal of Digital Scholarship* 1 (1). <https://journals.library.unt.edu/index.php/unbound/article/view/103>. Acceso el 28/11/2020.
- Kord, Susanne y Elisabeth Krimmer. 2011. «Spies, Paranoia and Torture». En *Contemporary Hollywood Masculinities. Gender, Genre, and Politics*. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Krämer, Peter. 1998. «Post-Classical Hollywood». En *The Oxford Guide to Film Studies*, editado por John Hill y Pamela Church, 289-309. Oxford: Oxford



- University Press.
- Kring-Schreifels, Jake. 2019. «How Boba Fett Became a “Star Wars” Icon». *The Ringer*. 8 de noviembre. <https://www.theringer.com/movies/2019/11/8/20953924/star-wars-boba-fett-design-the-mandalorian>. Acceso el 20/05/2020.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kuhn, Annette, ed. 1995. *Queen of the “B”’s: Ida Lupino Behind the Camera*. Santa Barbara: Praeger.
- Kuklick, Bruce. 1972. «Myth and Symbol in American Studies». *American Quarterly* 24 (4): 435-50.
- Kupers, Terry A. 2005. «Toxic Masculinity as a Barrier to Mental Health Treatment in Prison». *Journal of Clinical Psychology* 61 (6): 713-24.
- Kvaran, Kara M. 2017. «Super Daddy Issues: Parental Figures, Masculinity, and Superhero Films». *Journal of Popular Culture* 50 (2): 218-38.
- Kwok, Sharon. 2018. «Reebok launches woman driven campaign featuring Gal Gadot, Ariana Grande». *Marketing Interactive*. 17 de julio. <https://www.marketing-interactive.com/reebok-launches-woman-driven-campaign-featuring-gal-gadot-ariana-grande/>. Acceso el 27/05/2019.
- Labrecque, Jeff. 2015. «Fury Road Soundtrack: How Junkie XL Scored the Madness of Mad Max». *Entertainment Weekly*. 14 mayo. <http://www.ew.com/article/2015/05/14/mad-max-fury-road-tom-holkenborg>. Acceso el 17/02/2016.
- Lane, Christina. 2000. *Feminist Hollywood: From «Born in Flames» to «Point Break»*. Detroit: Wayne State University Press.
- Langford, Barry. 2010. *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Langsdale, Samantha. 2019. «Realizing Resistance Through Scholarship and Beyond». *Unbound: A Journal of Digital Scholarship* 1 (1). <https://journals.library.unt.edu/index.php/unbound/article/view/99>. Acceso el 20/07/2020.
- LaTouche, Jason. 2014. «What a Woman Wonders: This Is Feminism?» En *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, editado por Joseph J. Darowski, 79-89. Jefferson: McFarland.
- Lauretis, Teresa de. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Londres: Macmillan.
- . 1989. «Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer». En *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Lauzen, Martha M. 2021. «The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top U.S. Films of 2020». Center for the Study of Women in Television & Film. [https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/01/2017\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/01/2017_Celluloid_Ceiling_Report.pdf). Acceso el 05/02/2018.
- Lebel, Sabine. 2009. «“Tone Down the Boobs, Please!” Reading the Special Effect Body in Superhero Movies». *Cineaction* 77 (Junio): 56-67.
- LeFevre, Karen Burke. 1987. *Invention as a Social Act. Studies in Writing and Rhetoric*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Leiva, Courtney. 2017. «Gal Gadot’s Makeup Artist FINALLY Shares The Secret to Wonder Woman’s KILLER Makeup Look!» *Hello Giggles*. 13 de junio.

- <https://hellogiggles.com/beauty/makeup/gal-gadot-makeup-artist-reveals-beauty-secrets-from-wonder-woman-film/>. Acceso el 27/05/2019.
- Lepore, Jill. 2014. *The Secret History of Wonder Woman*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Lev-Ram, Michal. 2015. «How Star Wars producer Kathleen Kennedy went from secretary to boss». *Fortune*. 10 de septiembre.  
<https://fortune.com/2015/09/10/kathleen-kennedy-lucasfilm-star-wars/>. Acceso el
- Levitas, Ruth y Lucy Sargisson. 2003. «Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia». En *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, editado por Raffaella Baccolini y Tom Moylan, 13-27. Londres y Nueva York: Routledge.
- Levitas, Ruth. 2010. *The Concept of Utopia*. Berna: Peter Lang.
- . 2017. «Where there is no vision, the people perish: A utopian ethic for a transformed future». *Cusp*, Junio: 3-15.
- Lewis, Helen. 2014. «Online abuse, leaked nudes and revenge porn: this is nothing less than terrorism against women». *New Statesman*, 5-11 septiembre.  
<https://www.newstatesman.com/politics/2014/09/online-abuse-leaked-nudes-and-revenge-porn-nothing-less-terrorism-against-women>. Acceso el 19/02/2019.
- Lewis, Jon. 2003. «The Perfect Money Machine(s): George Lucas, Steven Spielberg and Auteurism in the New Hollywood». *Film International* 1 (1): 12-26.
- Lewis, Jone Johnson. 2018. «What Was Heterodoxy?» ThoughtCo. 18 de marzo.  
<https://www.thoughtco.com/heterodoxy-club-organization-3529906>. Acceso el 12/06/2019.
- Licona, Adela C. 2005. «(B)orderlands' Rhetorics and Representations: The Transformative Potential of Feminist Third-Space Scholarship and Zines». *NWSA Journal* 17 (2): 104-29.
- Lilly, Mary. 2016. «“The World is Not a Safe Place for Men”: The Representational Politics of the Manosphere Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies». Tesis de máster. University of Ottawa.
- Lindenmuth, William A. 2015. «The Jedi Knights of Faith: Anakin, Luke, and Soren (Kierkegaard)». En *The Ultimate Star Wars and Philosophy: You Must Unlearn What You Have Learned*, editado por Jason T. Eberl y Kevin S. Decker, 31-41. West Sussex: John Wiley & Sons.
- Lindsay, Cecile. 1986. «Body/Language: French Feminist Utopias». *The French Review* 60 (1): 46-55.
- Livingston, Eve. 2016. «“Corporate feminism” oppresses women. Here’s how». *The Guardian*. 28 de septiembre.  
<http://theguardian.com/commentisfree/2016/sep/28/corporate-feminism-women-glass-ceiling>. Acceso el 23/01/2019.
- Lomax, Tara. 2018. «“Thank the Maker!”: George Lucas, Lucasfilm, and the Legends of Transtextual Authorship across the Star Wars Franchise». En *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*, editado por Dan Hassler-Forest y Sean Guynes. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Los Angeles Times*. 1937. «“Feminine Rule Declared Fact”», 13 de noviembre. 1.
- Lubitz, Rachel. 2017. «There was a radically powerful moment in “Wonder Woman” that most people missed». *Insider*. 14 de junio. <https://www.insider.com/wonder-woman-thigh-jiggled-powerful-2017-6>. Acceso el 09/09/2019.
- Luscombe, Belinda. 2017. «Patty Jenkins». *Time*. <http://time.com/time-person-of-the-year-2017-patty-jenkins-runner-up/>. Acceso el 20/05/2019.
- M2echannel. 2010. «The Greenroom —Editor Sally Menke Interview (Part 1 of 2)».

- YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=isTfDnnbB\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=isTfDnnbB_4). Acceso el 07/12/2019.
- Mackenzie, Macaela. 2017. «These Are the EXACT Makeup Products Wonder Woman Wore to Look Like a Badass». *Allure*. 14 de junio. <https://www.allure.com/story/wonder-woman-gal-gadot-makeup-routine>. Acceso el 27/05/2019.
- Madrid, Mike. 2016a. «1950s: The Girlfriends». En *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*, 57-82. Minneapolis: Exterminating Angel Press.
- . 2016b. *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy and the History of Comic Book Heroines*. Minneapolis: Exterminating Angel Press.
- Mahar, Karen Ward. 2012. «“Doing a Man’s Work”: The Rise of the Studio System and the Remasculinisation of Filmmaking». En *The Classical Hollywood Reader*, editado por Steve Neale, 79-94. Oxon: Routledge.
- Maltby, Richard. 1996. *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford y Cambridge: Blackwell Publishing.
- Mandaville, Alison. 2014. «Out of the Refrigerator. Gail Simone’s Wonder Woman, 2008-2010». En *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, editado por Joseph J. Darowski, 205-21. Jefferson: McFarland.
- Mann, Patricia S. 1994. *Micro-politics: Agency in a Postfeminist Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Margulies, Ivone. 1996. *Nothing Happens: Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*. Durham: Duke University Press.
- Marston, William Moulton, Harry G. Peter y Sheldon Mayer. 1941. «Introducing Wonder Woman». *All Star Comics*. Vol. 1, 8.
- Marston, William Moulton y Harry Peter. 1942. *Wonder Woman*. Vol. 1, 1.
- . 1943. *Wonder Woman*. Vol. 1, 5.
- Martine, Arkady. 2017. «Star Wars’ Vice-Admiral Holdo and Our Expectations for Female Military Power». *Tor.com*. 21 de diciembre. <https://www.tor.com/2017/12/21/star-wars-vice-admiral-holdo-and-our-expectations-for-female-military-power/>. Acceso el 28/01/2020.
- Marwick, Alice E. y Robyn Caplan. 2018. «Drinking male tears: language, the manosphere, and networked harassment». *Feminist Media Studies* 18 (4): 543-59.
- Marwick, Alice y Rebecca Lewis. 2017. «Media Manipulation and Disinformation Online». *Data & Society Research Institute*, 1-104.
- Mason, Jessica. 2019. «Justice for Rose Tico». *The Mary Sue*. 23 de diciembre. <https://www.themarysue.com/justice-for-rose-tico/>. Acceso el 06/02/2020.
- Massanari, Adrienne. 2017. «#Gamergate and The Fapping: How Reddit’s algorithm, governance, and culture support toxic technocultures». *New Media and Society* 19 (3): 329-46.
- Matton D’Amore, Laura. 2008. «Invisible Girl’s Quest for Visibility: Early Second Wave Feminism and the Comic Book Superheroine». *Americana. The Journal of American Popular Culture 1900 to Present* 7 (2). [https://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall\\_2008/d'amore.htm](https://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2008/d'amore.htm). Acceso el 02/02/2018.
- Mayne, Judith. 1990. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women’s Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1994. *Directed by Dorothy Arzner*. Bloomington: Indiana University Press.
- McClelland-Nugent, Ruth. 2014. «“Steve Trevor, Equal?” Wonder Woman in an Era of Second Wave Feminist Critique». En *The Ages of Wonder Woman: Essays on the*

