



FACULTAD DE COMUNICACIÓN
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Heroínas y antiheroínas de la ficción televisiva estadounidense actual

Un análisis desde la perspectiva de género al fenómeno post Buffy

Trabajo Fin de Grado presentado por Melania Morillo Bobi, siendo el tutor del mismo Juan José Vargas Iglesias.

Fdo. Tutor/a

Fdo. Alumno/a

Sevilla. Junio de 2016



GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

TRABAJO FIN DE GRADO

CURSO ACADÉMICO [2015-2016]

TÍTULO:

Heroínas y antiheroínas de la ficción televisiva estadounidense actual: un análisis desde la perspectiva de género al fenómeno post *Buffy*.

AUTOR:

Melania Morillo Bobi

TUTOR:

Dr. Juan José Vargas Iglesias

DEPARTAMENTO:

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

ÁREA DE CONOCIMIENTO:

Comunicación Audiovisual

RESUMEN:

El presente Trabajo de Fin de Grado pretende estudiar el diseño de personajes femeninos heroicos, entendido este adjetivo como el relativo al comportamiento del héroe tradicional y como actante narrativo, así como su presencia en la televisión contemporánea. Se pretende un acercamiento a la destrucción de la heroicidad, con la más que constante creación de personajes antiheroicos y nuevas formas de narración. Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo conseguir responder a la pregunta “¿poseen las heroínas contemporáneas rasgos de masculinidad?”. Para ello, se indagará en diversas teorías de género, teorías queer y feministas.

PALABRAS CLAVE:

Heroínas, Género, Teoría queer, Buffy, Series

ÍNDICE

- Introducción
 - Resumen
 - Objeto de estudio
 - Hipótesis
 - Fundamentos teóricos y metodología
 - Estado de la cuestión
- Marco teórico y metodológico
 - Marco teórico
 - Marco metodológico
- Breve introducción a la televisión actual
- Bloque 1. El género y su relación con el estudio
 - ¿Heroínas... masculinizadas?
 - Mujer, hombre, femenino, masculino... ¿qué quiere decir eso realmente?
 - Género y sexo como cuestión social/biológica
 - El género como constructo social
 - El género como conflicto lingüístico
 - La asunción de la heteronormatividad
 - La heteronormatividad según Butler
 - La sexualidad de las heroínas o las políticas del don't ask, don't tell
 - La mujer y su rol en el cine y televisión
 - ¿Objeto de placer visual?
 - Las comedias como terreno de sublevación
- Bloque 2. Ella buscaba un héroe... por lo que se convirtió en uno
 - La construcción de la heroína moderna
 - Los rasgos de la heroína (o del héroe, en general)
 - El turbulento viaje heroico
 - La explicación del viaje a través de las series actuales
 - La salida
 - La iniciación
 - El regreso
 - Cambian los ritos, pero el viaje se mantiene
 - Por mí y por mí, y después por mí, y después por mis compañeros
 - La ciencia ficción y la fantasía: el lugar de la exploración
 - Lo fantástico como elemento de inmersión
 - La fantasía y la ciencia ficción como desenmascaramiento
- Bloque 3. La síntesis
 - Quiénes son y por qué son las elegidas
 - La Cazadora
 - La Salvaje
 - La Antiheroína
 - La Wanheda
 - Análisis y síntesis
 - Rol, actante y rasgos de comportamiento
 - Sexualidad y género
 - La maternidad de la heroína
 - Análisis de las características relacionadas con el heroísmo
 - Tipología y rasgos de la heroína
 - Análisis de los/as antagonistas
- Conclusiones

INTRODUCCION

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado pretende estudiar el diseño de personajes femeninos heroicos, entendido este adjetivo como el relativo al comportamiento del héroe tradicional y como actante narrativo, así como su presencia en la televisión contemporánea. Se pretende un acercamiento a la destrucción de la heroicidad, con la más que constante creación de personajes antiheroicos y nuevas formas de narración. Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo conseguir responder a la pregunta “¿poseen las heroínas contemporáneas rasgos de masculinidad?”. Para ello, se indagará en diversas teorías de género, teorías queer y feministas.

OBJETO DE LA CUESTIÓN

En los premios Emmy del año 2014, Julianna Margulies pronunciaba una frase que se me quedaría marcada en la memoria. Dicha sentencia fue portada de algún que otro medio especializado en televisión, así como también recogido en los tradicionales resúmenes de *lo mejor de los Emmy*¹. Con una sonrisa esplendorosa, la actriz recogía el que era su segundo premio Emmy por su papel en *The Good Wife* y el tercero de su carrera. Radiante y feliz, Margulies rompía la tradición en los Emmy y se alzaba como una de las pocas triunfadoras mayores de 45 años y perteneciente a una serie *network*. Pero ¿qué dijo Julianna que tanto revuelo causó?

What a wonderful time for women on television

(Margulies, 2014)

Qué maravillosa época para las mujeres en televisión. Una frase que era parte de un discurso preparadísimo, parte de una pensada estrategia de *marketing* para sorprender y encandilar a los espectadores y también, fruto de la casualidad y la emoción del momento. Una frase que tuvo un efecto relevador para mí, suscitándome la necesidad de investigar si era verdad que es un *tiempo maravilloso* para la mujer en televisión. La respuesta a la

¹ Un ejemplo puede ser el artículo de The Hollywood Reporter:
<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/emmys-julianna-margulies-wins-lead-727703>

pregunta de si ahora, en pleno siglo XXI y en el año dieciséis en el segundo milenio, la mujer está viviendo tiempos mejores es absolutamente clara: no.

La coyuntura actual socioeconómica y la incursión de Internet en nuestro día a día bien podrían confundirnos. La palabra *feminismo* se ha puesto de moda, surgiendo feministas y adeptos a la causa por doquier. Esto sería positivo si este grueso de personalidades y caracteres estuviese entroncado en un pensamiento común, al margen de las diferentes corrientes feministas existentes, pero no es así. La desinformación y la falta de cultura feminista por y para el feminismo es demasiado grande, con un (hetero) patriarcado muy arraigado en demasiadas culturas y formas de vivir. Esto da como resultado que se confunda con facilidad la denominación de feminismo, creando así un sinfín de incoherencias que perjudican a la causa. Se podrían poner diversos ejemplos (micro machismos, misoginia, problemas judiciales...), pero entonces sería necesaria otra investigación para hablar tan solo del tema.

Lo importante, el objeto de la cuestión y la duda que dio como origen este Trabajo de Fin de Grado fue responder a la pregunta de si es una buena época para la mujer en televisión. ¿Llevaba razón la protagonista de *The Good Wife*? ¿Es cierto que la mujer vive en una época dorada?

Si miramos la comparativa con otras etapas televisivas, el resultado es esperanzador. La parrilla norteamericana de las principales *networks* y cables tienen cada vez más presencia femenina², siendo cada vez más habitual ver a personajes femeninos en papeles protagónicos. Series como *iZombie*, *The 100*, *Jessica Jones*, *Orphan Black*, *Transparent*, *Orange is the New Black*, *Pretty Little Liars*, *The Fosters*, *Faking it...* tienen al menos a una mujer como protagonista. Estos datos, sin embargo, no restan el hecho de que la presencia masculina tenga más peso y más representación, por no hablar de las diferentes minorías.

Cuando me dispuse por tanto a investigar, encontré un nicho importante de mujeres jóvenes que deseaban con fervor ser y estar en la televisión. Estas mujeres jóvenes son las que pueblan las redes sociales, como *Twitter* o *Tumblr*, llenándolas de mensajes y *gifsets*³ en las que se identifican, emulan o admiran a personajes como Buffy Summers –

² En webs especializadas, como lovingseries.com, se pueden ver las series de cada cadena y sus respectivas sinopsis: <https://lovingseries.com/programacion-2/estrenos-y-regresos-fechas/>

³ Gifset: palabra compuesta por gif –imagen animada- y set –pieza-. Suele ser un conjunto de imágenes animadas que forman una frase, una secuencia o similar.

protagonista de *Buffy Cazavampiros*- o Clarke Griffin –protagonista de *The 100*-. Estos arquetipos de mujer, tan tradicionalmente asociados a las figuras masculinas y viriles, me pareció un asunto mucho más interesante. Ya que la pregunta que me sugirió la frase de Margulies me pareció tan vasta y complicada de responder, acabé encontrando una duda que despertaría mucho más mi curiosidad: ¿cómo son las heroínas televisivas que miles de chicas y chicos jóvenes alaban en la Red? ¿Están bien representadas? Y lo que más me preocupa: ¿están bien escritas? ¿Su propósito es el de la ejemplaridad?

El objeto de la cuestión pasó a ser, por tanto, la cuestión de la heroicidad femenina. En los últimos años series como *Breaking Bad* han suscitado ensayos y teorías desde diferentes perspectivas –filosóficas, sociológicas, narrativas...-sobre la heroicidad y la moral del héroe contemporáneo. Las revistas especializadas, las webs, los libros...están repletos de estudios que realizan una comparativa para estudiar el papel del héroe actual, pero pocos son en los que *ellas* tienen relevancia. Las heroínas que están reventando la taquilla, con ejemplos como el de Katniss Everdeen en *Los Juegos del Hambre* o Rey en *Star Wars: El despertar de la fuerza*, son los que ponen de relieve que *algo* está cambiando y que los académicos y los expertos están dejando correr. ¿Por qué se estudia a fondo la personalidad de Walter White o John Locke –*Perdidos*- pero existen tan pocos estudios sobre Annalise Keating –*How to get away with murder*- o Dana Scully –*Expediente X*? Encontrar material relacionado con la perspectiva de género en el papel heroico de los personajes femeninos contemporáneos no es tarea fácil, y eso dice mucho de lo poco o nada de los estudios que se realizan al respecto.

Este Trabajo de Fin de Grado no pretende ni mucho menos emular a los grandes expertos, ni tan siquiera arrojar luz en un tema tan estudiado –aunque sea desde una perspectiva profundamente androcéntrica-, sino que intenta mostrar que las heroínas existen y que están inspirando a toda una nueva generación. Aquellas que crecimos soñando con ser la siguiente *Cazadora* con Buffy, ahora vemos a muchas chicas seguir el ejemplo. Es por esto que este trabajo estudia un determinado sesgo de la televisión estadounidense, con puntos en común y muy similares en su desarrollo. También es una disección del conocido viaje heroico de Joseph Campbell y su transformación en el anti heroísmo y nuevas villanías de las narrativas actuales. Un compendio que analiza el cambio de paradigma y que incluye además una visión de género, la cual considero de especial relevancia dados los tiempos que vivimos.

Las series a las que este Trabajo de Fin de Grado recurre son cuatro: *Jessica Jones*, *Orphan Black*, *The 100* y *Buffy Cazavampiros*.

HIPÓTESIS

Establecer una hipótesis ha sido realmente complicado en un ensayo tan ambicioso como este. La primera de las preguntas que me hice fue ¿han cambiado tanto las heroínas desde que *Buffy* comenzase su periplo de autodestrucción en su sexta temporada? Era una pregunta sencilla y de respuesta aún más sencilla todavía, pero tal y como se ha mencionado en el ESTADO DE LA CUESTIÓN, es algo que muchos se han preguntado, incluso si la cuestión de género no era importante en dichos estudios.

Eliminada de la ecuación la situación de la transformación televisiva desde los años noventa y principios del milenio, ¿qué preguntas me suscitaban el papel de las heroínas y las anti heroínas de la ficción actual? La respuesta la he tenido siempre en el subconsciente y sólo me hizo falta leer en Redes Sociales comentarios y poner atención a mi alrededor para darme cuenta. Mi hipótesis es la siguiente: ¿existen rasgos de masculinidad en las nuevas heroínas?

¿Son estas mujeres escritas para ser mujeres o simplemente son el héroe tradicional que ha sufrido un *gender swap*?⁴ La implicación de las manos que escriben estas heroínas, con especial hincapié en la sexualidad de algunas -¿fantasías masculinas llevadas al frágil y resbaladizo terreno de la representación LGTBQI?-, así como su rol familiar -la maternidad, ese gran invento del patriarcado-, son algunas de las cuestiones que se estudian en este Trabajo de Fin de Grado.

Haciendo uso de las teorías de Judith Butler, J. Jack Halberstam, o Teresa de Lauretis, se recorren algunas de las ideas de la teoría queer para destruir esta hipótesis y probar que género, sexo o sexualidad no dejan de ser ideas basadas en constructos sociales sin lógica ni veracidad absolutas. También sirve, a modo de protesta, como elemento de denuncia, ya que se hará un repaso por lo que se considera masculinidad y feminidad y los estereotipos asociados a cada género. De igual forma, este trabajo también pretende ser un espejo de cierta realidad.

⁴ Gender Swap: términos utilizados para referirnos a personajes que han sido transformados, repensados o reescritos con un género diferente al de su origen.

El triunfo y la consecución de modelos negativos de idolatría y admiración, como pueden ser la persona de Jessica Jones en *Jessica Jones* o inclusive la Buffy que conocemos en la sexta temporada, surgen de un paradigma sociológico en el que el individualismo más acérrimo es parte de nuestro día a día. El narcisismo consciente que vemos día a día en distintas redes sociales, la moda *selfie*, las formas de conducta...todo ello contribuye a que ahora sea el villano la parte importante de la historia, llegándose a colgar la capa del héroe. Esto no es algo que yo afirme sin pestañear, sino que en libros como el anteriormente mencionado *Los héroes están muertos* o el volumen de Fernando Savater, *La tarea del héroe* se profundiza en estas cuestiones de las que yo tomo parte, comparto y transformo para mi propio ensayo.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLOGÍA

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Los fundamentos teóricos en los que se basan este Trabajo de Fin de Grado son parte de diferentes disciplinas. Por un lado, se considera necesario que para hablar de feminismos, feminidad o heroicidad femenina, se ha de tener una cierta base y conciencia sobre el movimiento feminista y sobre las diferentes luchas y enfoques de este movimiento. Dejando a un lado a las grandes teóricas de la Historia, como Simone de Beauvoir o Luce Irigaray, así como obviando las dos primeras olas feministas –las conocidas como la Ola del Feminismo Ilustrado y la Ola del feminismo liberal sufragista-, esta investigación se ha centrado en las teorías y fórmulas relacionadas con la tercera Ola del Feminismo Contemporáneo y en algunas autoras actuales, como Judith Butler o Teresa Lauretis. De ambas se han escogido algunas ideas, sobre todo de Butler y su teoría de la performatividad. Además de la base teórica feminista, este trabajo también necesita un amplio conocimiento televisivo y mito crítico. Para ello se han escogido partes e ideas de libros de análisis sobre televisión, como por ejemplo *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Comprender el paradigma televisivo actual es esencial para entender la evolución del héroe. En el caso de esta evolución heroica se han escogido tres bases teóricas: el libro *Los héroes están muertos*, la base de la ficción fantástica literaria de Todorov y *El Héroe de las mil caras* de Joseph Campbell.

METODOLOGÍA

Este Trabajo de Fin de Grado es una suerte de ensayo, una investigación que intenta arrojar luz sobre un tema que pocas veces o ninguna ha sido objeto de estudio total, sino que han sido parte parcial de otros estudios. El análisis se realiza mediante el método conocido como cuadro de análisis, también denominado como método de análisis cualitativo.

La investigación se divide en tres bloques: el primero está dedicado a las diferentes teorías de género y sexualidad, el segundo analiza la evolución de la narrativa en la actualidad y el tercero es una síntesis de ambos puntos, analizando el contenido mediante el método mencionado en el anterior párrafo. .

En el primer punto se explica qué se considera mujer, hombre, feminismo...y conceptos relacionados con el género y el sexo. Se explica en qué consiste la teoría de performatividad y el funcionamiento de los roles de género, cómo se constituyen y la problemática que surge al aplicar dichos roles a una persona.

En el segundo bloque se habla del heroísmo. Se realiza una contextualización de la figura heroica contemporánea, valiéndose del análisis que se realiza en *Los héroes están muertos*, de JJ. Vargas. El porqué del heroísmo pesimista, la influencia de la sociedad líquida de Bauman y su relación con el paradigma actual son algunas de las cuestiones teóricas a tratar. Se aplica también la teoría del Camino del Héroe de Joseph Campbell en la dinámica de las series actuales. Se justifica, de igual forma, el porqué el recurso a la ciencia ficción y la fantasía.

Para el tercer bloque, el dedicado al análisis y la síntesis de las aplicaciones de las teorías anteriormente mencionadas, se hace uso de la metodología cualitativa conocida como Cuadros de Análisis. Estos cuadros, conformados por ítems relacionados con el estudio, son la manera más óptima y objetiva de conseguir unos resultados claros.

Para conseguir un marco referencial amplio con el que comparar, estudiar y analizar mi objeto de estudio, se utilizarán un total de treinta series, las cuales serán mencionadas. Estas son las consabidas *Orphan Black* (BBC America, 2013-), *Buffy Cazavampiros* (*Buffy The Vampire Slayer*, The WB-UPN, 1997-2002), *The 100* (The CW, 2014-), *Jessica Jones* (*Marvel's Jessica Jones*, Netflix, 2015-). A estas cuatro se les sumarán:

Ally McBeal (FOX, 1997-2002), *Sexo en Nueva York* (*Sex and the city*, HBO, 1998-2004), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *Cómo defender a un asesino* (*How to get away with murder*, ABC, 2014-), *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-), *Masters of Sex* (Showtime, 2013-), *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-), *Xena: la princesa guerrera* (*Xena: Warrior Princess*, Syndication, 1995-2001), *Galáctica, Estrella de combate* (*Battlestar Galactica*, SyFy, 2004-2009), *Firefly* (FOX, 2002-2003), *Dollhouse* (FOX, 2009-2010), *Jane the Virgin* (The CW, 2014-), *DC's Legends of tomorrow* (The CW, 2016-), *Dark Angel* (FOX, 2000-2002), *Sense8* (Netflix, 2015-), *Veronica Mars* (UPN-The CW, 2004-2007), *Juego de Tronos* (*Games of Thrones*, HBO, 2011-), *Supergirl* (CBS, 2016-), *Las crónicas de Shannara* (*The Shannara's Chronicle*, 2016-), *Friends* (NBC, 1994-2000), *Agent Carter* (ABC, 2015-2016), *House of Cards* (Netflix, 2013-) y la web-serie online *Carmilla, the series* (Youtube [KindaTV], 2014-2016).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La escasez de estudios especializados sobre las heroínas televisivas, al menos en castellano y al alcance de la mano de una estudiante de Comunicación Audiovisual en una Universidad Europea, es sintomática de una verdad que es impropia de nuestro tiempo: la inexistencia de una perspectiva de género en la evolución del héroe televisivo contemporáneo.

Tal y como se ha mencionado en el apartado OBJETO DE LA CUESTIÓN, el papel de las heroínas femeninas ha pasado de largo entre académicos y expertos. Mientras se pueden leer decenas de libros y artículos sobre el impacto televisivo de Tony Soprano – *Los Soprano*- o Walter White – *Breaking Bad*-, pocas veces son las que se encuentran estudios sobre Sarah Manning – *Orphan Black*-, siendo ella igual de importante por imbricarse en el mismo paradigma de *heroicidad pesimista*.

La negación, o más bien la ignorancia del poder de estas figuras en las generaciones más jóvenes es también un síntoma claro de la patriarcalidad existente dentro del mundo cultural. La industria y el *marketing* suelen ser los campos que ponen de relieve con mayor exactitud esta problemática, siendo habitual y predecible que las heroínas y superheroínas del cine no aparezcan en las campañas de juguetes y/o *merchandising*. Es obvio que no se puede comparar la industria del *marketing* con los problemas en las salas de guion, pero ambas forman un todo que dan una visión global de la mujer en resumidas cuentas.

Debido a la falta de estudios especializados, la manera más sencilla que se ha tenido de acceder a los estudios sobre héroes y antihéroes ficcionales ha sido mediante los estudios existentes actuales, los cuales son en su gran mayoría orientados en protagonistas masculinos y anteriores, por lo general, al año 2015. Estos estudios suelen tener una base sociológica o narratológica, soliendo centrarse en la evolución (o involución) moral y psicológica de dichos personajes. Auténticos estudios sobre sus ambiciones, su rol, sus características heroicas o su papel en el núcleo familiar. Pocos son, sin embargo, los que se paran a pensar en una posible diversidad sexual dentro de estos personajes –se asume la heterosexualidad como algo inherente al personaje al no decirse en ningún momento que fuese lo contrario-, o en si estos están enfocados de una perspectiva que favorezca a sus compañeras de historia.

Su influencia, las intenciones del director/guionista a la hora de elegir a una protagonista femenina...de todas estas características, así como la de la influencia del cambio paradigmático heroico, existe poca o ninguna información.

Es por ello que para poder llegar a una conclusión, para poder comprobar si mi hipótesis tenía sentido o no, se ha tenido que recurrir al cine para poder llegar a la televisión. La semiótica o la teoría del placer visual de Teresa de Lauretis en su libro *Alicia ya no*, o incluso las políticas queer y las nuevas feminidades en el cine que menciona J. Jack Halberstam en *Gaga Feminism: sex, gender and the end of normal*, son algunos de los ejemplos que he utilizado para poder explicar algunos aspectos de la televisión pese a ser teorías aplicadas al cine.

BREVE INTRODUCCIÓN A LA TELEVISIÓN ACTUAL

La proliferación de la televisión es evidente. El nacimiento de nuevas plataformas que permiten el visionado a la carta, en diferido, con lo que se denomina una *biblioteca digital* ha revolucionado el mercado en los últimos años. Dichas plataformas, tales como *Netflix*, *Hulu* o incluso, *RTVE a la carta*, han sabido ganarle la carrera al cine y situarse como uno de los medios de comunicación más consumidos actualmente.

Gordillo, con relación al nacimiento de la conocida como hipertelevisión, decía esto sobre la primera década del siglo XXI: “En la primera década del S. XXI, el medio televisivo se mantiene como el vehículo de narraciones más poderoso” (Gordillo, 2009: XI) La *hipertelevisión*, un término acuñado por académicos y críticos en el último lustro. Se considera como la evolución de la hibridación entre televisión y tecnología.

Para comprender de dónde proviene esta evolución, es preciso remontarse a las dos etapas televisivas previas: la paleotelevisión y la neotelevisión. Grosso modo y sin ánimo de una excesiva profundización en los términos, las diferencias de estas tres etapas podrían definirse así: la televisión generalista, la multitemática de las diferentes plataformas y la que converge con Internet y la telefonía actual (Gordillo, 2009: XII-3.).

Las series que se tratan en este Trabajo de Fin de Grado fluctúan entre la neotelevisión y la hipertelevisión. Algunas, como es el caso de *Buffy Cazavampiros*, son pioneras en lo que se conoce como *hibridación de géneros*, uno de los rasgos transitorios entre ambas etapas. La hibridación de géneros aporta más riqueza semántica, convirtiendo un solo producto en algo mucho más interesante. La hibridación también es un signo de desarrollo y evolución narrativas, ya que la profundidad de la historia será siempre a más mientras más contenido se pueda extraer.

Las series que se estudian en este trabajo, *Buffy Cazavampiros*, *The 100*, *Orphan Black* y *Jessica Jones*, diluyen las fronteras de sus diferentes géneros y tiene como resultado una amalgama muy atractiva. *Buffy* es una fusión de terror-*slasher*, comedia juvenil, drama familiar y terror sobrenatural. *The 100* se presenta como una serie *teen* al uso, convirtiéndose después en un drama de ciencia ficción de tintes distópicos. *Orphan Black* pertenece a la vez a los géneros e: intriga, misterio, ciencia ficción y drama familiar. *Jessica Jones* destruye los estereotipos de las superheroínas, creando un drama de ciencia ficción de marcado signo social.

Las cuatro series mezclan las cinco ficciones universales existentes a las que Gordillo hace referencia. Estas cinco son: las ficciones fabuladoras, las formativas, las que construyen modelos de comportamiento, las que realizan referencias sociales y las que aportan identidad cultural. De todas ellas, la más importante y la que todas comparten es la ficción fabuladora. De ellas, Gordillo escribiría: “Ficción fabuladora: la necesidad de consumo de tradiciones por parte del ser humano es cubierta por los relatos emitidos por televisión [...] La necesidad de evasión a través de la recepción de relatos que recrean otros mundos alternativos al real, con personajes que terminan siendo familiares” (Gordillo, 2009,33).

La televisión es, por tanto, el altavoz más potente para lanzar mensajes hoy día. La audiencia se especializa, las cadenas se afanan en producir cada vez más y los relatos avanzan. Es importante que se aprendan a leer dichos mensajes, y que éstos no construyan

una sociedad estancada en el pasado. Estas cuatro heroínas desafían el (hetero) patriarcado dominante mientras son una buena muestra de la salud cultural televisiva.

BLOQUE 1

En este bloque se estudiarán las distintas teorías de género, tales como las teorías queer, de la performatividad o del placer visual, así como su aplicación al estudio pertinente.

EL GÉNERO Y SU RELACIÓN CON EL ESTUDIO

Heroínas ¿masculinizadas?

Los adjetivos normalmente atribuidos al héroe han sido tradicionalmente para los héroes masculinos. Incluso aunque se tenga la constancia que de la virilidad, tan esencial para el héroe, “es independiente de si el sexo de quien la porta es masculino o femenino” (Savater, 1982, p. 151), pocas veces o ninguna se ha visto a heroínas portar dichas cualidades. Pero ¿por qué ocurre esto?

La explicación podría remontarse a los grandes textos griegos, como las tragedias de *Edipo Rey* o *Hipólito*, e incluso al mito del Minotauro. En estos mitos, los grandes héroes son hombres, muchachos marcados por su destino y que representan la angustia vital y la resiliencia humana frente al sufrimiento. Luchan, tienen cualidades casi divinas y son inspirados por los dioses. Todo cuanto hacen nace de su decisión, otrora marcados por algún dios caprichoso que le marca el rumbo pero siempre pensando en sí mismos, y si acaso en la gloria que los aguarda. Si se les compara con las tragedias protagonizadas por mujeres, ellas son madres, hermanas e hijas sufridoras. En algunos casos, como el de *Antígona*, su resistencia al poder es pasiva; en otros, como *Medea*, ellas catalizan la tragedia a raíz de sus actos. Actúan por unos ideales que, a excepción de escasos ejemplos, son casi siempre empujados por un instinto de protección, valiéndose de su rol como *mujer* o su posición para ejecutar sus actos, aunque nunca lo realizan ellas mismas. Estos mitos, así como las diferentes corrientes de pensamiento que se han dedicado a estudiarlos, como puede ser la mitocrítica propuesta por Gilbert Durand en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), crearon una directriz que separaba ambos sexos y sus formas de actuar. Lo que Durand vino a llamar el Régimen Diurno (la luz, lo fálico, lo masculino, lo viril, lo fuerte, los atributos del héroe) y el Régimen Nocturno (la noche, la luna, lo femenino, el ciclo vital) (Durand, 1960:84-88).

Esta escisión entre lo que se considera masculino y lo que se considera femenino ha perpetuado unos estereotipos que sólo ahora las ficciones actuales se han atrevido a romper. Estos estereotipos, tal y como afirma Carlos Lomas están al servicio de la clase dominante. La estereotipación del contenido cultural asignado a cada género, acaba repercutiendo en la creación de una sociedad patriarcal. Esto da como resultado que se acabe por formar un vínculo entre poder y masculinidad muy difícil de romper (Lomas, 2005). Esta cadena de acción reacción, que nos parece tan lejana al tema que nos compete en este Trabajo de Fin de Grado se comprende mejor cuando se reflexiona sobre el papel de la mujer en la ficción contemporánea.

Las heroínas actuales han tenido que servirse de otras cualidades, ya que las “heroicas” han sido apropiadas culturalmente por el otro género para poder triunfar. Estas cualidades, sin embargo, son analizadas desde un prisma masculino, como si fuera imposible crear un prototipo de personaje heroico femenino diferenciado y que resulte interesante. Durante años, la excusa de diversos estudios cinematográficos para no realizar películas con protagonistas femeninas al frente ha sido que no “interesaría al público”. Con el cambio de paradigma en los noventa surgen por primera vez las “mujeres modernas” como Carrie Bradshaw –la protagonista de *Sexo en Nueva York*- o Ally McBeal –de la serie homónima-, formando la idea de una heroína femenina en televisión. Para comprender esta heroicidad, es necesario remitirse al artículo realizado por María Angulo Egea con relación a una entrevista realizada a Eloy Fernández Porta, llamado *Masculinidades Emergentes. Contra la correspondencia del cuerpo y sus atributos*. “Las formas más poderosas de la narración épica son protagonizadas por sujetos que, en el régimen de género androcéntrico, eran subalternas (...) relatos emancipatorios cuyas protagonistas son abogadas, o doctoras, o sujetos experimentales que adquieren un carácter heroico” (Angulo; Fernández, 2015).

Estas mujeres emancipadas son las dos protagonistas anteriormente mencionadas pero también lo son Max Guevara, sujeto de experimentación de pequeña que se subleva contra el sistema para salvar su vida en *Dark Angel* o Echo/Caroline Farrell en *Dollhouse*, de similares características. Son estos personajes, algunos no completamente feministas, los que marcarían el camino a la nueva generación que está abriéndose paso en la primera década del siglo XXI.

Mujer, hombre, femenino, masculino... ¿qué quiere decir eso realmente?