- Amazon Princess in Changing Times*, editado por Joseph J. Darowski, 136-50. Jefferson: McFarland.
- McDaniel, Patti Ja. 2004. «The Lucas Effect: George Lucas and the New Hollywood». Tesis doctoral. University of Southern California.
- McGlasson, Eva Wilder. 1891. *Diana's Livery*. Nueva York: Harper & Brothers.
- Mckenna, Susan E. 2002. «The Queer Insistence of Ally McBeal: Lesbian Chic, Postfeminism, and Lesbian Reception». *The Communication Review* 5 (4): 285-314.
- McMillan, Graeme. 2015. «Boycott “Star Wars VII” Movement Launched; Movie Called “Anti-White”». *The Hollywood Reporter*. 19 de octubre. <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/boycott-star-wars-vii-movement-833102>. Acceso el 22/05/2020.
- McNamara, Brittney. 2017. «Tumblr User Explains How Wonder Woman Broke Through the Male Gaze». *TeenVogue*. 8 de junio. <https://www.teenvogue.com/story/tumblr-user-explains-wonder-woman-male-gaze>. Acceso el 09/09/2019.
- McNearney, Allison. 2015. «Now You Can Get the “Mad Max” Look». *The Daily Beast*. 15 de mayo. <https://www.thedailybeast.com/now-you-can-get-the-mad-max-look>. Acceso el 15/10/2019.
- McRobbie, Angela. 2004. «Post-feminism and popular culture». *Feminist Media Studies* 4 (3): 255-64.
- . 2008. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Londres: SAGE Publications.
- McWeeny, Drew. 2015. «Review: Avengers: Age of Ultron Puts Character First in Messy Action Landscape». *Hitfix*. 21 de abril. <http://www.hitfix.com/motion-captured/review-avengers-age-of-ultron-puts-character-first-in-messy-action-landscape>. Acceso el 17/02/2016.
- MechaRandom42. 2019. «That's A Load Of Garbage Kathleen Kennedy! You Had Source Material!». *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=pqLECK-tAqo>. Acceso el 20/03/2020.
- Medina, Yasser. 2016. «Crítica de la película “Batman v Superman: Dawn of Justice”». *Cinematoficionados*. 25 de marzo. <https://www.cinematoficionados.com/2016/03/batman-v-superman-dawn-of-justice-2016.html>. Acceso el 17/05/2020.
- Megarry, Jessica. 2014. «Online incivility or sexual harassment? Conceptualising women's experiences in the digital age». *Women's Studies International Forum* 47: 46-55.
- Mellencamp, Patricia. 1995. *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mendes, Kaitlynn D., Jessalynn Keller y Jessica Ringrose. 2016. «Speaking “Unspeakable Things”: Documenting Digital Feminist Responses to Rape Culture». *Journal of Gender Studies* 27 (1): 22-36.
- Messner, Michael A. 1998. «The limits of “the male sex role”: An analysis of the men's liberation and men's rights movements' discourse». *Gender and Society* 12 (3): 255-76.
- Metz, Christian. 1982. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. Londres y Basingstoke: Macmillan Press.
- Midnight's Edge. 2019. «Kathleen Kennedy disses George Lucas, demonstrates zero knowledge of Star Wars». *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Esj0JintXBk>. Acceso el 09/09/2020.



- Miller, George, Nico Lathouris y Mark Sexton. 2015. *Mad Max Fury Road*, editado por Alex Antoine. Nueva York: Vertigo.
- Miller, Nancy K. 1988a. «Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader». En *Subject to Change. Reading Feminist Writing*, 102-22. Nueva York: Columbia University Press.
- . 1988b. «The Text's Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions». En *Subject to Change. Reading Feminist Writing*, 67-76. Nueva York: Columbia University Press.
- Mills, Sam. 2016. «Shaping Physicality and Forming Rhythm : Technology, Gender, and the Pulse of Editing», University of St Andrews. <https://www.st-andrews.ac.uk/assets/university/schools/department-of-film-studies/documents/essays/Sam-Mills-Anita-Loos-essay.pdf>. Acceso el 06/10/2017.
- Mirrlees, Tanner y Isabel Pedersen. 2016. «Elysium as a critical dystopia». *International Journal of Media & Cultural Politics* 12 (3): 305-22.
- Modleski, Tania. 1999. *Old Wives' Tales: Feminist Re-visions of Film and Other Fictions*. Londres: I. B. Tauris.
- . 2005. *The Women who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. Londres y Nueva York: Routledge.
- . 2008. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Oxon y Nueva York: Routledge.
- Mohr, Dunja M. 2007. «Transgressive Utopian dystopias: The postmodern reappearance of Utopia in the disguise of dystopia». *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 55 (1): 5-24.
- Moloney, Mairead Eastin y Tony P Love. 2018. «Assessing online misogyny: Perspectives from sociology and feminist media studies». *Sociology Compass* 12 (5): 1-12.
- Moreno, Fernando Ángel. 2019. *La ideología de Star Wars*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- Moro, Tomás. 2011. *Utopía*, editado por Emilio García Estébanez. Madrid: Ediciones Akal.
- Morris, Meaghan. 1998. *Too Soon Too Late: History in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mosher, Donald L. y Silvan S. Tomkins. 1988. «Scripting the Macho Man: Hypermasculine Socialization and Enculturation». *The Journal of Sex Research* 25 (1): 60-84.
- Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press.
- . 2014. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, editado por Raffaella Baccolini. Bern: Peter Lang.
- Mulcahey, Matt. 2017. «“Was Everything in Focus?”: Wonder Woman DP Matthew Jensen on Shooting 35 and Digital and How Tequila Sunrise Inspired His Career». *Filmmaker Magazine*. 18 de julio. <https://filmmakermagazine.com/102933-was-everything-in-focus-wonder-woman-dp-matthew-jensen-on-shooting-35-and-digital-and-how-tequila-sunrise-inspired-his-career/>. Acceso el 03/09/2019.
- Mulvey, Laura. 1975. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* 16 (3): 6-18.
- . 1979. «Feminism, Film and the Avant-Garde». En *Women Writing and Writing about Women*, editado por Mary Jacobus, 177-95. London: Routledge.
- . 1989. *Visual and Other Pleasures*. Hampshire y Nueva York: Palgrave.
- . 2015. «Introduction: 1970s Feminist Film Theory and the Obsolescent Object». En *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film*

- Cultures*, editado por Laura Mulvey y Anna Backman Rogers, 17-26. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Munford, Rebecca y Melanie Waters. 2014. *Feminism & Popular Culture: Investigating the Postfeminist Mystique*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Murchison, Joye y Harry G. Peter. 1945. *Wonder Woman*, editado por Sheldon Mayer. Vol. 1, 13. Nueva York: DC Comics.
- . 1946. *Wonder Woman*, editado por Sheldon Mayer. Vol. 1, 19. Nueva York: DC Comics.
- . 1947. *Wonder Woman*, editado por Sheldon Mayer. Vol. 1, 20. Nueva York: DC Comics.
- Murdock, Maureen. 2013. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Boston y Londres: Shambhala.
- Murray, Noel. 2010. «Bronze-Age Comics». *AV Club*. 25 de febrero. <https://www.avclub.com/bronze-age-comics-1798219544>. Acceso el 23/07/2019.
- Nash, Meredith y Imelda Whelehan. 2017. *Reading Lena Dunham's Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity and Gendered Performance in Contemporary Television*, editado por Meredith Nash y Imelda Whelehan. Cham: Palgrave Macmillan.
- Neale, Steve. 1981. «Art Cinema as Institution». *Screen* 22 (1): 11-40.
- . 2002. «Masculinity as spectacle: Reflections on men and mainstream cinema». En *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, editado por Steven Cohan y Ina Rae Hark, 9-20. Londres y Nueva York: Routledge.
- Nedomanski, Vashi. 2015. «Mad Max: Center Framed». *Vimeo*. <https://vimeo.com/129314425>. Acceso el 18/05/2017.
- . 2016. «The Fastest Cut : Furious Film Editing». *Vashivisuals*. 14 de enero. [http://vashivisuals.com/the-fastest\\_cut/](http://vashivisuals.com/the-fastest_cut/). Acceso el 18/05/2017.
- Negra, Diane y Yvonne Tasker, eds. 2007. *Interrogating Post-feminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- Negra, Diane. 2001. *What a Girl Wants?: Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Nerdrotic. 2019. «Disney Star Wars' Failure Belongs to Kathleen Kennedy. The Kennedy Saga is Coming to an End». *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=MbDHe-uzt1Q>. Acceso el 21/05/2020.
- Newton, Judith. 1990. «Feminism and Anxiety in Alien». En *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, editado por Annette Kuhn, 82-90. Londres: Verso.
- Nicholson, Hope. 2017. *The Spectacular Sisterhood of Superwomen: Awesome Female Characters from Comic Book History*. Philadelphia: Quirk Books.
- Nikakis, Karen Simpson. 1997. «The use of narrative in order to break the masculine domination of the hero quest». Tesis doctoral. Victoria University of Technology.
- NPR. 2016. «“You Bite Off A Little Bit”: “Mad Max” Editor On How To Shape A Film». *NPR Group*. 15 de febrero. <http://www.npr.org/2016/02/15/466832925/you-bite-off-a-little-bit-mad-max-editor-on-how-to-shape-a-film>. Acceso el 12/06/2016.
- O'Day, Marc. 2004. «Beauty in Motion: Gender, Spectacle and Action Babe Cinema». En *Action and Adventure Cinema*, editado por Yvonne Tasker, 201-18. Londres y Nueva York: Routledge.
- O'Neil, Dennis. 1968. *Wonder Woman*, editado por Jack Miller. Vol 1, 178.
- O'Neil, Lorena. 2015. «Men's Rights Activists Boycott *Mad Max: Fury Road*». *CNN.com*. 15 de mayo. <http://edition.cnn.com/2015/05/15/entertainment/mad-max->