Cada vez que se habla sobre atributos femeninos o atributos masculinos habría que preguntarse algo esencial: ¿de qué se habla exactamente? ¿Se trata de una cuestión biológica, social? ¿Es acaso un problema lingüístico? Referirse a lo masculino y a lo femenino es un asunto delicado, y más aún en una época donde dichos términos están sujetos a cuestionamientos varios. El surgimiento de diferentes orientaciones e identidades sexuales, que reafirman la diversidad que el género humano posee en su naturaleza, construyen poco a poco una pequeña revolución dispuesta a acabar con los cimientos más conservadores y retrógrados de la sociedad occidental. ¿Por qué sólo la sociedad occidental? La respuesta es sencilla: las series de las que forman parte el estudio son norteamericanas en su totalidad; *ergo* no puede hablarse de sociedades orientales, africanas o incluso nómadas en las que la occidentalización no haya afectado sus a estructuras fundamentales.

GÉNERO Y SEXO COMO CUESTIÓN SOCIAL/BIOLÓGICA

Citando a Simone de Beauvoir: “no se nace mujer, una llega a serlo” (Beauvoir, 1949: 109). Esta célebre cita tan aparentemente sin sentido, se convirtió hace no muchas décadas en un acto revolucionario que ayudaría a cambiar el imaginario que el mundo tenía sobre la feminidad y la mujer. Una oración, a priori, fácilmente comprensible y que, sin embargo, aún una teoría compleja e influyente que sigue vigente sesenta y seis años después.⁵

¿Qué es exactamente esta teoría? Beauvoir, al igual que otras académicas y teóricas posteriormente, se pregunta ¿qué es ser mujer? Esta pregunta, inocente y aparentemente de fácil respuesta, suele venir acompañada de una imagen, rápida y muy tipificada de lo que se piensa de la palabra mujer. Beauvoir se refería a la tipología, obviamente, del estereotipo de mujer existente en su época: coqueta, delicada, a la sombra, destinada al cuidado de la casa y los hijos... un estereotipo forjado a base de una opresión sistémica al género femenino. Para ella, la “mujer” no era sino un constructo social según el cual hombre era el ejemplo y la mujer era aquella imagen que el hombre imaginaba de ella. Esta afirmación, supuso una revolución, porque realmente llevó a muchos a reflexionar

⁵ La cita pertenece a la obra *El segundo sexo*, publicada en 1949.

sobre el significado de tales palabras que tanto nos clasifican y nos diferencian (Butler, 1995: 58-65).

Esta duda encendió una mecha, un absoluto deseo de querer responder a una cuestión que ha ido planteando respuestas a lo largo de los años, sin conseguir una completamente universal. Una de estas personas que se atrevió a responder, y en cuya obra esta investigación se basa para tratar de enunciar una respuesta, es la filósofa post-estructuralista Judith Butler.

Butler publicó en 1990 una obra que marcaría las bases futuras de la teoría queer y que pondría en tela de juicio alguna de las más asentadas creencias feministas de su época. Su libro, llamado *El género en disputa*, es una tesis que pretende refutar las obras de diversos autores que anteriormente estudiaron el género y la sexualidad. Simone de Beauvoir, Luce Irigaray o Michel Foucault son algunos de los nombres que Butler menciona y disecciona en dicha obra. El libro, surgido en el contexto preciso, tuvo una acogida rápida y supuso la gran oportunidad para su autora, quien pasó a ser una de las más prolíficas y relevantes del feminismo contemporáneo.

El género en disputa, a grandes rasgos, se podría resumir en la siguiente frase: “el género siempre es adquirido” (Butler, 1995:225). Esta idea, presente también en la obra de Beauvoir, toma más consistencia en el trabajo de Butler debido al cuestionamiento, total y absoluto, de lo que la autora determina como heteronormatividad y a la afirmación de que no podemos hablar de feminismos sin tener en cuenta factores determinantes como la etnia, la raza o la época histórica. Esta heteronormatividad, de la cual se hablará más adelante, es fruto de un constructo social fuertemente arraigado en la sociedad occidental, autoriza la heterosexualidad como norma, como elemento lógico y natural de las relaciones humanas.

EL GÉNERO COMO CONSTRUCTO SOCIAL

Es cosa habitual y bastante frecuente que al ver un bebé se pregunte eso de “¿es niño o niña?”. Todo el mundo alguna vez lo ha hecho. De igual forma, en ocasiones, cuando se interactúa con un bebé y se confunde su género al referirse al mismo, sus progenitores lo corrigen automáticamente. Esta respuesta responde al deseo innato del ser humano por clasificar cualquier especie, conlleva una división automática en dos términos que son, a su vez, opuestos e iguales. Un binarismo que realmente no existe y que ha sido creado

con anterioridad para ser el sostén de una sociedad androcéntrica, en la que el (hetero) patriarcado pueda mantener su poder sobre el género contrario.

Porque ¿se corresponde el sexo biológico del bebé con su identidad? La identidad, según Butler, es un ideal normativo (Butler, 1995:71). Es decir, una manera en la que la sociedad desea mantener su estructura, dividiendo y ordenando a sus individuos en un sistema que sólo unos pocos crearon pero que ha sido seguido por todos. La identidad de género y su correspondencia con los cuerpos, por tanto, no son sino una construcción compleja. Esto quiere decir que afirmar que algo es femenino o masculino tan solo es afirmar que ese femenino o masculino concuerda con la idea que se tiene creada a su alrededor. Cuando se realiza la pregunta de si es niño o niña, se encierra a ese bebé dentro de lo que se conoce como niño o como niña, fomentando un binarismo que no es sino el constructo cultural que se ha ido transmitiendo de generación en generación. En relación con esto, Butler escribió lo siguiente: “Si por el momento presuponemos la estabilidad del sexo binario, no está claro que la construcción de <<hombres>> dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las <<mujeres>> interpreten solo cuerpos femeninos” (Butler,1995:55).

Esto enlaza con lo que Butler denomina “teoría de la performatividad”. Este término, nacido en el marco de la lingüística, se ejemplifica en *El género en disputa* con el acto, de carácter ritual, de nombrar marido y mujer a una pareja en un casamiento. Esta sentencia, normalmente anunciada por alguien con la autoridad competente conceder a la pareja este permiso, en sí misma no significa nada. Sin embargo, no deja de ser un acto porque, una vez ha sido dicha, la realidad de la pareja pasa a ser otra, ya que son las palabras cometen el acto –la *performance* en inglés- de convertirlos en matrimonio, obteniendo una validez que anteriormente no tenían. Fuera del contexto de una boda, decirle a una pareja que son marido y mujer no tiene relevancia ninguna, pero pronunciadas con ese sentido ritual, la dimensión de su importancia cambia (Butler, 1995:16-31).

Si se coge esta idea y se coloca en el contexto del género, se tienen dos palabras que por sí mismas no significan nada pero que al decirlas sí confieren un sentido concreto. Esto es, que al mirar al bebé y determinarlo mediante el acto performativo de darle poder a las palabras, se configura su vida, su comportamiento e incluso su sexualidad. Esto da como resultado que ni el hombre ni la mujer existen más allá de las ideas que el constructo

social les otorga. En definitiva, para Butler el género es un tipo de caracterización persistente que pasa como realidad (Butler, 1995:35).

Este cuestionamiento va además mucho más allá cuando Butler también se pregunta por el sexo. ¿Qué limita a qué? ¿El género está limitado por el sexo biológico? ¿El sexo determina el género? Es importante realizar una aclaración: género y sexo no son sinónimos. Anteriormente se ha realizado dicha diferenciación pero no se ha pasado a explicar debidamente. El género, de acuerdo a diversas teorías sociológicas, es un constructo social que tal y como se ha visto, otorga una serie de comportamientos, ideas y estereotipos que segregan y separan a lo que se tiene como idea de hombre y como idea de mujer. Ayuda a crear una identidad y una idea de uno mismo, y nos determina dentro de una clasificación por especie. El sexo, por su parte, nace de una razón biológica, en la que los individuos humanos y no humanos son divididos respecto a sus genitales y aparatos reproductores. En la naturaleza, esta división por sexos es conocida como la distinción entre macho y hembra.

De manera sistémica, durante siglos, el ser humano ha clasificado a las hembras como “mujeres” y a los hombres como “machos” en una división que es irreal ya que, tal y como se ha visto anteriormente, esta asunción del género y su correspondencia con el cuerpo no es tal. Hay mujeres con pene y hombres con vagina, e incluso hay personas que nacen con ambos sexos o que, poseyendo uno, deciden no determinarse bajo ninguna de las definiciones del género y prefieren ser *gender fluid* –género fluido en castellano-. A todo este paraguas de realidades se refiere Butler cuando cuestiona el sexo. Para la autora, el sexo es una herramienta, un instrumento coercitivo. La excusa con la que coartar y seccionar la sociedad, definiéndola por las ideas asociadas que cada sexo arrastra consigo (Butler, 1995:263-276).

EL GÉNERO COMO CONFLICTO LINGÜÍSTICO

El lenguaje y su utilización son dos hechos esenciales para todo lo indicado anteriormente. La teoría de la performatividad se apoya en unas bases provenientes de la lingüística, ya que al fin al cabo, son las palabras las que acarrearán el problema. El ser humano es incapaz de pensar sin palabras. Si se dice que se piense en una silla, la palabra conecta directamente con la imagen que se tiene de la misma; el lenguaje relaciona significante y significado, tal y como Saussure enunciaba en su *Curso de lingüística general*.

Esto es justamente lo que Butler dispone –los filósofos post-estructuralistas beben de los fundamentos de la lingüística, de hecho, la teoría de la performatividad proviene del trabajo del lingüista John L. Austin- cuando asegura que la idea de hombre y mujer no existe sino en el lenguaje. No obstante, y aun siendo evidente que Butler utiliza el problema que supone el lenguaje a la hora de definir los términos, no es su trabajo el que va a utilizarse aquí para explicar que el género es también un conflicto lingüístico.

La obra que se va a usar para ejemplificar tal afirmación es el libro *Gaga feminism: sex, gender and the end of normal*, escrito por J. Jack Halberstam. El libro, en apariencia frívolo por su título y por utilizar a Lady Gaga como matriz de la que extraer diferentes ideas relacionadas con el género y la sexualidad, es un texto muy rico en diversas teorías, planteamientos y reflexiones. No muy separado de la obra de Butler –recoge el testigo en cuanto a políticas queer-, el libro de Halberstam es un manifiesto de intenciones e ideas, con el objetivo de asentar un nuevo modelo de feminismo, al que denomina como *Feminismo Gaga*. *Gaga Feminism* comienza con una pregunta, la cual Halberstam se afana en responder: “what if we gendered people according to their behaviour?” (Halberstam, 2012:8.) (¿Y si generizamos a las personas de acuerdo a su comportamiento?).

El libro intenta establecer una línea de pensamiento independiente y de una profundidad distinta a las intenciones que anteriores teóricos y académicos del asunto han propuesto. Para ello, la autora utiliza sus propias experiencias para expresar sus ideas, todo ello en un tono ligero y accesible. Una de estas experiencias, la que compete a este apartado, nos pone en una tesitura interesante.

Según cuenta Jack Halberstam, de todas las veces que le han preguntado sobre si se siente hombre o mujer, la más complicada fue cuando se lo preguntó el hijo de su pareja. El niño, a quien conocía desde hacía varios años, le hizo tal pregunta en un momento casual de una tarde cualquiera. El asunto ya había sido tratado anteriormente, cuando al conocerse, tanto él como su hermana quisieron resolver sus dudas. Entonces, la niña, un poco más pequeña, dio con la clave al inventarse una palabra para definir a Jack, en la que recogía el término chico y chica de una manera casi cómica. Este término, no existente en la lengua inglesa, quedó obsoleto para el pequeño conforme fue creciendo y descubriendo el lenguaje, dándose cuenta que tan sólo existía una división binaria de los sexos. Cuando se lo preguntó por segunda vez, aquella tarde, Jack comprendió una cosa:

el niño necesitaba saber, conocer. Intentó explicarle que se sentía un hombre pero que poseía vagina, y exactamente así lo hizo, pero confundido él no terminaba de comprenderlo. Fue de nuevo su hermana quien lo simplificó todo, aludiendo que era muy sencillo: Jack era un chico como él pero no tenía “las cosas de chico”. (Halberstam, 2012:12-25)

Con esta anécdota, Jack Halberstam ejemplifica a la perfección las limitaciones que el lenguaje aporta al género. Conforme se va conociendo y descifrando nuestra lengua natal, el constructo de la realidad que conocemos va formándose, por lo que nuestro vocabulario debe adecuarse a aquello que nos es tangible. Al no haber palabras capaces de definir la realidad de Jack, más allá de *trans*, el niño necesitó de una explicación. El lenguaje, como se ha podido comprobar, también es lugar de conflicto para comprender la realidad del género, debido a las limitaciones que el lenguaje impone.

LA ASUNCIÓN DE LA HETEROSEXUALIDAD

La heteronormatividad según Butler

Uno de los puntos más relevantes de la obra de Butler es su crítica a lo que ella llama “heterosexualidad normativa” (Butler, 1995:13). Estos términos, que pudieran parecer novedosos, son utilizados en *El género en disputa* para reflexionar sobre la diversidad sexual y su implicación en los privilegios (inexistentes) de las personas que viven fuera de la norma. En pocas palabras, la heterosexualidad normativa o heteronormatividad es el sistema de pensamiento que da por sentado que la heterosexualidad, por ser más común, es lo normal y natural en ser humano. Esto provoca la creencia de que la mujer, por naturaleza, debe sentirse atraída por el sexo opuesto, y viceversa. La realidad nada tiene que ver con este constructo social, ya que la diversidad sexual es tal que esta correspondencia sólo se da en cierta parte de la población (Butler, 1995, pp.24-38).

Sin embargo, con esta asunción de lo heterosexual como norma, aquello que no sigue la norma queda excluido, dando origen a problemas de diversa índole. La homofobia, transfobia, bifobia... nacen de esta raíz. Al igual que ocurre con el género y el sexo y su juego de correspondencias, la sociedad occidental cree asegurar la especie siguiendo los patrones de su constructo social y rechaza todo lo que suponga poner en riesgo estas ideas. Los hombres y mujeres cuya atracción y deseo sexual muestran divergencia respecto a dichos patrones, acaban por sufrir las consecuencias.

Butler se cuestiona también esta problemática desde la perspectiva de la performatividad, al elaborar la teoría de la identidad sexual como acto y no como deseo. El deseo y la atracción puede funcionar en una dirección, pero hasta que el acto no se consume, la sexualidad se mantiene como algo inexacto. Es decir, un hombre heterosexual que decide relacionarse sexualmente –e incluso emocionalmente- con otro hombre en un momento de su vida pasa a ser homosexual, aunque haya pasado cincuenta años sin identificarse como tal (Butler, 1995:96-99).

LA SEXUALIDAD DE LAS HEROÍNAS O LA POLÍTICA DEL DON'T ASK, DON'T TELL

¿Existe una aplicación de la heteronormatividad real más allá de las teorías sobre el papel que confabulan sobre la opresión y el ostracismo? Además de instrumento de enseñanza y de su uso para abrir perspectivas de pensamiento distinto en las teorías feministas, la heteronormatividad es una idea completamente asumida en nuestra sociedad. Para ayudar a eliminar esta relación inmediata y casi inherente del imaginario colectivo, la televisión podría ser el medio adecuado para mostrar otras sexualidades e identidades.