- fury-road- boycott-mens-rights-thr-feat/index.html. Acceso el 08/12/2015.
- O'Reilly, Julie D. 2005. «The Wonder Woman Precedent: Female (Super)Heroism on Trial». *The Journal of American Culture* 28 (3): 273-83.
- Orr, Christopher. 2016. «Batman v Superman: Dawn of Rubbish». *The Atlantic*. 24 de marzo. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/03/batman-v-superman-dawn-of-justice-review/475347/>. Acceso el 20/06/2020.
- Orwell, George. 1949. *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Harvill Secker.
- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel. 2014. «War, Foreign Policy and the Media: The Rucka Years». En *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, editado por Joseph J. Darowski, 194-204. Jefferson: McFarland.
- Palmer, Lorrie. 2012. «“Cranked” Masculinity: Hypermediation in Digital Action Cinema». *Cinema Journal* 51 (4): 1-25.
- Parisi, Frank, Gary Scheppke y Dave Filoni. 2009. *The Art of Star Wars: The Clone Wars*. Londres: Titan Books.
- Parker, Ryan. 2019. «Rian Johnson Defends His Version of Luke Skywalker Amid Restoked Criticisms». *The Hollywood Reporter*. 20 de diciembre. <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/rian-johnson-defends-his-version-luke-skywalker-1264407>. Acceso el 19/05/2020.
- Parkin, Simon. 2014. «Gamergate: A Scandal Erupts in the Video-Game Community». *The New Yorker*, 17 de octubre. <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/gamergate-scandal-erupts-video-game-community>. Acceso el 27/01/2019.
- «Past Recipients». 2011. Women in Film. <https://web.archive.org/web/20110630083646/http://wif.org/past-recipients>. Acceso el 10/09/2019.
- Patrick, Seb. 2016. «10 Things You May Not Know About the “Mad Max” Films». *BBC America*. <http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2016/05/10-things-you-may-not-know-about-the-mad-max-films>. Acceso el 16/10/2019.
- Penley, Constance. 1989. «Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia». En *The Future of Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*, 63-83. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Penny, Laurie. 2018. «Peterson’s Complaint». 12 de julio. <https://longreads.com/2018/07/12/petersons-complaint/>. Acceso el 22/05/2020.
- «People Index». 2019. Box Office Mojo. <https://web.archive.org/web/20190713154048/https://www.boxofficemojo.com/people/?view=Producer&sort=sumgross&order=DESC&p=.htm>. Acceso el 11/11/2019.
- Pfaelzer, Jean. 1988. «The Changing of the Avant Garde : The Feminist Utopia». *Science Fiction Studies* 15 (3): 282-94.
- Piercy, Marge. 1976. *Woman on the Edge of Time*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Piotrowska, Agnieszka. 2019. *The Nasty Woman and the Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Pitkethly, Clare. 2012. «The pursuit of identity in the face of paradox: Indeterminacy, structure and repetition in Superman, Batman and Wonder Woman». *Journal of Graphic Novels and Comics* 3 (2): 215-21.
- Pollitt, Katha. 1991. «Hers; The Smurfette Principle». *The New York Times*. 7 de abril. <http://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>. Acceso el 16/05/2019.
- Pollock, Dale. 2009. *Skywalking: The Life And Films Of George Lucas, Updated Edition*. Nueva York: Hachette Books.



- Popper, K. 2012. *The Open Society and Its Enemies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Pougher, India. 2018. «Gal Gadot's Best Looks». *Elle*. 5 de marzo.  
<https://www.elle.com/fashion/celebrity-style/g14546176/gal-gadot-style/>. Acceso el 27/05/2019.
- Quattro, Ken. 2004. «The New Ages: Rethinking Comic Book History». *Comic Art Ville*.  
<https://web.archive.org/web/20150905115607/http://www.comicartville.com/newages.htm>. Acceso el 22/07/2019.
- Read, Jacinda. 1998. «Narratives of Transformation: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle». Tesis doctoral. University of Warwick.
- Reviews, SC. 2019. «Kathleen Kennedy Failed Star Wars». YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=O5TyGUok90U>. Acceso el 19/08/2020.
- «Rey, Ahsoka Tano, and more iconic heroes to star in new Star Wars Forces of Destiny animated micro-series». *StarWars.com*. 12 de abril.  
<https://www.starwars.com/news/rey-ahsoka-tano-and-more-iconic-heroes-to-star-in-new-star-wars-forces-of-destiny-animated-micro-series>. Acceso el 20/05/2020.
- Reynolds, Nedra. 1993. «Ethos as Location: New Sites for Understanding Discursive Authority». *Rhetoric Review* 11 (2): 325-38.
- Rich, Adrienne. 1980. *On Lies, Secrets and Silence*. Londres: Virago.
- Riedel, Samantha. 2016. «Batman v Superman v Misogyny: The Antifeminism of "Dawn of Justice"». *Bitch Magazine*. 31 de marzo.  
<https://www.bitchmedia.org/article/batman-v-superman-v-misogyny-antifeminism-dawn-justice>. Acceso el 25/07/2019.
- Rife, Katie. 2014. «Women still make up the majority of moviegoers, prefer female superheroes». *AV Club*. 27 de marzo. <http://www.avclub.com/article/women-still-make-majority-moviegoers-prefer-female-202741>. Acceso el 02/04/2016.
- Risling Baldy, Cutcha. 2015. «Coyote is not a metaphor: On decolonizing, (re)claiming and (re)naming "Coyote"». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 4 (1): 1-20.
- Rivers, Nicola. 2017. *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave: Turning Tides*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Robbins, Trina. 2013. «The Great Women Superheroes». En *The Superhero Reader*, editado por Charles Hatfield, Jeet Heer y Kent Worcester, 53-60. Jackson: University Press of Mississippi.
- Robinson, Tasha. 2003. «Alan Moore». *AV Club*. 25 de junio.  
<https://www.avclub.com/alan-moore-1798208283>. Acceso el 29/08/2019.
- Rochlin, Margy. 2016. «Oscars 2016: How one film editor goes from her first action movie, "Mad Max: Fury Road," to an Oscar nod». *LA Times*. 28 de enero.  
<http://www.latimes.com/entertainment/la-en-craft-mad-max-20160128-story.html%0D>. Acceso el 20/04/2017.
- Rodríguez-Darias, Alberto Jonay y Laura Aguilera-Ávila. 2018. «Gender-based harassment in cyberspace. The case of Pikara magazine». *Women's Studies International Forum* 66: 63-69.
- Rofe, Matthew W. y Hilary PM. Winchester. 2003. «Masculine Scripting and the Mythology of Motorcycling». *Journal of Interdisciplinary Gender Studies: JIGS* 7 (1/2): 161.
- ROK. s. f. «Return of Kings». *Return of Kings*. <http://www.returnofkings.com/about>. Acceso el 21/10/2015.
- Romain, Lindsey. 2018. «Don't fire Kathleen Kennedy over "Solo"». *The Week*. 6 de junio. <https://theweek.com/articles/775857/dont-fire-kathleen-kennedy-over-solo>.

- Acceso el 20/07/2019.
- Romano, Nick. 2017. «Women's March: Princess Leia a symbol of hope for protesters». *Entertainment Weekly*. 21 de enero. <https://ew.com/news/2017/01/21/womens-march-princess-leia/>. Acceso el 11/02/2020.
- Rottenberg, Catherine. 2013. «The Rise of Neoliberal Feminism». *Cultural Studies* 28 (3): 418-37.
- Rubey, Dan. 1978. «“Star Wars” Not so long ago, not so far away». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 18: 9-14.
- Rucka, Greg y Drew Johnson. 2003. *Wonder Woman*, editado por Ivan Cohen. Vol. 2, 195. Nueva York: DC Comics.
- . 2004. *Wonder Woman*, editado por Ivan Cohen. Vol. 2, 198. Nueva York: DC Comics.
- Russ, Joana. 1975. *The Female Man*. Nueva York: Bantam Books.
- Ruthven, Andrea. 2015. «Representing Heroic Figures and/of Resistance: Reading Women's Bodies of Violence in Contemporary Dystopic Literatures». Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- Salazar, Francisco. 2015. «Avengers: Age of Ultron Movie Review: Why Marvel's Blockbuster Sequel is an Entertaining Mess». *Latin Post*. 1 de mayo. <http://www.latinpost.com/articles/50796/20150501/avengers-age-of-ultron-movie-review-why-marvels-blockbuster-sequel-is-an-entertaining-mess.htm>. Acceso el 17/02/2016.
- saltierthancrait. 2018. «[Serious] Why was Rose's line about “saving what we love” included without anyone realizing how stupid it is? What was the point?». *Reddit.com*. [https://www.reddit.com/r/saltierthancrait/comments/951znd/serious\\_why\\_was\\_roses\\_line\\_about\\_saving\\_what\\_we/](https://www.reddit.com/r/saltierthancrait/comments/951znd/serious_why_was_roses_line_about_saving_what_we/). Acceso el 29/01/2020.
- Saltzman, Stephanie. 2018. «Gal Gadot Is The New Face of Revlon». *Fashionista*. 9 de enero. <https://fashionista.com/2018/01/gal-gadot-revlon-brand-ambassador>. Acceso el 29/05/2019.
- Sampson, Robert J. y W. Byron Groves. 1989. «Community structure and crime: Testing social-disorganization theory». *American Journal of Sociology* 94 (4): 774-802.
- Sandberg, Sheryl. 2013. *Lean In: Women, Work, and the Will to Lead*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Sanders, Hannah E. 2007. «Living a “Charmed” Life: The Magic of Postfeminism Sisterhood». En *Interrogating Post-Feminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, editado por Yvonne Tasker y Diane Negra, 73-99. Durham y Londres: Duke University Press.
- Sargent, Lyman Tower. 1994. «The Three Faces of Utopianism Revisited». *Utopian Studies* 5 (1): 1-37.
- Sargisson, Lucy. 2002. *Contemporary Feminist Utopianism*. Londres y Nueva York: Routledge.
- . 2012. *Fool's Gold? Utopianism in the Twenty-First Century*. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Sarris, Andrew. 1973. «Notes on the Auteur Theory in 1962». En *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Sassatelli, Roberta. 2011. «Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture». *Theory, Culture & Society* 28 (5): 123-43.
- Scharrer, Erica. 2001. «Tough Guys: The Portrayal of Hypermasculinity and

- Aggression in Televised Police Dramas». *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 45 (4): 615-34.
- Schatz, Thomas. 1988. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. Nueva York: Pantheon Books.
- . 1993. «The New Hollywood». En *Film Theory Goes to the Movies*, editado por Jim Collins, Ava Preacher Collins y Hilary Radner, 8-36. Londres: Routledge.
- Schou, Solvej. 2012. «Mickey + “Star Wars” = Disney completes Lucasfilm acquisition». *Entertainment Weekly*. 21 de diciembre. <https://ew.com/article/2012/12/21/walt-disney-completes-lucasfilm-acquisition/>. Acceso el 13/11/2019.
- Schreiber, Michele. 2014. *American Postfeminist Cinema. Women, Romance and Contemporary Culture*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Schrodt, Paul. 2016. «“Mad Max: Fury Road” without special effects makes the movie even more mind-blowing». *Business Insider*. 13 de septiembre. <https://www.businessinsider.com/mad-max-fury-road-without-special-effects-video-2016-9?IR=T>. Acceso el 23/10/2019.
- Segal, Robert Alan. 1987. *Joseph Campbell: An Introduction*. Nueva York y Londres: Garland Publishing.
- Sharrett, Christopher. 1985. «The Hero as Pastiche: Myth, Male Fantasy, and Simulacra in “Mad Max” and “The Road Warrior”». *Journal of Popular Film and Television* 2 (13): 80.
- Sheppard, Ciara y Rebecca Fearn. 2018. «Gal Gadot makes a big stylish comeback at her new film’s premiere». *Glamour*. 25 de noviembre. <https://www.glamourmagazine.co.uk/gallery/gal-gadot-style-fashion-best-looks-and-outfits>. Acceso el 27/05/2019.
- Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Smelik, Anneke. 1998. *And The Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Nueva York: St. Martin’s Press.
- Smyth, J E. 2018. «Controlling the Cut». En *Nobody’s Girl Friday: The Women Who Ran Hollywood*, 153-80. Oxford: Oxford University Press.
- Smyth, J. E. 2017. «Female editors in studio-era Hollywood: Rethinking feminist “frontiers” and the constraints of the archives». En *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, editado por Kristin Lené Hole, Dijana Jelaca, E. Ann Kaplan y Patrice Petro, 279-88. Londres y Nueva York: Routledge.
- Sperling, Nicole. 2017. «Gal Gadot: “Of course” Wonder Woman is a feminist». *Entertainment Weekly*. 18 de mayo. <https://ew.com/movies/2017/05/18/gal-gadot-wonder-woman-feminist/>. Acceso el 22/05/2019.
- Stables, Kate. 2001. «Run Lara Run». *Sight & Sound* 11 (8): 18-20.
- Stacey, Jackie. 1987. «Desperately Seeking Difference». *Screen* 28 (1): 48-61.
- Staiger, Janet. 2003. «Authorship Approaches». En *Authorship and Film*, editado por David A. Gerstner y Janet Staiger, 27-60. Nueva York: Routledge.
- . 2013. «“Because I Am a Woman”: Thinking Identity and Agency for Historiography». *Film History: An International Journal* 25 (1-2): 205-14.
- «Star Wars: Diego Luna and Kathleen Kennedy Explain Importance of Diversity in Rogue One». 2017. Comicbook. 5 de septiembre. <https://comicbook.com/starwars/2016/12/08/star-wars-diego-luna-and-kathleen-kennedy-explain-importance-of-/>. Acceso el 11/02/2020.
- «Star Wars: Episode VII - The Force Awakens». 2020. *RottenTomatoes.com*. [https://www.rottentomatoes.com/m/star\\_wars\\_episode\\_vii\\_the\\_force\\_awakens](https://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_episode_vii_the_force_awakens).

- Acceso el 07/05/2020.
- Steinem, Gloria. 2013. «Wonder Woman». En *The Superhero Reader*, editado por Charles Hatfield, Jeet Heer y Kent Worcester, 203-10. Jackson: University Press of Mississippi.
- Stork, Matthias. 2011. «CHAOS CINEMA: The decline and fall of action filmmaking». *Press Play*.  
[http://blogs.indiewire.com/pressplay/video\\_essay\\_matthias\\_stork\\_calls\\_out\\_the\\_chaos\\_cinema](http://blogs.indiewire.com/pressplay/video_essay_matthias_stork_calls_out_the_chaos_cinema). Acceso el 17/10/2015.
- Strug, Cordell. 1995. «Apocalypse Now What? Apocalyptic Themes in Modern Movies». *Word & World* XV (2): 159-65.
- Sun, Rebecca. 2016. «Lucasfilm's Force: Kathleen Kennedy Reveals an Executive Team More Than 50 Percent Female». *The Hollywood Reporter*. 7 de diciembre. <https://www.hollywoodreporter.com/news/lucasfilms-force-kathleen-kennedy-reveals-an-executive-team-more-50-percent-female-953156>. Acceso el 11/11/2019.
- Suvin, Darko. 2003. «Theses on Dystopia 2001». En *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, editado por Raffaella Baccolini y Tom Moylan, 187-201. Londres y Nueva York: Routledge.
- Szostak, Phil. 2017. *The Art of Star Wars: The Last Jedi*. Nueva York: Abrams.
- Szostak, Phil y Doug Chiang. 2020. *The Art of Star Wars: The Rise of Skywalker*. Nueva York: Abrams.
- Tasker, Yvonne Margaret. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- . 2006. «Postfeminism and the Archive for the Future». *Camera Obscura* 21 (2): 171-76.
- . 2016. «Contested masculinities: The action film, the war film, and the Western». En *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, editado por Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan y Patrice Petro, 110-20. Oxon y Nueva York: Routledge.
- Tasker, Yvonne y Diane Negra. 2005. «In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies». *Cinema Journal* 44 (2): 107-10.
- Tassi, Paul. 2017. «All-Female “Wonder Woman” Screenings Setting Record For Stupidest Nerd Culture Debate». *Forbes*. 28 de mayo. <https://www.forbes.com/sites/insertcoin/2017/05/28/all-female-wonder-woman-screenings-setting-record-for-stupidest-nerd-culture-debate/>. Acceso el 22/05/2019.
- Taylor, James C. 2016. «Hollywood Superheroes: The Aesthetics of Comic Book to Film Adaptation». Tesis doctoral. University of Warwick.
- Taylor, James C. 2017. «Reconfiguring Gender and Genre in Wonder Woman». *Alternate Takes*. 29 de julio. <http://www.alternatetakes.co.uk/?2017,7,670>. Acceso el 18/03/2019.
- Taylor, Rich. 1980. «The Shrinking Cult of the Street Racers». *Popular Mechanics* 154 (6): 77.
- The Director's Cut. 2017. «Episode 77: Wonder Woman with Patty Jenkins and Richard Donner de The Director's Cut». DGA. <https://soundcloud.com/thedirectorscut/episode-77-wonder-woman-with-patty-jenkins-and-richard-donner>. Acceso el 21/05/2019.
- The Economist*. 2018. «#MeToo, part two», 3 de marzo, 14.
- The New York Times*. 1937. «Marston Advises 3 L's For Success; “Live, Love and Laugh” Offered by Psychologist as Recipe for Required Happiness», 11 de noviembre. <https://www.nytimes.com/1937/11/11/archives/marston-advises-3-ls-for-success-live-love-and-laugh-offered-by.html?searchResultPosition=1>. Acceso