Samuel Chambers, teórico queer neoyorquino, escribía en su libro *The Queer politics of television* lo siguiente respecto a la relación entre televisión y su uso como herramienta de ventana hacia el mundo: “(...) Pero debe haber también un espacio para ayudar a <<otros>> a ver el mundo, a través de diferentes términos y textos que son a la vez mucho más accesibles a la hora de leerlos y de poder acceder a ellos. Quizá sea la television dicho medio⁶”(Chambers, 2009,: XIII)

La televisión y, más concretamente, las ficciones seriadas son el canalizador perfecto para el consumo cultural actual. Romper con los esquemas de la heterosexualidad como característica normativa del ser humano se consigue con un simple gesto. Las cuatro series que son la columna vertebral de este estudio comparten la característica de poseer, si no una protagonista no heterosexual, sí al menos un personaje con importancia argumental –secundarios, recurrentes relevantes-. Algunos casos, como el de Clarke en *The 100*, supusieron un auténtico revuelo cuando se revelaron, ya que todo el mundo asumió que Clarke era heterosexual. Lo mismo ocurrió cuando Sara Lance, personaje

⁶ Traducción realizada por mí. El texto original es el siguiente: “(...) *But there must also be a space for helping “others” to see the world differently through terms and texts that are both more readily available and more accessible to them. Perhaps television is such a medium*”.

protagónico interpretado por Caity Lotz en *DC Legends of Tomorrow*, apareció besando a Nyssa en *Arrow* o cuando Eretreia en *Las Crónicas de Shannara* realizó un comentario insinuante hacia Amberle, otra de las protagonistas de la serie.

Esta “sorpresa” o revuelo se da por un motivo: la política del “*don’t ask, don’t tell*” (no preguntes, no lo digas). Dicha política forma parte de la historia de las fuerzas armadas norteamericanas, un mecanismo para evitar conocer la sexualidad de sus combatientes y que prohibía expresamente la revelación de la identidad sexual de los soldados. Chambers asegura, en el libro citado anteriormente, que dicha forma de pensar acabó traspasando la esfera militar y terminó por asentarse en la forma de actuar norteamericana.

El *don’t ask, don’t tell* no es más que la evolución extrema de la heteronormatividad. Esto tiene como consecuencia que al no ser dicha, expresada, mostrada, vista o incluso insinuada, la sexualidad del personaje se sobreentiende como heterosexual. La heteronormatividad enfatiza la creencia de que todo el mundo, heterosexual o queer, será juzgado, medido, probado y evaluado desde la perspectiva de la heterosexualidad. (Chambers, 2012:35).

De acuerdo con lo propuesto por Chambers, mostrar la sexualidad fuera del marco del *don’t ask, don’t tell* es algo necesario, por lo que hacer que los personajes *salgan del armario* se vuelve esencial. Hacer del subtexto el texto; pasar de la duda de Xena a la reafirmación de la identidad de Eretreia. Si esto no se hiciera, según Chambers, daría como resultado que se eliminase la idea de la sexualidad como algo problemático al no cuestionarse ni asumirse, pero a su misma vez, si se evita el proceso del “armario”, se elimina el problema epistemológico de saber y, por tanto, se vuelve a la casilla de salida. (Chambers, 2012:60).

LA MUJER Y SU ROL EN EL CINE Y TELEVISIÓN

¿Objeto de placer visual?

Los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo, un objeto y con ello producen una ilusión coartada a la medida del deseo (Lauretis, 1992:109).

Teresa de Lauretis decía esto, parafraseando a Mulvey, respecto al papel del cine y su relación con la figura de la mujer en su ensayo sobre semiótica, cine y feminismo titulado *Alicia ya no*. En él la autora se dedica a desgranar la visión, el placer visual y el entretenimiento que ofrece el cine respecto a sus espectadores, realizando una disección crítica sobre el objeto del placer y los mecanismos del deseo a los que se alude. Desde su

punto de vista, las mujeres dan el impulso creativo, son motivo de creaciones, pero no participan dentro de las mismas ni del marco cultural (Lauretis, 1992:48-49).

La representación de la mujer queda como un rol pasivo, como un elemento que sirve para otorgar el placer visual al espectador que, sentado en la butaca del cine, lo observa, sea hombre o mujer. Esta idea, la de que no existía –o no existe todavía- una mujer *real* sino la visión que se tiene de una desde una perspectiva androcéntrica es la que se rescata para este Trabajo de Fin de Grado. Lauretis es consciente de que no vemos a una mujer escrita ni dirigida por otra en las películas que escoge como objeto de estudio, sino el deseo de representación del director y autor de la cinta. (...) *El cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología tanto en el terreno social como en el subjetivo (...) el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología* (Lauretis, 1992:63)

Lauretis condensa una idea en un párrafo que invita a la reflexión. ¿Se está viendo representación real? ¿Importa realmente esta representación o es más una cuestión de visibilidad? ¿De presencia? El cine o las series de televisión, como es en este caso, producen una imaginería y un marco de identificación concreto.

Es por ello que sea necesaria la existencia de estudios que investiguen sobre las nuevas heroínas ficcionales, las cuales están marcando una etapa y un momento concreto en que los escritores y las escritoras del futuro se inspirarán para seguir produciendo contenido cultural.

Las comedias sublevación feminista

Si bien las series escogidas para estudio comparten un mismo tema y estilo, esto es, sus protagonistas son el prototipo de mujer fuerte, decidida, con un peso sobre sus hombros mayor del que podrían/querrían acarrear y, además, pertenecen todas a series de corte de ciencia ficción /género fantástico, se ha considerado relevante colocar también como elemento importante de la investigación a las comedias. Esta idea proviene de dos fuentes esenciales: la reflexión que se realiza de las comedias americanas –sitcoms en su mayoría- en *Quality Tv: Contemporary American TV and Beyond*, y el artículo escrito por Maureen Ryan para Variety titulado *All Hail Comedy's Takeover of TV*.

Para la jefa de críticos de Variety, las comedias se han ganado a pulso ser el nuevo lugar de las historias valientes, atrevidas y capaces de crear contenido subversivo al discurso

dominante. Mientras los críticos y expertos televisivos se afanan en seguir alabando a los grandes dramas televisivos, como *Mad Men*, *Breaking Bad* o *Los Soprano*, la televisión avanza. Es imposible obviar, no obstante, la importancia de estos tres dramas para dar el giro que la televisión necesitaba, llegando a crearse una Nueva Era Televisiva, conocida como la Tercera Edad de Oro. Esta importancia no resta, sin embargo, el aparente estatismo que se da en los estudios sobre televisión actuales. Ryan lanza una reflexión muy interesante cuando en el artículo cuando formula, retóricamente, una pregunta: “¿en qué era estamos, si ya no sigue siendo la Era de *Mad Men* o *Breaking Bad*?” (Ryan, 2016). Su respuesta es que estamos en la era de las grandes comedias, y que esto no se percibe como tal. Para Ryan, ahora mismo las comedias son más vitales y más necesarias para la vida diaria que el drama.⁷

El artículo prosigue con una disección sobre los terrenos a los que están llegando las comedias, siendo el vehículo crítico y sin tapujos que una coyuntura social como la nuestra necesita. Esta idea, la de las comedias como elemento sutilmente reaccionario en la sociedad es la que enlaza con el otro texto anteriormente citado. Y esto ¿por qué? Porque la matriz del argumento del capítulo dedicado a la mujer en la *Quality Tv* parte de la misma premisa. La diferencia radica en que en el capítulo, escrito por Ashley Sayeau y titulado *As Seen On Tv: Women's rights and Quality Television*, las series que se mencionan son anteriores a la última década –el libro es de 2007- y a que su discurso se centra más en la cuestión de género que en la propia naturaleza de la comedia.

No obstante, tal y como se puntualiza, la idea parte del mismo sitio. Para Ryan, las comedias se han convertido en el bastión del cambio, y de igual forma, Sayeau defiende justo esta idea. Para entender el argumento de Sayeau es importante poner en perspectiva su visión sobre la televisión de su momento. Para la autora, la televisión conocida como *Quality TV* esconde una misoginia importante, al tiempo que invisibiliza la figura femenina y la reviste de representación cuando en realidad dicha representación no es realista. Se discuten los espacios y los roles de la mujer pero se la separa de los espacios de discusión que la afectan en gran medida (Sayeau, 2007:52-59)⁸.

⁷ Traducción propia, la frase original dice así: Right now, more comedies feel more vital and more necessary to daily life than many dramas.

⁸ Traducción propia. El original dice lo siguiente: “(...) Perhaps because they alternative space for women to discuss the issue, that affect them most” [pág. 59]

Entre las diversas ideas que menciona y desarrolla en el capítulo, la más destacable versa sobre el papel de las sitcoms en la evolución de los Derechos Civiles de la mujer. La autora realiza un recorrido de la historia de la comedia en Estados Unidos, mencionando algunos títulos que ayudaron a cambiar el papel de la mujer en la sociedad de su época o que, sencillamente, rompieron el molde. Todo ello con un aparato televisivo y una escritura no dispuesta a callarse, introduciendo asuntos de importancia capital entre *sketch* y *gag*.(Sayeau, 2007:52-65).

“Television complicated the traditional gender order, in part because it promised to bring the outside world home: the public into the private” (Sayeau, 2007:52). El terreno de lo doméstico y lo diario ha sido correlacionado con la mujer gracias a la tradición androcentrista que se mencionó anteriormente, por lo que tener series orientadas a “despertar” a las masas es cuanto menos importante. Este argumento se resume, en la obra de la autora, con una frase: la televisión podría influir a la sociedad si nadie tuviese miedo de desvelar el fanatismo, el sexismo y otros prejuicios de la vida diaria.⁹ Curiosamente, nueve años después, Maureen Ryan habla sobre cómo la comedia actual, con ejemplos como *Broad City*, *Girls* o *Jane The Virgin*, se atreve a cuestionarse el fanatismo, el sexismo, la conocida como *rape culture* o se ríe de los estereotipos asociados a la figura femenina de la manera más brusca posible, llevándolos a los límites más extremos.

⁹ Traducción propia. La frase de Sayeau en su idioma original dice así: “tv could influence society if one were not afraid to unveil the bigotry, sexism and other prejudices of everyday life”

BLOQUE 2

La configuración del ideal heroico contemporáneo, su uso en las ficciones actuales y su construcción en el guion de las ficciones modernas, son los temas que se tratan en este bloque. De igual manera, se realiza una indagación en la naturaleza de la fantasía y de la ciencia ficción para realzar el valor añadido que este género nos ofrece a nivel creativo.

ELLA BUSCABA UN HÉROE...POR LO QUE SE CONVIRTIÓ EN UNO

La construcción de la heroína moderna

La pregunta “¿qué es ser un héroe?” No es fácil de responder. ¿Qué valores ha de tener? ¿Cuáles deben ser sus motivaciones? ¿Es el bien común el máximo de un héroe? ¿Ha de tener, por tanto, la base ética y moral propia del ideal kantiano? ¿Qué elementos se toman en cuenta para crear un héroe? Demasiadas preguntas para las que tienen respuestas tantos o más autores.

El héroe moderno se ha transformado, ha evolucionado y ha trasgredido muchas de las leyes y normas que hace veinte años jamás hubiera trasgredido. Desde la tragedia griega, aquella que diseccionara con bisturí y precisión literaria Aristóteles en su *Ars Poetica* hasta los volúmenes sobre televisión contemporánea y Jack Bauer, la figura heroica ha ido acorde a sus tiempos. Desde el héroe de brillante armadura y caballero andante hasta prácticamente nuestros días, la humanidad ha necesitado de un ideal, de una figura ejemplar que la estimule y en quien pueda verter sus inquietudes y deseos más profundos. En la Historia de la literatura occidental, no ha habido momento en el que jóvenes y ancianos no tuviesen a mano un héroe al que emular: los griegos leían y escuchaban las andanzas de Perseo, en la Edad Media los cantares de gesta eran el particular *ranking* de popularidad de las figuras heroicas, en la Edad Moderna el auge del cuento de hadas llenó de fantasía y enseñanzas la imaginación de las generaciones más jóvenes, e incluso en nuestra etapa contemporánea más oscura, los soldados de las trincheras escapaban de su realidad perdiéndose en unas historietas de papel frágil y dibujos atractivos con superhombres llamados *Namor*, *Antorcha Humana*, *Superman* o *Capitán América*.

Esa necesidad, ese ideal de virtud es algo innato en la naturaleza humana. No ha existido década en la Humanidad en que la guerra o la miseria no hicieran acto de presencia de alguna forma. La literatura, el cine y, posteriormente la televisión y los videojuegos, son la vía de escape en la que nos podemos escapar y el lugar donde vive el héroe. Fernando

Savater en *La tarea del héroe* afirma que el mundo del héroe es el mundo de la aventura, un tiempo lleno, en el que nada es normal y donde la muerte, que siempre está presente, es entendida como un fin inevitable al que uno se enfrenta de forma estoica. Algo que no somos capaces de afrontar con lo que nos ocurre en el día a día (Savater,2009:140-141).

La creación de nuestro sistema cognitivo y nuestra incursión en las diversas categorías sociales está relacionada con lo que vemos, leemos y retenemos en la memoria. Cubrimos nuestra necesidad de fantasía y de incursión en comunidades o de representación de las mismas en la ficción, ya sea escrita o visionada. Citando a Rolando Pérez y David Torres “la categorización social responde a procesos automáticos, relacionados con la memoria, los estereotipos y las situaciones que favorecen la evaluación de lo que se percibe” (Pérez; Rolando, 2012).

¿Qué quiere decir esto? Todo aquello que absorbemos a nivel cultural termina por repercutir en nuestro carácter. ¿A qué se quiere llegar diciendo esto? A que siempre se ha entendido al héroe como algo masculino. La separación del yo consciente y su unión con el yo que vemos reflejado en un personaje ficcional se produce de forma distinta en el caso de las mujeres y niñas, que usualmente no han encontrado personajes con los que verse representadas. La conocida como Teoría de la Mente (Pérez; Torres, 2012) sostiene que existe un mecanismo cognoscitivo que permite al ser humano el reconocimiento de otras personas en tanto sujetos como intenciones, pensamientos y emociones. Siguiendo el itinerario del discurso de la Teoría de la Mente, la unión de nuestro yo con los yos ficcionales se realiza de forma errónea en el caso femenino.