- el 12/06/2019.
- The Oral History of Hollywood. 2014. «DP/30: Thelma Schoonmaker Cut The World of Wall Street». YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KIKRcV4kHhg>. Acceso el 03/11/2019.
- The Telegraph*. «The mystery behind Margot Robbie's shrinking Harley Quinn hot pants». 2016. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/films/2016/08/03/the-mystery-behind-margot-robbies-shrinking-suicide-squad-hot-pa/>. Acceso el 05/09/2019.
- Thompson, Anne. 2015. «“Mad Max: Fury Road” Auteur George Miller Does It His Way, No Matter How Long It Takes». *IndieWire.com*. 13 de mayo. <https://www.indiewire.com/2015/05/mad-max-fury-road-auteur-george-miller-does-it-his-way-no-matter-how-long-it-takes-187606/>. Acceso el 31/10/2019.
- Thompson, John. 2016. «“In That Time...” in a Galaxy Far, Far Away: Epic Myth-Understandings and Myth-Appropriation in Star Wars». En *The Ultimate Star Wars and Philosophy*, editado por Jason T. Eberl y Kevin S. Decker, 263-73. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Thompson, Laura. 2018. «“I can be your Tinder nightmare”: Harassment and misogyny in the online sexual marketplace». *Feminism & Psychology* 28 (1): 69-89.
- Torkelson, Anne. 2014. «Violence, Agency, and the Women of Twilight». En *Theorizing Twilight: Critical Essays on What's at Stake in a Post-Vampire World*, editado por Maggie Parke y Natalie Wilson, 209-23. Jefferson: McFarland.
- Torras Francés, Meri y Michelle Gama Leyva. 2014. «Un diálogo entre Judith Butler y Adriana Cavarero (Itinerario de resonancias)». En *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, editado por Begonya Saez Tajafuerce, 99-120. Barcelona: Icaria.
- Tran, Kelly Marie. 2018. «I Won't Be Marginalized by Online Harassment». *The New York Times*. 21 de agosto. <https://www.nytimes.com/2018/08/21/movies/kelly-marie-tran.html>. Acceso el 29/01/2020.
- Tranter, Kieran. 2003. «Mad Max: The car and Australian governance». *National Identities* 5 (1): 67-82.
- Truffaut-Wong, Olivia. 2017. «With Rose In “The Last Jedi”, Asian Americans On-Screen Are Finally Moving Away From “The Other”». *Bustle*. 19 de diciembre. <https://www.bustle.com/p/rose-in-the-last-jedi-is-a-major-step-for-asian-americans-moving-away-from-the-other-7628335>. Acceso el 21/08/2020.
- Truffaut, François. 1954. «Une certaine tendance du cinéma français». *Cahiers du cinéma* 31 (1): 15-28.
- Truitt, Brian. 2016. «Poll: Moviegoers want a Black Widow solo film for Scarlett Johansson». *USA Today*. 3 de mayo. <https://eu.usatoday.com/story/life/movies/2016/05/03/captain-america-iron-man-black-widow-fandango-usa-today-poll/83836216/>. Acceso el 18/05/2019.
- Tucker, Alexa. 2017. «The Benefit x Wonder Woman Makeup Kit Is Here For The Superhero In All Of Us». *Bustle*. 30 de mayo. <https://www.bustle.com/p/the-benefit-x-wonder-woman-makeup-kit-is-here-for-the-superhero-in-all-of-us-61125>. Acceso el 22/05/2019.
- «“Twilight” Tiff». 2020. Box Office Mojo. <https://www.boxofficemojo.com/showdown/sd2503865860/>. Acceso el 20/11/2020.
- Vaidya, Ruta. 2019. «A cultural study of Disney's “Star Wars”: Theorizing Circuit of Culture». Tesis doctoral. Nanyang Technological University.
- Valcour, Francinne. 2014. «Retiring Romance: The Superheroine's Transformation in

- the 1960s». En *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, editado por Joseph J. Darowski, 66-78. Jefferson: McFarland.
- Valk, Mark de y Sarah Arnold. 2013. *The Film Handbook*. Londres: Routledge.
- Vejvoda, Jim. 2019. «With Fox Acquisition Now Complete, Disney Is the Most Powerful Movie Studio of All Time». *IGN*. 20 de marzo. <https://www.ign.com/articles/2019/03/20/disney-is-now-the-most-powerful-movie-studio-of-all-time>. Acceso el 20/05/2020.
- Vieira, Anthony. 2014. «Batman V Superman Costume Designer Talks “Relevant” Wonder Woman». *ScreenRant*. 1 de marzo. <https://screenrant.com/batman-vs-superman-wonder-woman-costume/>. Acceso el 29/08/2019.
- Vilkomerson, Sara. 2017. «Gal Gadot Is Wonder Woman: “She Is Not Relying on a Man, and She’s Not There Because of a Love Story”». *Glamour*. 7 de marzo. <https://www.glamour.com/story/gal-gadot-wonder-woman-cover-interview>. Acceso el 22/05/2019.
- Vincent, Alice. 2015. «Why Men’s Rights Activists Hate Mad Max: Fury Road». *The Telegraph*. 15 de mayo. <https://www.telegraph.co.uk/film/mad-max-fury-road/mens-rights-activists-angered-feminist-movie/>. Acceso el 17/11/2015.
- Vine, Lauren Le. 2015. «Tom Hardy Stands Up To Sexist Critic, Becomes Feminist Hero». *Refinery29*. 27 de mayo. <https://www.refinery29.com/en-us/2015/05/88160/tom-hardy-mad-max-feminist>. Acceso el 08/03/2016.
- Vito, Christopher, Amanda Admire y Elizabeth Hughes. 2017. «Masculinity, aggrieved entitlement, and violence: considering the Isla Vista mass shooting». *Norma: International Journal for Masculinity Studies* 13 (2): 86-102.
- Vogler, Christopher. 2007. *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Writers*. San Francisco: Michael Wiese Productions.
- Wahrman, Ben. 2018. «Heroism vs. Leadership –Poe Dameron’s Story». *Eleven-Thirty Eight*. 1 de enero. <http://eleven-thirtyeight.com/2018/01/heroism-vs-leadership-poe-damerons-story/>. Acceso el 12/02/2020.
- Walker-Mitchell, Donna. 2015. «Mad Max creator George Miller’s return to auteur space». *The Saturday Paper*. 16-22 de mayo. <https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/film/2015/05/16/mad-max-creator-george-millers-return-auteur-space/14316984001874>. Acceso el 31/10/2019.
- Walker, Casey. 2019. «Using the Force of Representation: The New Hope Against the Rise of White Nationalism». *Unbound: A Journal of Digital Scholarship* 1 (1).
- Walker, Cheryl. 1990. «Feminist Literary Criticism and the Author». *Critical Inquiry* 16 (3): 551-71.
- . 1991. «Persona Criticism and the Death of the Author». En *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, editado por William H. Epstein, 109-21. West Lafayette: Purdue University Press.
- Wallis, Claudia. 1989. «Onward, Women!» *Time*. 24 de junio. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,150717,00.html>. Acceso el 10/05/2019.
- Watanabe, Marina. 2020. «The Thirst Order: “The Rise of Skywalker” Ignites Complicated Feelings for Feminist Fans». *Bitch Media*. 27 de enero. <https://www.bitchmedia.org/article/the-thirst-order/star-wars-the-rise-of-skywalker-reylo>. Acceso el 06/02/2020.
- Welch, Alex. 2017. «Wonder Woman Director Reveals Comic Book Influences». *ScreenRant*. 26 de mayo. <https://screenrant.com/wonder-woman-movie-comic-book-stories/>. Acceso el 17/07/2019.

- Wertham, Fredric. 1954. *Seduction of the Innocent*. Nueva York: Rinehart & Company.
- Whitford, Margaret. 1991. *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Whitten, Sarah. 2018. «Six years after buying Lucasfilm, Disney has recouped its investment». *CNBC*. 30 de octubre. <https://www.cnbc.com/2018/10/30/six-years-after-buying-lucasfilm-disney-has-recouped-its-investment.html>. Acceso el 20/11/2019.
- Wiggin, Kate Douglas. 1909. *Susanna and Sue*. Boston y Nueva York: Boughton Mifflin Company.
- Wilkins, Jonathan, ed. 2017. *Star Wars: Heroes of the Force*. Vol. V. Londres: Titan Publishing Group.
- Willemsen, Paul. 1981. «Looking at the Male». *Framework* 15: 16.
- Williams, Janice. 2017. «Harvey Weinstein accusers: Over 80 women now claim producer sexually assaulted or harassed them». *Newsweek*. 30 de octubre. <http://www.newsweek.com/harvey-weinstein-accusers-sexual-assault-harassment-696485>. Acceso el 13/02/2019.
- Williams, Linda. 1984. «When the Woman Looks». En *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, editado por Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams, 83-99. Los Angeles: The American Film Institute.
- Williams, Patricia J. 1999. «Racial Ventriloquism». *The Nation*. 17 de junio. <https://www.thenation.com/article/archive/racial-ventriloquism/>. Acceso el 05/05/2020.
- Wilson, Sean. 2017. «Exclusive interview with Wonder Woman costume designer Lindy Hemming». *Flickering Myth*. 5 de junio. <https://www.flickeringmyth.com/2017/06/wonder-woman-costume-interview-lindy-hemming/>. Acceso el 02/09/2019.
- Winkle, Dan Van. 2016. «Fandango Poll: Marvel Movie Fans Want Black Widow Solo Movie». *The Mary Sue*. 3 de mayo. <https://www.themarysue.com/black-widow-wins-avenger-poll/>. Acceso el 18/05/2019.
- Winn, J. Emmett. 1997. «Mad Max, Reaganism and The Road Warrior». *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*: Fall Issue, 57-75.
- Winter, Matthew. 2018. «Disney must fire Kathleen Kennedy and Rian Johnson from Lucasfilm». *Change.org*. <https://www.change.org/p/robert-a-iger-disney-must-fire-kathleen-kennedy-and-rian-johnson-from-lucasfilm-2ba4b1e8-5279-48c1-9cfb-91ed9a87c96c>. Acceso el 20/05/2020.
- Women's Media Center. 2018. «Superpowering Girls: Female Representation in the Sci-Fi/Superhero Genre». BBC America. 8 de octubre. <http://www.womensmediacenter.com/reports/bbca-wmc-superpowering-girls>. Acceso el 19/03/2020.
- Woerner, Meredith. 2015. «The women of “Star Wars” speak out about their new Empire». *Los Angeles Times*. 12 de junio. <https://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-ca-hc-the-women-of-star-wars-the-force-awakens-20151206-htlmstory.html>. Acceso el 15/05/2020.
- . 2017a. «The world needs Wonder Woman. Director Patty Jenkins explains why». *Los Angeles Times*. 30 de mayo. <https://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-et-hc-wonder-woman-patty-jenkins-20170530-story.html>. Acceso el 20/05/2019.
- . 2017b. «Commentary: Why I cried through the fight scenes in “Wonder Woman”». *Los Angeles Times*. 5 de junio de 2017. <https://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-et-hc-wonder-woman->



- crying-20170605-htmlstory.html. Acceso el 23/07/2019.
- Wollen, Peter. 2013. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Womack, Craig S. 2008. «Theorizing American Indian Experience». En *Reasoning Together: The Native Critics Collective*, editado por Craig S. Womack, Daniel Heath Justice y Christopher B. Teuton, 353-410. Norman: University of Oklahoma Press.
- Woodmansee, Martha. 1994. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press.
- Wright, Bradford W. 2001. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Wright, Julia. 2009. «Making the Cut: Female Editors and Representation in the Film and Media Industry». *CSW Update Newsletter*, Special Issue on Thinking Gender: 7-12.
- Wright, Will. 1975. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press.
- Yamato, Jen. 2017. «“Suicide Squad’s” Retrograde Misogyny: The Trials of Margot Robbie’s Harley Quinn». *The Daily Beast*. 5 de agosto. <https://www.thedailybeast.com/suicide-squads-retrograde-misogyny-the-trials-of-margot-robbies-harley-quinn>. Acceso el 05/09/2019.
- Zambrano, María. 1955. *El hombre y lo divino. El Trimestre Económico*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 1987. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.
- . 1989. *Notas de un método*. Madrid: Mondadori.
- . 1995. *La Confesión: Género literario*. Madrid: Ediciones Siruela.
- . 2012. «Para una historia de la Piedad». *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano* 1: 64-72.
- Zeisler, A. 2016. *We Were Feminists Once: From Riot Grrrl to CoverGirl, the Buying and Selling of a Political Movement*. Nueva York: PublicAffairs.
- Zeisler, Andi. 2008. «American Dreams, Stifled Realities: Women and Pop Culture in the 1940s, ‘50s, and ‘60s». En *Feminism and Pop Culture*, 23-56. Berkeley: Seal Press.
- Zuckerman, Esther. 2016. «Margot Robbie deserves better than Suicide Squad’s sexism». *AV Club*. 8 de mayo. <https://film.avclub.com/margot-robbie-deserves-better-than-suicide-squad-s-sexi-1798250333>. Acceso el 05/09/2019.



## Filmografía

- Abrams, J.J. 2015. *Star Wars: Episode VII — The Force Awakens*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- . 2019. *Star Wars: Episode XIX — The Rise of Skywalker*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Anderson, Stephen Milburn. 1997. *Dead Men Can't Dance*. Estados Unidos: Live Entertainment.
- Apatow, Judd. 2007. *Knocked Up*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Apple, Wendy. 2005. *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*. Estados Unidos: Warner.
- Ayer, David. 2016. *Suicide Squad*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Baumbach, Noah. 2019. *Marriage Story*. Estados Unidos y Reino Unido: Netflix.
- Beatty, Warren. 1981. *Reds*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Besson, Luc. 1990. *La Femme Nikita*. Francia e Italia: Gaumont Film Company.
- . 1997. *Le Cinquième Élément*. Francia: Gaumont Buena Vista Internacional.
- Bird, Brad. 2018. *Incredibles 2*. Estados Unidos: Walt Disney Motion Pictures.
- Boden, Anna y Ryan Fleck. 2019. *Captain Marvel*. Estados Unidos: Walt Disney Motion Pictures.
- Bont, Jan de. 1996. *Twister*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, Universal Pictures.
- Bowman, Rob. 2005. *Elektra*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Burton, Tim. 1992. *Batman Returns*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Coogler, Ryan. 2018. *Black Panther*. Estados Unidos: Walt Disney Motion Pictures.
- Coppola, Francis Ford. 1979. *Apocalypse Now*. Estados Unidos: United Artists.
- . 1987. *Gardens of Stone*. Estados Unidos: Tristar Pictures.
- Cramer, Douglas S. 2005. *Wonder Woman: The Ultimate Feminist Icon*. En *Wonder Woman: The Complete Third Season*. Estados Unidos: Warner Brothers.
- Dahl, John. 1994. *The Last Seduction*. Estados Unidos: October Films.
- Dante, Joe. 1984. *Gremlins*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Daves, Delmer. 1943. *Destination Tokyo*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Donner, Richard. 1985. *The Goonies*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Eastwood, Clint. 1983. *Sudden Impact*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Edwards, Gareth. 2016. *Rogue One: A Star Wars Story*. Estados Unidos: Walt Disney

- Studios Motion Pictures.
- Fargo, James. 1976. *The Enforcer*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Feig, Paul. 2011. *Bridesmaids*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Feig, Paul. 2016. *Ghostbusters*. Estados Unidos, Australia: Columbia Pictures.
- Filoni, Dave, Rick Famuyiwa, Deborah Chow, Bryce Dallas Howards y Taika Waititi. 2019-. *The Mandalorian*. Estados Unidos: Disney Media Distribution.
- Filoni, Dave. 2008. *The Clone Wars*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- . 2012. *The Clone Wars*. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, Trifecta Entertainment & Media, Netflix, Disney Media Distribution.
- Fincher, David. 2008. *The Curious Case of Benjamin Button*. Estados Unidos: Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures.
- Friedkin, William. 1973. *The Exorcist*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Fury on Four Wheels*. 2015. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Garnett, Tony. 1983. *Handgun*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Griffith, D. W. 1915. *The Birth of a Nation*. Estados Unidos: Epoch Producing Co.
- . 1916. *Intolerance*. Estados Unidos: Triangle Distributing Corporation.
- Gunn, James. 2017. *Guardians of the Galaxy Vol. 2*. Estados Unidos: Walt Disney Motion Pictures.
- Herlin, Renny. 1996. *The Long Kiss Goodnight*. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Hogan, David. 1996. *Barb Wire*. Estados Unidos: Gramercy Pictures.
- Hopper, Dennis. 1969. *Easy Rider*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Howard, Ron. 2018. *Solo: A Star Wars Story*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Jenkins, Patty. 2003. *Monster*. Estados Unidos: Newmarket Films.
- . 2017. *Wonder Woman*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Johnson, Mark Steven. 2003. *Daredevil*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Johnson, Rian. 2017. *Star Wars: Episode VIII — The Last Jedi*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Johnston, Joe. 2011. *Captain America: The First Avenger*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Kasdan, Jake. 2017. *Jumanji: Welcome to the Jungle*. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing.
- Kennedy, Burt. 1971. *Hannie Caulder*. Reino Unido: Paramount Pictures.
- Liman, Doug. 2002. *The Bourne Identity*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Lucas, George. 1971. *THX 1138*. Estados Unidos: Warner Bros.
- . 1973. *American Graffiti*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- . 1977. *Star Wars: Episode IV — A New Hope*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- . 1999. *Star Wars: Episode I — The Phantom Menace*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- . 2002. *Star Wars: Episode II — Attack of the Clones*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Lucas, Jon y Scott Moore. 2016. *Bad Moms*. Estados Unidos: STX Entertainment.
- Lumet, Sidney. 1975. *Dog Day Afternoon*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Lyne, Adrian, 1987. *Fatal Attraction*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Marquand, Richard. 1983. *Star Wars: Episode VI — Return of the Jedi*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Matsoukas, Melina. 2016. *Formation*. Estados Unidos: Sony Music Entertainment.
- McEveety, Vincent. 1974. *Wonder Woman*. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution.