Esto se produce como fruto de un sistema patriarcal en el que la mujer ha sido relegada sistemáticamente a un rol pasivo. Esta ignorancia de la mujer y la feminidad en la cultura se da hasta mediados de los cincuenta, etapa en la que la publicidad comienza a comprender que la mujer moderna de la época es una consumidora potencial. A partir de entonces, y ayudándose de las diferentes corrientes feministas que nacen poco a poco en estas décadas del siglo XX, la representación femenina va ganando terreno. En televisión esto se ve reflejado con la incursión, por ejemplo, de *Los Ángeles de Charlie* (ABC, 1976-1981) y la adquisición de derechos civiles paralelamente. Todo esto, por supuesto, en Estados Unidos y dentro de un sistema patriarcal.

Esta evolución va desarrollándose poco a poco hasta el que se podría definir como el “boom” del *girl power* de los noventa. Grupos de música, películas, reivindicaciones

feministas, la creación de escuelas de pensamiento crítico feminista dentro del cine –con el nacimiento de las primeras teorías de Butler, Lauretis y compañía-, la popularización del test de Bechdel, el surgimiento de las conocidas como Nuevas Masculinidades... todo un caldo de cultivo que pedía a gritos un cambio, una re-evolución del paradigma.

No es de extrañar, por tanto, que a finales de dicha década y como resultado de todo este impacto sociocultural nacieran las primeras heroínas que se convirtieron en auténticos iconos culturales. Obviando deliberadamente a personajes de series míticas como *V*, *Star Trek*, o incluso la primera *Battlestar Galactica*, los primeros mitos heroicos femeninos de la pequeña pantalla surgen en esta etapa. Personajes como *Xena, la princesa guerrera*, *Buffy, la Cazavampiros* o las hermanas Halliwell en *Embrujadas* son los que inspiran directamente a toda una generación, tanto de espectadoras como de creadoras. El punto de partida establecido en los noventa en la televisión –en el cine la Teniente Ripley de *Alien* o la Sarah Connor de *Terminator* ya habían dado un paso al frente-, sigue pujando por hacerse un hueco en nuestros días, viviendo un resurgimiento del mito heroico con nombre de mujer.

Los rasgos de la heroína (o del héroe en general)

Tal y como se mencionaba en el apartado anterior, la respuesta a qué hace un héroe ser un héroe es difícil de responder. Para Joseph Campbell, padre de la teoría del viaje heroico, el héroe es “el hombre de la sumisión alcanzada por sí mismo” (Campbell, 1949, p.17). Para Savater, el héroe es el hombre que es llevado por la pasión y con una vocación que lo lleva a elevarse a algo mayor que sí mismo, a alcanzar una virtud y una gloria que le provoca a trasgredir las leyes y ser superior a estas (Savater, 2009:66). Otra definición muy acertada es la ofrecida por Elisa Mccausland en *Los héroes están muertos*: “El verdadero héroe, aquel que osa a resistirse al poder. Que se sacrifica no por un interés particular, sino por aquello que considera justo (...) Su rebeldía es instintiva, fruto de una lucidez repentina e insoslayable sobre las imposturas dominantes, que a él mismo han alineado hasta entonces” (Mccausland, en Vargas-Iglesias, 2014:169) La diferencia entre fanático y héroe está delimitada por la percepción de sus acciones, si estas son comprendidas como acciones realizadas por un ideal positivo o acorde a nuestra de mundo o, si por el contrario, atentan contra él.

Esta definición podría servir perfectamente para hacer una aproximación a las cuatro protagonistas que serán analizadas posteriormente. Tanto Sarah Manning –*Orphan Black*-, como Buffy Summers –*Buffy Cazavampiros*-, Clarke Griffin –*The 100*- y Jessica Jones –*Jessica Jones*- encajan perfectamente en esta última aproximación heroica. De hecho, casi cualquier personaje con rasgos épicos podría encajar aquí, desde Jesucristo hasta Batman, pasando por *He-Man* o *Xena*. ¿Entonces qué rasgos son característicos de los personajes heroicos? Algunos adjetivos que podrían atribuirse a este tipo de personajes son: rebeldía, virilidad, la fuerza del carácter, liderazgo y la sumisión de su identidad a un ideal mayor.

EL TRIUNFO DEL PESIMISMO

La manera de entender a nuestros héroes y heroínas ha cambiado. Quizá como influencia directa del cambio social o quizá porque ya se ha escrito todo y la manera más extrema de cambio es la transformación los ideales. Sea como sea, el héroe perfecto e inmaculado que sabe qué hacer en cada momento y cuya derrota nunca es definitiva, es algo ya considerado casi exótico, extraño. *Superman* mata, y *Capitán América* es de repente un doble agente de Hydra.

Estos seres pasionales, como los llama Fernando Savater, se mueven ahora por motivaciones diferentes y se enfrentan a enemigos cada vez más parecidos a sí mismos (Savater, 2009:78) En la apertura del libro *Los héroes están muertos*, Juan José Vargas enuncia una definición que recoge este nuevo paradigma del héroe moderno: “Los actuales héroes televisivos, que dejando atrás las atmósferas escapistas de los 90’, se han vuelto progresivamente oscuros, ambiguos, distorsionados y complejos en la tv del nuevo milenio” (Vargas-Iglesias,2014:8).

El “oscurantismo” se ha ido desvelando en los héroes y heroínas modernos de forma progresiva. En el mundo del cómic, medio natural de las gestas fantásticas que ahora pueblan las salas de cine y los televisores, la moda no es novedosa. El conocido como *Grimm ‘n’ gritty* es un estilo muy utilizado, popularizado por autores como Frank Miller, de cuya pluma nacieron los *Daredevils* o *Batmans* más sórdidos y pesimistas de cuantos se recuerdan. Más tarde, en la mencionada como televisión de los 90, la evolución se fue dando conforme se acercaba el nuevo milenio. En *Buffy*, punto de partida de las nuevas heroínas, se con el paso de los años.

La obra magna de Joss Whedon comienza siendo un Viaje del Héroe de Joseph Campbell, calcando sus esquemas una y otra vez en la evolución del personaje. La Buffy Summers de las primeras temporadas es también el Luke Skywalker de *Star Wars*. Sin embargo, y al ritmo de la evolución y especialización de los guionistas, Buffy llega a ir más allá. Después del *impass* que supone su muerte en la quinta temporada, Buffy abraza un camino tortuoso y peligroso del que no quiere salir. Plasmado en sus instintos casi suicidas, su relación con el vampiro Spike y sus problemas personales con sus amigos y familia, *Buffy Cazavampiros* fue de los primeros personajes heroicos en darle la vuelta a la tortilla y abrazar la figura del antihéroe. Y no solo con esto, sino también con la incursión de Faith en la tercera temporada y la transformación de Spike en un “vampiro con alma”.

De acuerdo a lo ofrecido por Vargas en *Los héroes están muertos*, el héroe/antihéroe actual ya no convive con la naturaleza de la definición clásica del héroe. Ahora es su propio villano, y su lucha, en el fondo es la lucha consigo mismo. El nuevo modelo de narración heroica abraza la ambigüedad, lleva el debate de la moralidad a la primera plana del conflicto, tanto interior como exterior, y consiguen elevar dicho debate a que forme parte del nuevo heroísmo. Para Vargas, en resumen, el héroe/antihéroe es hijo del pesimismo. “Sin embargo, el héroe tradicional es optimista y en consonancia con su sociedad, el antihéroe surge del pesimismo, a veces de la desesperación, no muestra los valores que tanto aprecia la sociedad y suele desconfiar de los estamentos sociales, tomándose la justicia por su mano (...)” (Vargas-Iglesias, 2014:46).

EL TURBULENTO VIAJE HEROICO

La explicación del viaje a través de series actuales

Si el héroe y la heroína actual han cambiado sus formas de ser y ya no son como antaño, sus transformaciones vitales y sus viajes también deben ser distintos. El modelo que se considera como único, el del monomito propuesto por Campbell nos sirve de guía, ya no solo para estructurar la figura heroica sino también para comprobar dichas transformaciones. Para el autor, el horror es una excelente herramienta como llamada a la aventura, algo que no parece alejarse de la actualidad (Campbell, 1949:41).

¿Qué emoción si no la de horror es la que empuja a Walter White a cocinar meta en *Breaking Bad*? ¿No es también el horror lo que lleva a Jessica Jones a luchar contra su estrés post-traumático y enfrentarse al Hombre Púrpura? El horror ya no es tanto el

leitmotiv que levanta al héroe de su silla encarnado en la voz de algún ser querido o injusticia cometida ante sus ojos, sino que ahora es más bien un susurro en la conciencia. Un estado de preguntas sin respuestas que tienen un efecto acción-reacción en los protagonistas actuales.

Además de la evolución del horror –ahora más individual, más personal aunque todavía con intenciones altruistas en cierta forma-, el camino heroico también ha cambiado en otros aspectos. Para comprender esta idea, sería necesario mencionar cuáles son las etapas y procesos del Viaje Heroico y en qué motivos se argumenta dicho cambio. El esquema más archiconocido recoge tres etapas: la salida, la iniciación y el retorno; aunque para algunos autores son el mundo ordinario y el mundo extraordinario.¹⁰ Esto se debe a que Campbell realiza ambas diferenciaciones, de las cuales, en este caso se escogerá la primera. Dentro de estas etapas existen diferentes hitos, momentos de la historia que suponen un cambio, un giro en la vida del/la protagonista.

La salida

Esta etapa se da al principio de la historia, y supone el primer contacto del héroe/heroína con la auténtica realidad. Pasa de vivir en un mundo ordinario, por lo general aburrido y/o monótono, a experimentar por primera vez aquello que desconoce pero a lo que pertenece. Es lo que se denomina el cambio del mundo ordinario al extraordinario.

En las *Crónicas de Shannara*, sus tres protagonistas sufren dicha transformación. Amberle, princesa de los Elfos y futura gobernante, sale por primera vez de los confines de su reino. Mientras, Will va en busca de un futuro. A la vez, Eretria urda un plan de salida a la vida que lleva. Este traspaso se da en el nivel emocional y/o actitudinal y no sólo en una cuestión de lugar físico. En el caso de *Xena*, por ejemplo, este pistoletazo de salida se da no tanto por el mundo per se sino por un cambio de actitud respecto a los actos que a partir de su encuentro con Hércules llevará a cabo.

Los hitos de la etapa de la salida:

- Mundo ordinario
- Llamada a la aventura
- Rechazo de la llamada
- Encuentro con el mentor

¹⁰ En este caso se utiliza la misma clasificación que utiliza Jesús Varea.

Estos cuatro hitos son de los que más se mantienen en las narrativas actuales. El mundo ordinario, la llamada a la aventura y el rechazo de la llamada son básicos para cualquier personaje y su construcción. Al guionista le otorga oportunidades para perfilar el carácter o para definir un rasgo específico de la personalidad. El ejemplo podría ser *Juego de Tronos*. En *Juego de Tronos* hay muchos y variados personajes pero los de estructura más ‘clásicas’ son Jon Nieve, Daenerys Targaryen y Robb Stark. Para Jon, el mundo ordinario es su hogar, Invernalía, y su llamada a la aventura se da cuando su tío Benjen le ofrece ser parte de la Guardia de la Noche. Al principio el joven Jon se niega pero después, tras hablar con su mentor y, posteriormente, con el Lord Comandante Mormont, Jon abandona su vida tal y como conocía y comienza su viaje.

En el caso de Daenerys, este cambio se produce cuando es llevada ante Khal Drogo. Su llamada a la aventura se dilata un poco más, incluso cuando da con su mentor – curiosamente, otro Mormont-, ya que Daenerys no da de bruces con lo extraordinario hasta que no pasa la prueba de fuego de los dragones. No es hasta ese momento que la Khaleesi ve de verdad que tiene una aspiración mayor. Es lo que Vargas llama la suerte del modelo aristotélico. La voluntad de Daenerys no interviene en su transformación como auténtica Targaryen, sino que más bien es un accidente, el cual la vincula a un destino mayor (Vargas-Iglesias, 2014:293).

Por último, el mayor de los Stark comprime todo este proceso en un solo instante. Él no necesita mentor, no está llevado a la aventura como algo sugerente y tampoco su mundo extraordinario difiere de su mundo ordinario. Su realidad da un traspie cuando su padre muere y, sin mentor, debe proclamarse Rey del Norte. De hecho rechaza la figura de mentorización y enseñanza que le ofrece Catelyn, su madre.

En los tres casos, el rechazo define sus caracteres. De Jon sabemos que antepondrá un posible objetivo vital a ser un bastardo, adjetivo que odiará y del que buscará librarse. Daenerys rechazará su rol de Khaleesi hasta el momento en el que los dragones irruman en su vida, hecho que la llevará a desear conquistar Poniente con más seguridad de la que le daba Drogo. Robb, al resistirse a su mandato hasta que su padre es asesinado –pese a proclamarse como sublevado desde mucho antes-, nos enseña que el joven Stark es un chico que no se lanza al deber hasta que no le deja más remedio. El rechazo a la llamada acabará por definir sus futuros y el éxito de sus empresas.

La iniciación

Este proceso es propio de las historias fantásticas y/o maravillosas, aunque tiene cabida en todas las historias. Es el “mundo lleno” al que Savater se refiere, lo maravilloso que Todorov define, el proceso de fusión entre el propio personaje y su naturaleza. El aprendizaje, el control de las habilidades, los encuentros con amigos y enemigos...y también la misma fuerza del personaje puesta a prueba. Como ejemplo, se pueden escoger a dos heroínas que entre sí son muy dispares pero que son perfectas para ilustrar esta etapa. Ellas son Veronica Mars, protagonista de su serie homónima, y Vanessa Ives, protagonista de *Penny Dreadful*.

La iniciación de Veronica es un proceso que se ve poco a poco a lo largo de las temporadas. La protagonista de la que es considerada de las primeras series de ‘*Teen Noir*’ va aprendiendo, emulando a Keith, su padre, y aumentando en capacidades y conocimientos. En cada temporada, un caso sirve como “llamada” a la aventura, y con él, un nuevo proceso de aprendizaje. Es un bucle constante que culmina, finalmente, con Veronica obteniendo la licencia de detective. A partir de este momento, la iniciación se ha terminado y Veronica adoptará casos y tramas de contenido mucho más adulto, coincidiendo además con su paso a la madurez. Sus casos rememoran a los del principio, pero la manera de enfrentarlos es distinta.

Vanessa Ives, en su caso, sufre este proceso de iniciación en las dos temporadas que lleva la serie. En la primera, conocemos al personaje *in media res* y dispuesta a todo por acabar con el mal que acecha a Mina Murray, su antigua mejor amiga. En su discurrir vital observamos cómo Vanessa lucha contra consigo misma y su poder, acercándose más al rol de mentor –enseña a manejarse y a convivir con la Oscuridad al resto de personajes- que al de heroína. Esta primera temporada, no obstante, no es la que sirve para ilustrar el ejemplo. Sí lo es la segunda, donde los guionistas se permiten explorar su iniciación, ya que conocemos cómo descubre Vanessa el llamado Mundo Extraordinario, quién es su mentor –mentora en este caso- y cómo es el proceso de Iniciación. Dicho proceso, el juego con la magia negra y el acercamiento del personaje al “Lado Oscuro”, culmina con la aceptación del personaje de su auténtica naturaleza, aceptándola y usándola finalmente para el sacrificio final.

Los hitos de la etapa de iniciación:

- Cruce del umbral
- Pruebas, aliados y enemigos
- Acercamiento a la cueva interior
- Ordalía
- Recompensa

¿Cómo es este proceso en las series actuales? Algunas narraciones son menos convencionales que otras, aunque existe una serie que se posee una estructura clásica, rasgo que surge en consonancia a su origen. No es otra sino la *Supergirl* que la CBS ha estrenado este mismo año.

Protagonizada por Melissa Benoist, *Supergirl* es una de las más “luminosas” de cuantas ocupan la parrilla norteamericana, diametralmente opuesta al resto del Universo televisivo que DC está desplegando en la pequeña pantalla. Alejada del oscurantismo de *Arrow*, el noir de *Gotham*, lo eléctrico de *Flash* e incluso del colorido pastiche que es *DC’s Legends of Tomorrow*, *Supergirl* ha sabido crear su propio universo ficcional. Para algunos demasiado ingenua, la serie de *Supergirl* recoge el testigo de lo que debería ser una serie centrada en los cómics de la edad de plata. Al contrario que el universo cinematográfico de DC—el *Superman* que mata—, la serie de la CBS usa desde un primer un estilo más cercano a las paletas de colores de las viñetas más tradicionales.

Su estructura narrativa es mucho más al uso que el resto de ficciones. Por este motivo que la serie sirve para enseñar cómo evolucionan los diferentes hitos referentes a la etapa de iniciación. Para Kara Zor-El el paso al mundo extraordinario no existe, ya que ella pertenece a dicho mundo y el nuestro, el planeta Tierra, es su particular mundo extraordinario. Para Kara, el cruce del umbral se produce cuando de pronto se da de bruces con una realidad que le ha sido negada: existe una organización, a la cual su hermana adoptiva pertenece, y que sabe más de ella que ella de sí misma.

Su lucha episodio a episodio con los denominados *freak of the week*, en la primera parte de la temporada consiguen ofrecer una trama estable, la cual la pone en diferentes tesituras y en las que ha de aprender a diferenciar a sus enemigos de sus amigos y a quienes considere familia.

Posteriormente, en la segunda parte de la temporada, Kara hará una incursión literal y emocional en la *Cueva Interior*. Desesperada, Kara buscará refugio en la Cueva de Kal-El, su primo, en la que encontrará las respuestas necesarias para seguir su lucha particular. Dicha cueva es solitaria y alejada de todos. Un lugar donde encontrarse a sí misma.

Finalmente, el último hito anteriormente citado es algo que se repite en *Supergirl*, ya que continuamente a la heredera de la Casa de El se le ven recompensados sus esfuerzos. ¿Cómo? Con el apoyo de la ciudad cuando ella más lo necesita, con la aceptación de la DEO –la organización que vela por la seguridad de la Tierra- para que forme parte del grupo o consiguiendo que los malvados no lleven a cabo sus planes que amenazan su ciudad.

El regreso

La última de las etapas es la que se conoce como el Regreso del héroe transformado, conocedor de su poder y de todo aquello que necesitaba antes de partir. La lucha, la evolución y la experiencia ya le han cambiado para siempre, convirtiéndole en alguien solitario y poderoso, que lleva consigo la carga de su sabiduría.

Esto justo mismo vivimos con unas de las heroínas más icónicas de la televisión actual: la Agente Peggy Carter. Su mensaje, el empoderamiento de Peggy y de prácticamente cada personaje femenino que aparece en la serie –su némesis Madame Masque, por ejemplo- y su postura respecto al papel de la mujer la sociedad, la convierten en uno de los máximos exponentes feministas de la pequeña pantalla. Dejando a un lado que forme parte de lo que se denomina el fenómeno *Post Buffy*, *Agent Carter* es un buen ejemplo del regreso del héroe.

A Peggy la conocimos en el cine, de la mano de *Capitán América: El primer vengador*. Diseñada a ser solo el interés amoroso del *Capitán*, el carisma del personaje hizo imposible que el gran público no sucumbiese ante una heroína que podría dar tanto de sí. Perfilada, además, como una imparable espía y una persona que es mucho más que el gran amor de Steve Rogers a lo largo de la citada película, Marvel terminó por darle una oportunidad con su serie propia.

La idea de la serie era ver cómo se formaba SHIELD, una organización secreta que aparece en las películas y series de Marvel. Sin embargo, el resultado no fue así. *Agent Carter* es un pseudo noir, en el que se desarrollan las habilidades como espía de Peggy.

Se sitúa justo después de los sucesos de la Segunda Guerra Mundial, con el regreso de Peggy a una rutina a la que ya no sabe pertenecer. Toda la serie, al menos en el desarrollo de la primera temporada, no es sino la lucha de una heroína de guerra que intenta adaptarse de nuevo a la vida “normal”.

Lo que conoce y sabe del mundo, así como su actitud frente al ostracismo y machismo que debe sufrir en su trabajo, la van alejando de todo y de todos. Se dan, a lo largo de la primera temporada, los tres hitos con los que finaliza el Viaje del Héroe:

- El camino a casa
- Resurrección
- Regreso con el elixir

Peggy ya ha conocido el mundo extraordinario y a lo que debe adaptarse es al ordinario. La llegada de Howard Stark ofreciéndole una nueva aventura, al margen de la ley, no es más que la vuelta de la heroína a Casa, a hacer lo que sabe hacer. Posteriormente, al colocar sus conocimientos en pos del bien y aprendiendo más y más, se da el proceso que Campbell denomina Resurrección. Por último El regreso con el elixir se da de forma literal, cuando Peggy toma en sus manos el suero capaz de crear a más súper soldados como Rogers y acaba por lanzarlo al río. Ella ya ha aprendido lo que supone la creación de un súper soldado, y decide utilizar su experiencia para cambiar el mundo, incluso aunque su misión vital la aleje por siempre del resto de las personas.

CAMBIAN LOS RITOS, PERO EL VIAJE SE MANTIENE

Tal y como se ha podido comprobar en el apartado anterior, las nuevas narrativas mantienen el esqueleto que Campbell formase en su Monomito. Son los ritos, los pasos por los que el héroe/la heroína actual pasan los que se transforman. La estructura está tan arraigada a la cultura occidental, que es imposible desquitarla.

No deja de ser destacable, por otra parte, que tampoco se intercambien algunos de los pasajes que Propp reconocería en su *Morfología del cuento*. El autor de origen ruso propuso, allá por 1928, una serie de funcionalidades que se repetían una y otra vez en el cuento de hadas. Dichas funcionalidades, perpetradas siempre por un total fijo de siete personajes, se fusionan con *El Viaje del héroe* para crear tramas. Es frecuente que Campbell y Propp se estudien a la par, ya que la unión de ambas teorías da riqueza a la

historia. De hecho, Campbell unificó en su *Héroe de las mil caras*, los doce hitos más importantes de cuantos Propp identificó, los cuales ya han sido analizados anteriormente.

De la propuesta de Propp es importante una cosa: su identificación de los siete personajes universales, los cuales se siguen manteniendo en las narrativas modernas (Propp, 1929: 91). Estos son:

- El héroe
- El villano o antagonista
- La princesa o el tesoro
- El ayudante
- El tutor
- El falso héroe
- El mediador

POR MÍ Y POR MÍ, Y DESPUÉS POR MÍ, Y DESPUÉS POR MIS COMPAÑEROS

Un rasgo que no se debe omitir del héroe/antihéroe contemporáneo es su individualidad. Enmarcados en una coyuntura socioeconómica dominada por un capitalismo absoluto y una exaltación del yo y su narcisismo, los protagonistas de las historias actuales no son más que el reflejo de una realidad. A menudo actúan por cuenta propia, considerados como lobos solitarios. Las antiguas *gangs* que acompañaban al protagonista se han transformado, de una manera u otra. Las relaciones de estos protagonistas también han pasado a ser más superfluas, más intangibles. Son, en definitiva, relaciones líquidas, que se caracterizan por la poca interacción real y emocional de los héroes con el resto del mundo que les rodea.

El término de sociedad o relación líquida proviene del sociólogo polaco Zygmunt Bauman, quien en su obra se ha dedicado a desgranar las paradojas del mundo moderno. Temas como los no-lugares, el miedo líquido o el amor líquido son algunos de los que pueblan su extensa obra. De él y su trabajo se toma prestado el término para elaborar la idea del héroe individual, ya que en las historias modernas, cosas como el sacrificio por el bien mayor se han ido perdiendo. ¿Por qué se usa la analogía del amor líquido y la sociedad líquida para referirse al individualismo? La respuesta es sencilla: solamente hay que observar a nuestro alrededor, para comprobar que las relaciones intrapersonales de

las personas de hoy día, que se basan en el uso de internet y en los intereses propios, tienen en su mayoría una base mercantil (Vásquez Rocca, 2007).

El Doctor Adolfo Vásquez Rocca apunta lo siguiente sobre la teoría de Bauman respecto a las relaciones líquidas: “esta nueva (in)sensibilidad exige a los individuos flexibilidad, fragmentación y compartimentación de intereses y afectos, se debe estar siempre bien dispuesto a cambiar de tácticas, a abandonar compromisos y lealtades” (Vásquez Rocca, 2007).

¿Acaso esta definición no casa con los héroes/antihéroes modernos? Sus motivos son mucho más introspectivos. Anteriormente, cuando se hacía referencia a la llamada del horror para justificar el paso a la aventura, se alegó que los motivos del héroe nacían de otra base, un susurro de la conciencia en el protagonista. La teoría de las relaciones líquidas, otorga la idea básica para comprenderlo. El héroe o heroína de hoy día se basa en motivos que sólo afectan a su persona.

Esto se plasma perfectamente en *Breaking Bad*. El protagonista comienza con un propósito completamente legítimo y casi justificable para su incursión en el mundo de la droga. Su familia necesita un dinero que sería incapaz de hacer por métodos convencionales, así que se convierte en narcotraficante llevado por este deseo/necesidad. Su evolución hacia cada vez un lado más oscuro de su yo y con motivos más individuales acaban desembocando en una confesión reveladora. Walter le revela a su esposa, en sus momentos finales, que todo lo hizo por él. Esta frase, que no necesitaba ser dicha, consagra el individualismo total y absoluto del protagonista.

El sacrificio, la donación final del protagonista, no se dan por motivos que van más allá de él... Trasgreden las leyes, tal y como dice Savater, pero no por algo que se considere justo o bueno para el bien común, sino llevados por un motivo individual. El héroe político al que dicho autor se refiere en *La Tarea del héroe*, alejado de la dimensión trágica del destino al que se ha de enfrentar sí o sí, se define por sus decisiones (Savater, 2009:52). Dichas decisiones son más egoístas, entendido el egoísmo no sólo en su concepción clásica sino también como un atributo propio del individualismo contemporáneo.

Así pues, estos héroes/antihéroes hijos del pesimismo, políticos e individualistas están definidos por un Éthos que se ha transformado junto con la sociedad. Este Éthos, palabra que proviene del griego, es una definición propuesta por Savater, utilizada para referirse

al carácter del héroe (Savater, 2009: 80-84). El Ethos está íntimamente relacionado con la educación y los condicionantes sociales y cómo estos tienen una incidencia directa en la definición del carácter. Desde su perspectiva, no sería atrevido asegurar que el héroe/antihéroe actual se comporta y es así debido al modelo de sociedad en el que se encuentra.

La definición del nuevo héroe/heroína contemporáneo/a sería la de un ser político –se mueven en una dimensión distinta a la trágica: la de la decisión-, de relaciones y moral líquida –esto da como resultado también una ambivalencia total en su forma de abordar los conflictos-, y producto del pesimismo que invade a la sociedad post-moderna.

BLOQUE 3 LA SÍNTESIS

ANÁLISIS Y SÍNTESIS

Quiénes son estas heroínas. Descripción de los personajes

Las cuatro heroínas que componen el cuerpo de análisis de este Trabajo de Fin de Grado comparten una serie de características similares y diferenciales que las hacen ser idóneas para conseguir obtener la respuesta final a la hipótesis planteada. Las cuatro son jóvenes, entre dieciséis y treinta años y solteras.

En las cuatros series se pueden apreciar los cambios que se han perpetrado en los personajes que Propp proponía. El héroe ha cambiado de género, el villano o antagonista se fusiona con el concepto de heroína. La princesa es cada vez más un objetivo vital, un tesoro, que una damisela en apuros deseando ser rescatada. El ayudante ya no es sólo una persona sino que está conformado por un grupo. En *Buffy* son los *scoobies*, en *Orphan Black* las clones, en *The 100* los habitantes de Arkadia y en *Jessica Jones* el grupo de terapia grupal. La figura del tutor también se ha transformado, dando paso a la figura maternal –real o no- que enseña a su progenie. El falso héroe ahora es un complemento a la heroína principal, con quien mantiene un vínculo emocional: son Faith, la Cazadora Oscura de *Buffy*; Helena, la clon asesina en serie de *Orphan Black*; Lexa, la Comandante del bando contrario al que pertenece Clarke; y Trish, la amiga que tan sólo es humana y que no tiene miedo a la hora de calcular en el peligro que se pone.

Audaces, arriesgadas, capaces de decidir por sí mismas y sin contrapartes masculinas capaces de hacerles sombra, las cuatro heroínas del análisis se podrían considerar como el estereotipo de la mujer moderna, independiente, soltera por opción propia, guerreras y líderes de sus respectivos clanes/grupos. Buffy Summers, Clarke Griffin, Sarah Manning y Jessica Jones comparten además un rasgo común: son conocidas por los epítetos, otorgados estos por sus dones, hazañas o comportamientos. Estos epítetos son muy comunes en los cómics, elemento narrativo de gran calado hoy día en la cultura popular y que está transformando las distintas industrias y narrativas.

Buffy Summers: La Cazadora

Protagonista total y absoluta de *Buffy Cazavampiros*, la Cazadora de Joss Whedon se puede considerar un icono cultural. Con un gran potencial influyente para gran parte de la ciencia ficción y las series de hoy día, *Buffy* es considerada como una de las grandes

figuras de la cultura popular de nuestro nuevo siglo. Casos como el de *Moviepilot.com*¹¹, por ejemplo, es buena evidencia de ellos. En el artículo *10 Strong Female Character That Came After 'Buffy The Vampire Slayer'*, la periodista Cindy Ramirez coloca al personaje como el catalizador de una nueva era en la que el personaje femenino toma consciencia de su rol y se convierte en el eje central de las tramas, incluso en series tan corales como pueden ser *Anatomía de Grey* o *Érase una vez*.