- McG. 2000. *Charlie's Angels*. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing.
- McKay, Chris. 2017. *The Lego Batman Movie*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Miller, George. 1979. *Mad Max*. Australia: Roadshow Entertainment.
- . 1981. *Mad Max 2*. Australia: Roadshow Entertainment, American International Pictures, Warner Bros.
- . 2015. *Mad Max: Fury Road*. Australia y Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Miller, George y George Ogilvie. 1985. *Mad Max Beyond Thunderdome*. Australia: Roadshow Entertainment, American International Pictures, Warner Bros.
- Misiano, Christopher. 2015. «Valediction». *Agent Carter*. Estados Unidos: Disney-ABC Television Group.
- Nichols, Mike. 1967. *The Graduate*. Estados Unidos: Embassy Pictures, United Artists.
- Nolan, Christopher. 2012. *The Dark Knight Rises*. Estados Unidos y Reino Unido: Warner Bros. Pictures.
- Pakula, Alan J., 1990. *Presumed Innocent*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Penn, Arthur. 1967. *Bonnie and Clyde*. Estados Unidos: Warner Bros., Seven Arts.
- Pitof (Jean Christophe Comar). 2004. *Catwoman*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Post, Ted. 1973. *Magnum Force*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Ratner, Brett. 2006. *X-Men: The Last Stand*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Rau, Brad. 2017. *Star Wars Forces of Destiny*. Estados Unidos: Disney Digital Network.
- Ray, Fred Olen. 2008. *Polar Opposites*. Estados Unidos: Entertainment One.
- Reitman, Ivan. 1984. *Ghostbusters*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Ross, Gary. 2018. *Ocean's 8*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Rossen, Robert. 1961. *The Hustler*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Ruben, Joseph. 1991. *Sleeping with the Enemy*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Russo, Anthony y Joe Russo. 2014. *Captain America: The Winter Soldier*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- . 2018. *Avengers: Infinity War*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- . 2019. *Avengers: Endgame*. Estados Unidos: Walt Disney Motion Pictures.
- Satrapa, Marjane y Vincent Parounaud. 2007. *Persepolis*. Francia, Irán: Diaphana Distribution, Sony Pictures Classics.
- Schroeder, Barbet, 1992. *Single White Female*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Shortland, Cate. 2021. *Black Widow*. Estados Unidos: Walt Disney Motion Pictures.
- Shyamalan, M. Night. 1999. *The Sixth Sense*. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution.
- . 2002. *Signs*. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution.
- Siegel, Don. 1971. *Dirty Harry*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Singer, Bryan. 2003. *X2*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Snyder, Zach. 2013. *Man of Steel*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- . 2016. *Batman v Superman*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- . 2017. *Justice League*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Soderbergh, Steven. 2001. *Ocean's Eleven*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Spielberg, Steven. 1975. *Jaws*. Universal Pictures.
- . 1977. *Close Encounters of the Third Kind*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- . 1979. *1941*. Estados Unidos: Universal Pictures, Columbia Pictures.
- . 1981. *Raiders of the Lost Ark*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- . 1982. *E.T. the Extra-Terrestrial*. Estados Unidos: Universal Pictures.

- . 1988. *Saving Private Ryan*. Estados Unidos: DreamWorks Distribution.
- . 2005. *War of the Worlds*. Estados Unidos: Paramount Pictures, Dreamworks Pictures.
- . 2011a. *The Adventures of Tintin*. Estados Unidos, Nueva Zelanda: Paramount Pictures, Sony Pictures Releasing.
- . 2011b. *War Horse*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- . 2012. *Lincoln*. Estados Unidos, India: Walt Disney Studios Motion Pictures, 20th Century Fox.
- Tarantino, Quentin. 2003. *Kill Bill: Volume 1*. Estados Unidos: Miramax.
- Taylor, Alan. 2013. *Thor: The Dark World*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Trevorrow, Colin. 2015. *Jurassic World*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Vadim, Roger. 1968. *Barbarella*. Francia e Italia: Paramount Pictures.
- Vallée, Jean-Marc y Andrea Arnold. 2017. *Big Little Lies*. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution.
- Verhoeven, Paul, 1992. *Basic Instinct*. Estados Unidos, Reino Unido y Francia: TriStar Pictures, Guild Film Distribution, UGC Distribution.
- Wagner, Pamela Mason. 1999. *The Mythology of «Star Wars» with George Lucas and Bill Moyers*. Estados Unidos: Films for the Humanities and Sciences.
- Whedon, Joss. 2012. *The Avengers*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- . 2015. *Avengers: Age of Ultron*. Estados Unidos: Walt Disney Motion Pictures.
- Winick, Gary. 2004. *13 Going on 30*. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing.
- Winner, Michael. 1974. *Death Wish*. Estados Unidos: Paramount Pictures, Columbia Pictures.
- Wonder Woman: Crafting the Wonder*. 2017. Estados Unidos: Warner Home Video.
- Wonke, Anthony. 2018. *The Director and the Jedi*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Yan, Cathy. 2020. *Birds of Prey*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

## Conclusions

This thesis is the result of the analysis of a phenomenon that took place, in the world of Western cinema, during the second half of the 2010s: female characters started occupying central roles in Hollywood-produced sagas and franchises that previously had their leading roles limited to men. This study has focused on three of these leading heroines and has explored the representation of women in a variety of narrative and aesthetic frameworks traditionally encoded as masculine.

*Wonder Woman* (dir. Jenkins 2017) introduces a female lead who tries to navigate the so-called «world of men» as a woman. This is the same challenge that both *Furiosa* and *Rey* take on in the other movies analyzed, as they too are heroines who stand for hope against patriarchal institutions that marginalize and disregard what is perceived as feminine. In the case of *Wonder Woman*, femininity occupies a central place and is considered a crucial element of the character since her creation. Diana represents values traditionally considered feminine, such as compassion, love, or empathy, and uses them as the main principles that guide her actions.

For decades, superheroines have been practically absent in Hollywood cinema and *Wonder Woman* is the clearest example of this. In a context in which superhero cinema is especially prominent in Hollywood, one of the most successful comic book heroines, who has been present in the popular mindset since the 1960s, had not been considered relevant enough to lead her own film. The production of *Wonder Woman* (2017), as discussed in chapter 2, is the result of a process of continuous negotiation between multiple authors, among which its director, Patty Jenkins, stands out. The director's initial



intention to adapt the most «feminist» *Wonder Woman* comic books, however, ended up being largely diluted in this negotiation process. Contrary to these comic books, Jenkins does not explicitly reference feminist ideas or expose the inequalities of patriarchal culture in the film. The original story of the character, developed by William Moulton Marston's team, underscores the fact that Wonder Woman had been raised in a matriarchal, practically utopian environment. As section 2.3.2.3 has shown, the absence of male referents is one of the qualities that differentiates the character from the vast majority of comic book superheroes. Several reinterpretations of Wonder Woman's origin story reproduce this idea, but Jenkins' film adapts Brian Azzarello's version, in which Diana is the daughter of Zeus, which is meant to justify her powers and «validate» her as a superhero.

There are apparent contradictions between what the director expresses as her initial intention—the film adaptation of Diana's «feminist» origin—and what the film ends up representing. This study has shown that the feminist imaginary was more visible during the film's promotional campaign than in its narrative, a phenomenon that can be explained by the influence of popular feminism. There are certain aspects of the film and of Jenkins' role as an author that are relevant for the analysis of gender representation. The scene that reveals Diana as Wonder Woman in «No Man's Land» is one of them. Jenkins claimed her position as author by publicly explaining her insistence on keeping the scene in the film despite objections presented by the production company. The scene, in which the heroine crosses a battlefield protecting herself from bullets to make way for the soldiers, shows Diana's transformation into a superhero without the need of external validation, while men around her insist that she has no place in the battle because she is a woman.

A correlation can be established between the marginalization of Diana in the so-called «world of men», in which she must repeatedly show her abilities in order to be considered valid, and the absence of superheroines in the Hollywood cinema of the 2010s—an era marked by franchises starring superheroes, as seen in section 2.2.2. The film directed by Jenkins calls into question the idea that female superhero films are not viable or profitable. In a similar way, the popular series *The Hunger Games* also dismantled the idea of the action genre as an entirely masculine space. In fact, after the success of *Wonder Woman*, Disney produced the first film in the Marvel Cinematic Universe starring a woman as the main lead, *Captain Marvel* (dirs. Boden & Fleck 2019), the twenty-first film of the saga. *Black Widow* (dir. Shortland 2021) was released in 2021, with Natasha

Romanoff as the leading heroine —the only female character in the original Avengers team who, unlike most of her male counterparts, had not starred in her own solo movie. As part of the DC Extended Universe, *Birds of Prey* (dir. Yan 2020) was released in 2020, becoming the first film starring a team of female superheroines (with Harley Quinn standing out as the main protagonist). The present study has shown that *Wonder Woman* can be understood as the film that initiated this trend, and that is especially relevant given the character's history, which has been linked to feminist movements since the 1940s. As seen in Chapter 2, Jenkins' version of Wonder Woman debunks the masculine centrality in superhero cinema and opens the space to non-normative protagonists.

Films such as *Captain Marvel*, *Black Widow* or *Birds of Prey* can be considered a positive step towards the visibility of women in the superhero genre. In a way, it can be seen as a consequence of the success of *Wonder Woman* and the decisions made by Jenkins as the film's director. Future studies in this field could reflect, however, on how limited this representation of women superheroes still is in its variety. Diana, Carol Danvers, Natasha Romanoff, and Harley Quinn are played by actresses with normative bodies that fit the contemporary beauty canon. Although superheroines with racialized bodies have appeared<sup>149</sup> in some of the Marvel and DC films since 2017, they have always done so in secondary roles.