Buffy Cazavampiros se presenta con ella siendo una *heroína in media res*, es decir, asumiendo su rol desde un inicio. Al nacer la serie de un proyecto cinematográfico anterior, *Buffy Cazavampiros* no se para a colocar a la heroína conociendo su papel, sino que directamente nos introduce en su mundo. El desarrollo de su personalidad, su madurez y su aceptación como líder de las Cazadoras es algo que se da a lo largo de sus siete temporadas, y que llega a expandirse hasta los cómics.

Buffy es, además, la confluencia de dos ideas, a priori, dispares: la de la chica popular y exitosa de instituto y la guerrera y solitaria heroína que lucha contra un destino mayor. Su aspecto físico –rubia, de baja estatura, de físico aparentemente vulgar pero atractivo– contrasta con su tarea, siendo ella en sí misma una representación de la ironía, una parodia del estereotipo de la *rubia tonta*, popular en el cine de terror de los ochenta. Whedon la concibió así desde un principio, dispuesto en todo momento a hacer de Buffy un referente futuro.¹² Por estas razones *Buffy* es el comienzo, el inicio de un nuevo paradigma.

Orphan Black: La Salvaje

En *Orphan Black* es difícil establecer a una sola protagonista, ya que parte de una idea de colectividad, con un reparto de minutos en pantalla muy calculado. Sin embargo, si se tuviese que escoger a una, el rol de protagonista debería ser para Sarah Manning. La serie de Graeme Manson y John Fawcett nos introduce en un mundo rico en cuestiones morales y sociales, donde las protagonistas principales son mujeres clonadas, partes de un proyecto secreto y que deben luchar contra el sistema que pretende controlarlas y eliminarlas. Asuntos como los determinantes educacionales –todas son iguales en genética pero de diferente comportamiento y gustos–, la fluidez sexual –existen clones homosexuales, transexuales, heterosexuales...–o la maternidad, son puestos en

¹¹ El artículo es este: <http://moviepilot.com/posts/3820637>

¹² Esta información se puede leer en 'Joss Whedon: The Genius Behind Buffy', de Candace Havens y editado por BenBella Books y en 'De la Estaca al Martillo', coordinado por Pedro J. García e Irene Raya Bravo, editado por Diabolo Ediciones.

perspectiva a través de diferentes elementos, propios de la ciencia ficción. La serie, que nunca entra a debate –de hecho, los zanja¹³–, utiliza la ciencia ficción como terreno exploratorio.

La protagonista, Sarah, es el personaje catalizador que nos introduce en este universo. A través de sus ojos conocemos a sus hermanas, Beth, Alison, Cosima, Helena, Rachel y Krystal, quienes en un primer momento poseen la información necesaria para que Sarah se adecúe al nuevo mundo. Posteriormente, conforme Sarah va convirtiéndose en la *Salvaje*, los roles se invierten y es ella quien lidera al grupo y las protege. El proceso de Sarah a *The Wild One* se da de acuerdo a su implicación en la trama de las clones, ya que ella se rehúsa a quedarse de brazos cruzados y se empeña en seguir conociendo más sus orígenes, empujada por el eso de salvar a sus hermanas de una extraña enfermedad. De igual forma, su posición como líder y salvadora la elevan a una posición superior, convirtiéndose a ratos en la madre protectora de todas.

Clarke Griffin: La Wanheda

The 100 (o *Los 100*, como se conoce en España) es una serie que se ha reinventado con el paso de las temporadas. Con tres en su haber, de las cuales el análisis solo comprende dos de ellas debido a que la tercera se sigue emitiendo mientras se trabaja en este Trabajo de Fin de Grado, la serie ha pasado de ser un producto adolescente, de carácter distópico y muy similar a las sagas cinematográficas que pueblan las salas de cine, a una serie de ciencia ficción, de exploración de lo Humano.

La serie nos traslada a un futuro distópico en el que la tierra se ha quedado deshabitada después de un ataque nuclear. Sólo unos cuantos seres humanos han conseguido sobrevivir exiliándose en el espacio exterior en una nave conocida como El Arca. Noventa y siete años después del suceso, estos humanos deben de volver a la tierra porque no les queda apenas meses de vida en el espacio. A modo de prueba, para comprobar si dicha Tierra es habitable, se envían a cien adolescentes, los cuales son considerados como delincuentes en su sociedad. Una vez en tierra firme, éstos tendrán que aprender a sobrevivir y a lidiar con aquellos humanos que sobrevivieron a la destrucción.

¹³ Cosima, personaje homosexual de la serie, dice en un determinado momento: “mi sexualidad no es el rasgo importante de mí”.

The 100 es una serie que gusta de poner a los personajes al filo de la navaja, haciendo que tomen decisiones *in extremis*, teniendo consecuencias catastróficas con las que habrán de lidiar. De estos personajes, la mayoría que residen en las esferas de poder son mujeres. Clarke Griffin, la protagonista, es una chica adolescente que asume en control de la situación y se convierte en la líder del grupo desde el primer momento, en un afán por sobrevivir en la tierra. Sus conocimientos la llevan a ser considerada como una líder por derecho propio, llegando a pelear por el puesto con el único hombre que tiene poder en un momento de la serie: Bellamy.

De acuerdo al avance de la serie, Clarke va asegurando su posición. Su relación con Lexa, la Comandante de los denominados Terrícolas –los habitantes que estaban en la Tierra antes de que ellos llegaran-, la posiciona en una tesitura mucho más poderosa, donde Clarke lidiará con cuestiones más políticas que militares.

Clarke es de todas las heroínas escogidas, la más parecida a Buffy en cuanto que encarna al estereotipo de chica frágil, de carácter anodino y enamoradiza al principio de la serie, que se transforma en una persona completamente opuesta, de moral y principios inquebrantables y con un único objetivo: que los suyos sobrevivan. Su epíteto proviene de la tercera temporada, y supone la transformación total de su personalidad. De ser conocida como la *Princesa* debido a su posición social alta y su aspecto físico, pasa a ser *Wanheda*, palabra que viene a significar literalmente *Comandante de la Muerte* debido a sus acciones.

Jessica Jones: La Antiheroína

Jessica Jones es una de las series que Marvel ha estrenado para la pequeña pantalla, en su objetivo de seguir expandiendo su universo cinematográfico atrayendo a público más diverso. La serie es parte de una estrategia que la Casa de las Ideas ha creado para televisión: un conjunto de series independientes, las cuales unir en una sola y edificar un universo en *Netflix*, cadena que la emite.

El caso de *Jessica Jones* es particular, ya que es de las pocas producciones audiovisuales que Marvel lanza con una mujer al frente. Sus otras series, *Agentes de SHIELD* (ABC, 2014-), *Daredevil* (2015-) y *Agent Carter* (ABC, 2015-), tienen un reparto más o menos equitativo del protagonismo. En *Agentes de SHIELD*, el protagonismo es coral y las esferas de poder y control son repartidas equitativamente entre hombres y mujeres. *Daredevil*, por su parte, posee un único protagonista masculino, cuyos antagonistas lo son

también y cuyos personajes femeninos son roles secundarios. En *Agent Carter*, siendo ella la protagonista, el equilibrio se da de una mejor forma, similar a *Agentes de SHIELD*.

En *Jessica Jones*, el equilibrio de protagonismo se da en tanto que ella es la protagonista como con su antagonista, quien es un hombre. El mensaje principal de la serie es la liberación de Jessica del control, opresión y violencia –real y simbólica- que sufre por parte del Hombre Púrpura. Este Hombre Púrpura, quien tiene la habilidad de controlar las mentes, no es otra cosa que una metáfora del patriarcado en el que la mujer occidental se inscribe.

Jessica Jones tiene también como elemento de interés su papel como Antiheroína. Éste es un título que ella no rechaza, pues es consciente de que su actitud, su forma de ser y su sentido de la moralidad y la justicia no calza con el Ideal Heroico al que aspiran los grandes héroes modernos. La propia actriz que le da vida, Kristen Rytter¹⁴, defiende esta categoría en diversas entrevistas. Jessica encarna, además, un prototipo de mujer diferente.

ANÁLISIS DE LOS RASGOS PERTENECIENTES A LAS CUESTIONES DE GÉNERO Y SEXUALIDAD

Rol, actante y rasgos de comportamiento

Personaje	Tipo de personaje	Rol	Actante	Rasgos del comportamiento
Buffy	Principal	Guerra/ Superheroína	Sujeto/Destinataro	Femeninos/Masculinos
Sarah	Principal	Guerrera/Mater dolorosa	Sujeto/Ayudante	Masculinos
Clarke	Principal	Guerrera/Cenicienta/ Superheroína	Sujeto/Destinataro	Femeninos/Masculinos
Jessica	Principal	Guerrera/Superheroína	Sujeto	Masculinos

Tal y como se puede comprobar en este primer cuadro de análisis, las cuatro protagonistas coinciden en algunas de las categorías. Fundamentalmente las cuatro son personajes principales –sus categorías de personajes protagónicos así las avalan- y funcionan como guerreras en cuanto al rol que cumplen dentro de sus historias. Buffy es una

¹⁴ Un ejemplo de dichas entrevistas es este: <http://www.culturaocio.com/tv/noticia-krysten-ritter-jessica-jones-primera-antiheroína-marvel-20151109103633.html>

guerrera/superheroína. Sarah es guerrera y a su vez una *mater dolorosa*. Clarke responde a la tendencia a hibridar géneros y construir personajes con muchas aristas, pues es guerrera, cenicienta y superheroína. Jessica juega con su doble vertiente al ser guerrera y superheroína a la par. Esta categorización –guerrera, superheroína, cenicienta, villana- se corresponde a la ofrecida por Virginia Guarinos en *La mujer en el cine, teoría fílmica feminista* (Guarinos, 2007).

Para una mejor comprensión de la significación de esta categorización en el análisis, es preciso citar textualmente lo escrito por la autora:

La guerrera. Mujeres por lo general de corte histórico mítico, al estilo de las Amazonas que anteponen la lucha a otras facetas personales. Suelen ser también muy atractivas y renunciar a los hombres o renunciar a su condición de guerreras por un hombre.

La mater dolorosa. Es la madre sufridora que observa cómo sus hijos son maltratados por la vida y que incluso pueden llegar a maltratarla a ella. Es uno de los poco tópicos de edad madura o rozando la ancianidad.

La Cenicienta. Hermosas, jóvenes e ingenuas, las cenicientas ascienden socialmente sin pretenderlo y por amor, superando para ello muchos obstáculos a veces sin intención o voluntad de hacerlo.

La superheroína. También de corte masculino en comportamiento se diferencia de la anterior –la villana- por sentido de actuación al servicio de la comunidad en correlato con el mismo estereotipo masculino.

Estas definiciones perfectamente aplicables a las cuatro heroínas, precisan que se señalen cómo y por qué se las categoriza de esta manera. Buffy, Sarah, Clarke y Jessica son guerreras porque en todo momento anteponen sus luchas a sus asuntos personales. Para Buffy ser la Cazadora la llevará a un alejamiento casi completo de sus seres queridos, de quienes se separará en algunos tramos de la séptima temporada. Sarah pone en juego su relación con su hija, Kira, al tener que dejarla de visitar para poder resolver el misterio de un crimen. En el caso de Clarke, esta idea se convierte en texto. A menudo Clarke recuerda al resto de personajes, en un gesto que parece también un recordatorio para sí misma, que hace lo que hace *por su gente*. Para Jessica, el estereotipo de guerrera no

funciona tal y como lo visto en las otras tres mujeres restantes, pero sí que posee ciertos matices. Jessica acabará desafiando al Hombre Púrpura por tal de salvar a los demás, en un deseo tan potente como el de salvarse a sí misma.

Buffy, Clarke y Jessica coinciden además en ser las tres superheroínas. La *Cazavampiros* y la heroína de Marvel adquieren poderes sobrenaturales, que las dotan por términos de causalidad del carácter superheróico. Clarke no tiene ningún don especial, más allá de sus conocimientos en medicina y su sentido de la responsabilidad. Las tres terminan por sacrificar sus vidas a favor de los demás, tanto literal como alegóricamente.

Sarah es una guerrera y *mater dolorosa* porque el primer impulso que prima en ella es el de proteger a su hija. El inicio de la serie tiene como punto de partida la vuelta de Sarah a la ciudad con el objetivo de recuperar la custodia de Kira. Posteriormente, la vida de la pequeña se verá amenazada una y otra vez, y Sarah sufrirá las consecuencias de querer protegerla. Sarah también cumple este rol con la relación que mantiene con sus *hermanas*, a quienes les debe lealtad. Todas acuden a ella para que las ayude, y sólo ella está dispuesta a llegar hasta el final para salvarlas. Lo único en lo que el personaje no se inscribe en esta categoría es en lo de edad madura o ancianidad.

Como último elemento a puntualizar está Clarke como poseedora del estereotipo de Cenicienta. A priori parece que Clarke no se inscribe en esta categoría. No obstante, la evolución de Clarke parte de crear una Cenicienta –la llamaban Princesa-, para convertirla en una guerrera –la Wanheda-. A lo largo de la segunda mitad de la segunda temporada, Clarke realiza muchas de sus acciones en pos de la atracción amorosa que siente por Lexa. El interés que la Comandante suscita en la muchacha, así como el creciente romance entre ambas, provoca una alianza inusual en el universo de la serie, donde Clarke termina siendo más esencial que los cancilleres –los líderes de su gente, entre ellos su propia madre- en las decisiones de poder. Ella no es consciente de esta transformación hasta que en un determinado momento acuerda en ser ella la única negociante, sabedora de la influencia que tiene sobre Lexa y sus decisiones. Ascende social y políticamente por razones amorosas y sin ser consciente de ello.

A nivel actancial, las cuatro son sujetos en tanto que canalizan la acción a través de sí. Son personajes que tienen en posesión diversos deseos y proyectos. Buffy ha de detener el apocalipsis, Sarah proteger a sus hermanas, encontrar la cura de su enfermedad y

descubrir el porqué de su existencia, Clarke debe poner a salvo a los suyos y Jessica ha de lidiar con su trastorno post traumático para detener al Hombre Púrpura. Buffy y Clarke funcionan también como destinatarias, ya que a veces son poseedoras de elementos o conocimientos que ayudan que otros personajes-sujetos puedan llegar a obtener sus objetos de deseo. Buffy expande los dones de Cazadora a todas las chicas potenciales de llegar a serlo; Clarke encuentra la forma de liberar a los presos Terrícolas de Mount Weather, ayudando así a Lexa. Sarah, si bien se podría considerar su posición como destinataria, es más bien ayudante. Cuando Cosima, la clon científica que investiga el código genético de las clones y sus enfermedades, necesita de información exacta o clasificada, Sarah superpone su rol de ayudante al de sujeto, siendo ella la que le da las herramientas necesarias a su hermana para completar sus objetivos.