*Mad Max: Fury Road* (dir. Miller 2015) presents an action heroine that is quite different from Wonder Woman. Furiosa, unlike Diana, rejects her femininity at first and adopts a hyper-masculine performance as a way of surviving the oppression of Immortan Joe. Despite this contrast, both heroines face villains that represent values conventionally associated with masculinity: in the case of Diana, Ares, the god of War; in *Fury Road*, Immortan Joe, who tyrannically demands aggressiveness and competitiveness of his army of War Boys. Chapter 3 explores the performance of hypermasculinity, both on the part of the villain and on the part of Furiosa, and demonstrates how the film denaturalizes the configurations of gender by representing those characters in a parodic way. The role of the film's editor, Margaret Sixel, is central in this regard: she does not offer the spectacle of sexualized bodies and, instead, she emphasizes vulnerability in both Furiosa and Max. The editor's is an alternative authorial position to that of the director, analyzed in the chapter focused on *Wonder Woman*, but she is equally influential. As discussed in section

---

<sup>149</sup> Examples of this are Mantis (Pom Klementieff) in *Guardians of the Galaxy Vol. 2* (dir. Gunn 2017), Okoye (Danai Gurira) and Shuri (Letitia Wright) in *Black Panther* (dir. Coogler 2018) or Black Canary (Jurnee Smollett-Bell) and Cassandra Cain (Ella Jay Basco) in *Birds of Prey* (dir. Yan 2020).

3.4.2, Sixel makes a very particular use of framing to link images together. Her work challenges the normative modes of representation in action cinema, based on hypermediation and defined by Lorrie Palmer (2012) as hypermasculine. In this sense, Sixel's distortion of the camera's gaze emphasizes the parodic representation of characters like Immortan Joe while highlighting the protagonists' vulnerability to the violence in their environment. Max and Furiosa are vulnerable and bond by sharing their experience of mourning, prompted by the loss of the community (the utopian Green Place for Furiosa or the idea of a civilized past for Max) and the human losses.

*Fury Road*, a critical dystopia, rejects the utopian perspective that is so central to *Wonder Woman*. The Green Place could well be Themyscira as represented by Jenkins: a place surrounded by water, with forests and fertile meadows, in which a matriarchal community lives isolated from the world. The scenarios depicted in *Fury Road* are exactly the opposite: arid and toxic deserts in which, as the Vuvalini point out, life can no longer grow. Utopia, in the case of *Fury Road*, is an ineffable horizon. Furiosa, like Diana, grew up in a utopian matriarchal community linked to nature. Nonetheless, Diana decided to voluntarily leave it to face the «world of men» and spread the values of her own community, while Furiosa was forced to be part of that world from a young age and had to assimilate into the hyper-masculine environment of Citadel to survive.

However, utopia is present in the closure of *Fury Road*, along with the hope of recovering the community destroyed by the hyper-masculinist tyranny. Furiosa's hope of reclaiming her community and its non-patriarchal values is an exercise of resistance. Hope understood as resistance (Baccolini 2004) is present in the three cases analyzed in this thesis. Diana, Furiosa and Rey symbolize the possibility of a world in which patriarchal values such as violence, competitiveness or anger give way to ideas which are culturally associated with femininity (the exposure of vulnerability, the importance of bonding, or compassion) and traditionally undervalued. In all three cases this possibility is presented in a utopian way: the matriarchy of Themyscira, the memory of The Green Place, or the balance of the universe in *Star Wars*. Future studies could analyze the reasons why these scenarios, in which the ideas associated with femininity occupy a central place, are never materialized and remain utopias. Although Themyscira is certainly a utopian place, *Wonder Woman* never manages to fully transfer her values to the «world of men» or to end the war for good. In the case of a dystopia like *Fury Road*, the utopian potential of recovering the lost community is relegated out of the narrative, so that the audience never gets to see it achieved. Similarly, the *Star Wars* saga shows

Rey becoming a Jedi, dismantling the idea —present throughout the sequel trilogy— that it is possible to overcome binary oppositions and achieve balance in the galaxy. In *The Rise of Skywalker*, Rey concludes her journey as a heroine with the victory of the light side of the Force, but the fate of the universe is left open to the audience's interpretation. In all three cases, the heroines pursue the recovery of the absent feminine, but never achieve their goal.

Following Rey's case, future lines of research could address the potential readings that Maureen Murdock's model could offer on diverse filmic heroines, both in action cinema and other genres. A comprehensive comparison of the three heroines under Murdock's model has not been developed in this thesis because of space limitations. However, it is relevant to briefly note that the journeys of Wonder Woman and Furiosa can be interpreted following the narrative structure of the heroine's journey. As has been shown throughout the chapters, both Wonder Woman's and Furiosa's journeys start from a moment of separation from the feminine and identification with the masculine, by splitting from their matriarchal origins and integrating into markedly (hyper) masculine communities. After facing multiple trials and emerging victorious —Diana frees the village and kills the villain, Furiosa manages to lead the women to the Vuvalini— both discover that their success is illusory and their victories insufficient —the war continues, The Green Place does not exist. Through Steve and Max, respectively, Diana and Furiosa reconcile with the masculine, without losing their feminine-coded ethics: Wonder Woman defeats Ares in the final battle, affirming that «only love can save the world»; Furiosa, after murdering Immortan Joe, rises as the leader of the Citadel alongside the Vuvalini, pointing to the possible recovery of the matriarchal principles of her community.

After individually analyzing three significantly different heroines such as Diana, Furiosa, and Rey, it is relevant to observe how their narrative arcs have more in common than one might expect. Elements such as the utopian impulse, hope, or the bond with the other and the community appear in all three cases as central in the development of the heroines. So does the (re)connection with the feminine as a way of overcoming violence (in these films, markedly masculine). However, the heroines do turn to violence to a greater or lesser degree in order to subvert the status quo. The most apparent example is that of Furiosa, but Rey and Diana also have to resort to violence in order to defeat in battle their respective enemies. It may seem paradoxical that characters whose goal is to end the war resort to it, but as in the case with Furiosa, the use of violence by female

characters can potentially be interpreted as subversive. This is undoubtedly a complex debate in popular culture and gender studies, as well as in political theory. This thesis has been built on a theoretical apparatus that allows us to interpret Furiosa as a transgressor if we take into consideration her own violent attitude. Nonetheless, analyzing the character from other interpretative lens, such as that of Lisa Coulthard (2007), would lead to different conclusions. The relationship between femininity, feminism and violence is certainly complex, and it is not my work's intention to conclude with a decisive answer to the issue. However, Furiosa's case has been considered here as an affirmation of women's violence with a political goal. This reading could be extended, in future studies, to Rey, Wonder Woman or other heroines who use violence against social or political structures that they consider wrongful.

Equally complex are the debates about women's film authorship, as has been shown in the first sections of this thesis. Regarding this line of inquiry, the main objective of this study has been to consider different authorial positions and to observe how Patty Jenkins, Margaret Sixel and Kathleen Kennedy are (self)constructed as authors within the framework of Hollywood film production. Taking into consideration the theories of authorial performance developed by Janet Staiger (2003; 2013), the analysis of the parafilmic discourses in which each of these authors engages in order to present herself as such, and claims or reaffirms her authority over the texts, has been particularly revealing. The most complex case, in this regard, is that of Kennedy, since her performance as an author is significantly marked by that of her predecessor, George Lucas. Lucas's authoritative role, as seen in Chapter 4, is perceived as iconic within the Hollywood industry even after his separation from Lucasfilm and, consequently, Star Wars. Some of the discourses surrounding Kennedy's position as a producer have sought to undermine her for having «taken» Lucas's place. These discourses, often associated with recurrent ideas of popular misogyny, consider Kennedy incapable of leading the franchise and criticize initiatives for which she is held responsible: presenting a female lead for the first time in the saga, including racialized characters in (*a priori*) relevant roles, or establishing a writing team with a majority of women.

The idea that Kennedy is not qualified to take Lucas's place has much in common with the main argument of the present thesis: Diana, Furiosa and Rey are female characters who occupy spaces considered male. This is a recurring notion throughout the chapters and is central to the interpretation of the heroines as well as that of the authors. In the three cases analyzed in this thesis, the protagonists hold a position within the

narrative in which they live in a markedly patriarchal world from which they are marginalized for being women. The heroines must defeat a hyper-masculine villain: Ares, Immortan Joe, Palpatine. By winning over them, they manage to rise as symbols of alternative social formations that position hitherto marginalized subjects as central. It is equally relevant that, beyond the arcs of the heroines within the respective films, Diana, Furiosa and Rey have broken into genres and film sagas in which women have traditionally been underrepresented. These heroines have occupied positions assigned for decades to male characters like Max, Luke Skywalker, Batman or Superman in narratives in which women have been absent or reduced to secondary roles, that is, functioning mostly as complementary to the hero. This is parallel to the way in which Jenkins, Sixel, and Kennedy have developed careers culturally perceived as men's (director, editor, and producer in each case).

This line of study could be taken up in the future so as to examine whether the cases analyzed in this thesis are part of a progressive trend towards the equitable inclusion of women in these genres. In this sense, the short temporal distance from the corpus texts is one of this thesis' challenges and, in turn, an opportunity to continue its development in the coming years. In general, this thesis has built a theoretical and methodological foundation from which to interpret texts that, like the films analyzed, feature female authors and characters in traditionally male roles and genres. This hopeful impulse is present in the films of the corpus, but also in the idea that the leading heroines and their authors may potentially open doors to a diverse representation of women, who may settle for good in the traditionally masculine spaces that Diana, Furiosa, Rey, Jenkins, Sixel and Kennedy have managed to occupy, and that their recently-reached positions may hopefully soon cease to be considered exceptional.