Como último ítem de este cuadro de análisis están los *Rasgos del comportamiento*, entendidos como aptitudes y actitudes masculinas y femeninas. Buffy y Clarke son las que comparten los rasgos más atribuidos al género femenino. Estos rasgos responden a una serie de arquetipos: vestimenta, actitudes, costumbres o gustos. Tanto Summers como Griffin tienen un estilo parecido: cazadoras, vaqueros, camisetas ceñidas y un largo pelo rubio. En ocasiones la vemos con vestidos e incluso maquilladas. Jones y Manning se visten con sudaderas, de manera desaliñada, sin preocuparse en demasía por su aspecto. De hecho, las únicas veces que Sarah se viste de manera más femenina se da cuando se hace pasar por otras clones. En cuanto a actitud y gustos, Buffy y Clarke solo muestran signos de virilidad en los momentos de pelea o peligro. Sarah y Jessica, por su parte, tienen rasgos asociados a la hipermasculinidad: gustan de meterse en problemas, son rudas, no poseen modales, caminan de una forma muy característica y poseen severas carencias afectivas. Clarke, Buffy y Sarah son llevadas al límite de su moral a la hora de tomar decisiones, las cuales llevan a cabo de forma fría y sin titubear, como los tradicionales héroes del cine de acción. Todas, además, poseen conocimientos de armas y pueden defenderse por sí mismas. Ninguna de las cuatro tienen rasgos femeninos estereotípicos, es decir, ni son delicadas, ni sumisas, ni pierden su personalidad y carácter por amor.

Estos rasgos, cabe la pena puntualizar, de masculinidad y feminidad son estereotipaciones, al igual que en el caso del rol que cumplen estas mujeres. Estos estereotipos no se corresponden en ningún caso con la realidad ni con la totalidad del amplio abanico de la masculinidad y la feminidad. Ayudan, no obstante, a hacerse una

idea del porqué se habla de la masculinización de los personajes femeninos, ya que se les atribuye a estas cuatro heroínas rasgos que de forma tradicional, sobre todo en el mundo audiovisual, se le ha otorgado al hombre.

Sexualidad y género

Personaje	Género	¿Se identifica con dicho género?	Sexualidad	¿Se deja clara su orientación sexual?
Buffy	Femenino	Sí	Heterosexual	Sí
Sarah	Femenino	Sí	Heterosexual	Sí
Clarke	Femenino	Sí	Bisexual	No
Jessica	Femenino	Sí	Heterosexual	No

La televisión estadounidense actual no deja de estar enfocada al público heterosexual, o al menos en el caso de personajes lésbicos o bisexuales femeninos. Los datos ofrecidos por el portal [Autostraddle.com](http://www.autostraddle.com) así lo confirman. De acuerdo a estos datos, desde 1976 a 2016 ha habido 1.586 personajes heterosexuales frente a 193 lésbicos/bisexuales. Esta recopilación¹⁵, realizada en el mes marzo por el medio digital dirigido por la periodista Heather Hogan, muestra que el sesgo de la sexualidad es heteronormativo.

En el caso de los cuatro personajes analizados, la heterosexualidad prima por encima de otras preferencias sexuales. Comenzando por *Buffy*, a la Cazadora se le han conocido varias parejas a lo largo de la serie, todas ellas varones. En ningún momento se insinúa que pueda ser otra cosa distinta a heterosexual. En los cómics, medio en el que prosigue la historia en las denominadas como temporadas siete, ocho, nueve y diez *Buffy* mantiene una breve relación con Satsu, una cazadora de origen japonés. Esta relación no es más que un proceso de exploración de su propia sexualidad y no tiene una relevancia especial en el futuro.

En las tres temporadas analizadas de *Orphan Black*, Sarah Manning no ha mostrado interés en nadie de su mismo sexo. Sus parejas han sido hombres, y además de un atractivo remarcable. Su heterosexualidad no se ha nombrado ni se ha mencionado.

¹⁵ Los datos pueden consultarse aquí: <http://www.autostraddle.com/autostraddles-ultimate-infographic-guide-to-dead-lesbian-tv-characters-332920/>

En *Jessica Jones*, Jessica verbaliza y consume el deseo sexual con un solo personaje: Luke Cage. Su relación con este, principalmente sexual y complicada, es el único momento en el que el personaje roza lo sentimental. Su orientación no se explicita, sino que se deja que se intuya por el espectador. Se asume, por tanto, que es heterosexual porque no se dice ni muestra lo contrario. No obstante, su estrecha relación con su mejor amiga, Trish, lleva a cierta confusión al principio de la serie, cuando parece que ambas han terminado más bien una relación sentimental que una relación de amistad. Esto se debe a un error de interpretación del guion, pero no deja de ser reseñable.

Por último está Clarke. *The 100* es una adaptación de una novela homónima, por lo que se podría suponer que las características básicas de los personajes se mantendrían, pero no es así. Si se siguiera el *canon* de los libros, Clarke sería heterosexual; sin embargo, Jason Rothenberg, el showrunner de la serie, ha afirmado que Clarke es bisexual¹⁶.

Su relación con Lexa, la Comandante rival en un principio, se fue desarrollando en las salas de guion sin haberlo previsto en un principio. Esto generó serias dudas entre los fans, quienes veían en la relación un grave caso de *queer baiting*. El *queer baiting* es un término que no está recogido en ningún diccionario oficial, tan solo existe en los denominados como *diccionarios urbanos*. Es una palabra surgida en Internet y de la que se hace uso para ejemplificar los casos en los que se crea un personaje homosexual –o bisexual- tan solo para atraer al sector no heterosexual de la audiencia. Las insinuaciones, las bromas, o los indicios de una posible relación homosexual que no llegan a darse son ejemplos de *queer baiting*. En el caso de Clarke, la duda nació debido a que nunca se llegó a mencionar la bisexualidad del personaje en ningún momento, sino que de forma natural se fue interesando en otra mujer, aprovechando el interés surgido en la audiencia en la relación. A lo largo de las dos temporadas, su sexualidad no se menciona, ya que en el universo de *The 100* este asunto no tiene preeminencia ni es objeto de debate.

En definitiva, tres de las cuatro mujeres son heterosexuales hasta que se demuestre lo contrario. La norma del *don't ask, don't tell* se evidencia en el caso de Clarke, donde la conocida como *epistemología del armario* entra en juego. Al no querer definir al personaje dentro de una sexualidad dejando que se asuma su heterosexualidad en un ejercicio absolutamente heteronormativo, se complica la exploración de su propia

¹⁶ Este es un ejemplo de las declaraciones de Rothenberg: <http://variety.com/2016/tv/features/the-100-season-3-clexa-clarke-bisexual-1201685357/>

sexualidad y surgen las acusaciones por parte de los fans, quienes entienden el cambio como una mera estrategia de *marketing*.

Por otra parte, en las cuatro series existen secundarias lesbianas, todas ellas relevantes en las tramas e importantes personajes pero sin la categoría de un papel protagónico. En *Buffy Cazavampiros* existe la pareja conformada por Willow y Tara, y posteriormente Willow y Kennedy. En *Orphan Black*, Cosima es lesbiana desde el inicio y mantiene una relación también con dos mujeres, Delphine y Shay. En *Jessica Jones* el personaje de Jeryn Hogarth –Carrie Ann Moss- es un ejemplo de *gender swap*, ya que originariamente en los cómics Jeryn es un hombre. Jeryn está casada con otra mujer y eventualmente se convierte en adúltera al iniciar una relación con su secretaria. En *The 100*, Lexa se asume que es lesbiana no sólo por el interés que tiene sobre Clarke, sino también porque menciona en el episodio 2x08 –titulado *Remember me*- su relación con Costia, una chica de la que estaba enamorada. En los cuatro casos, las cuatro chicas sufren profundos problemas amorosos –mueren o pierden a sus parejas de forma trágica- y no consiguen la felicidad en pareja durante mucho tiempo. Esto se debe a un cliché, cada vez más puntualizado y denunciado, conocido como el de *death lesbian trope* o *Bury your gays*, el cual ha sido llevado a discusión en los últimos meses, como por ejemplo en la mesa ¹⁷redonda del sindicato de guionistas en Estados Unidos.

La maternidad de la heroína

Personaje	Madre/Cuidadora	Salvadora	Líder
Buffy	Sí, de forma biológica	Sí	Sí
Sarah	Sí, de forma biológica	Sí	No
Clarke	Sí, no de forma biológica	Sí	Sí
Jessica	No, su instinto de protección es fraterno filial	Sí	No

Un elemento que es preciso señalar en este análisis de género es el de la maternidad. Material de debate de forma continuada, el binomio feminidad-maternidad ha sido durante siglos algo indivisible. Las nuevas tendencias en las sociedades están

Se puede consultar aquí: ¹⁷ <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bury-your-gays-trope-stumps-891596>

transformando los roles de la mujer y, cada vez, se tiene más conciencia de que se puede ser mujer sin tener que pasar por el rito de la maternidad. En la ficción actual se recoge esta nueva tendencia, donde encontramos maternidades y familias de todo tipo. Si se ciñe al análisis a las cuatro heroínas que conforman el estudio se dan diversas formas de maternidad.

La única biológica es la de Sarah, quien es madre de una niña de siete años. Su instinto maternal es algo que va desarrollándose con el paso de temporadas, ya que ella ha de aprender a serlo pues nunca ha sido una persona que estuviera presente en la vida de su hija. Ese rol le toca a Susan, la mujer que la adoptó de pequeña y que se ha convertido en la abuela de la niña.

Buffy en cierto modo también es madre, aunque no de manera literal. Esta maternidad se desarrolla con su hermana, Dawn, de quien debe hacerse cargo una vez su madre fallece; su padre es una figura ausente en su vida. Al ser adolescente, Dawn pasa a ser más una hija que una hermana y en todo momento prevalece el deseo de Buffy de cuidarla y protegerla sobre otros deseos, llegando a morir por ella.

Para Clarke, sus hijos son sus amigos. Ella no es madre —es hija— pero sí cuidadora. Lleva a sus espaldas la responsabilidad, la carga y la tarea de conseguir que sus amigos sobrevivan en todo momento. Sus habilidades como médico la elevan al *status* de cuidadora, pues ella posee los medios para curar a los demás y tenerlos a salvo. Jessica es la única cuya maternidad o instinto maternal no se desarrolla.

Las cuatro comparten, eso sí, el rasgo de salvadoras. Todas las acciones que realizan, las realizan con el objetivo de salvar a aquellos a quienes aman. En cuanto a liderazgo, tan solo poseen esta cualidad como tal Buffy y Clarke, quienes se posicionan como tales por voluntad propia. Sarah a menudo actúa como líder al ser quien toma las decisiones pero no se ve a sí misma como una líder natural. Jessica no es líder de ningún grupo, y rehúsa a serlo cuando se lo proponen.

ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS RELACIONADAS CON EL HEROÍSMO

Tipología y rasgos de la heroína

Personaje	Tipo de heroína (Casual, consciente, a su pesar...)	Se considera heroína	Pertenencia a un grupo
Buffy	Consciente	Sí	Sí
Sarah	A su pesar	No	Sí
Clarke	Consciente	No	Sí
Jessica	A su pesar	No	No

Personaje	Posee influencias endógenas	Posee influencias exógenas	Individualista	Acepta su rol	Rasgos de villanía
Buffy	Sí	Sí	No	Sí	No
Sarah	Sí	No	Sí	Sí	Sí
Clarke	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Jessica	Si	No	Sí	No	Sí

La transformación de la heroína o del heroísmo más bien, ya se ha analizado anteriormente. En el contexto del heroísmo pesimista, los nuevos roles de las heroínas son diferentes a los tradicionales. Tal y como se puede comprobar en los cuadros de análisis previos, sólo Buffy es no individualista y no posee rasgos de villanía. Se entiende la villanía como actos inmorales, en los que la heroína debe decidir sobre cuestiones al límite en las que no se cuestiona dónde reside la línea que separa lo que es mejor para sí de lo mejor para todos. Las tendencias autodestructivas o el uso de otras personas para conseguir sus objetivos también son rasgos propios de la villanía y, pese al acercamiento de Buffy a estos rasgos, su desarrollo no llega a darse. Esto se debe al momento de la historia en la que nace *Buffy*, ya que es la única que se considera antecedente del resto y es la que pertenece a la generación de los noventa y principios de la primera década del dos mil.

Consciente de su papel como Cazadora, la evolución de Buffy Summers va desde su negación frente al destino que se le presenta a su completa aceptación. Está influenciada tanto por el grupo que la rodea, sus amigos Xander, Willow, Giles, Spike, Angel, Tara, Oz y Faith como por las amenazas que la ponen en riesgo. Su individualismo, si bien se desarrolla a lo largo de las temporadas tres a la seis, no se convierte en un rasgo de su personalidad ya que cada vez que actúa por su cuenta ha de recurrir a sus amigos para resolver el problema. Sus sacrificios son siempre por un bien mayor.

Sarah, por su parte, es una heroína a su pesar. No ha elegido nacer siendo una clon, ni tampoco ha querido ser de las pocas fértiles y sanas. Calificada como un desastre desde pequeña, la *Salvaje* se convierte en una heroína por casualidad. Sarah acepta el reto porque vive confortablemente en la identidad de Beth, clon cuya identidad suplanta y por el que se hace pasar al principio de la serie. No es ella misma, ni las responsabilidades son las propias, por lo que juega a ser otra persona creyendo poder escapar a la mínima de cambio. Sin embargo, su incursión en el grupo de clones transformará su visión de las cosas. Sarah encontrará en Alison, Cosima y Helena a personas que la harán replantearse la idea de establecerse en un lugar por primera vez en su vida. Son su mayor influencia y el único motivo por el que se decide a actuar. Las diferentes amenazas exteriores y el juego de poder que existe con ellas le son indiferentes, y solo influyen en sus propósitos cuando interfieren en su círculo cercano: sus hermanas, su hija, su madre, su hermano adoptivo y las personas que están relacionadas con dicho círculo. Sus sacrificios están mayormente tomados para salvaguardar su propia vida, e incluso pone en riesgo en ocasiones a las demás por tal de no ser capturada por quienes la buscan.

La *Wanheda*, Clarke, es una heroína consciente de sí misma y de su potencial, incluso aunque a veces dude de su influencia y relevancia y reniegue de su posición. Al comienzo ella no se designa como heroína, pero sus acciones y las circunstancias la llevan a ser considerada como tal. Finalmente acaba por aceptar que sólo ella posee los mecanismos, herramientas, conocimientos y relaciones suficientes como para ser considerada como alguien relevante en las guerras que se dan en la Tierra. Sus principios, inquebrantables, y su deseo de salvaguardar la vida de los suyos, la condicionan en todo momento. Las influencias que ejercen sobre ella sus amigos, su familia y sus amantes la arrastran a tomar decisiones vitales para la supervivencia, y prácticamente nunca posee escapatoria de sus responsabilidades. Fuera de su grupo, la pelea y las treguas que realiza con los Terrícolas también condicionan su personalidad y sus intenciones. Clarke es una persona que

progresivamente se va convirtiendo en individualista, porque sus acciones la terminan por alejar de aquellos a los que ama. Esta idea se lleva al texto cuando al final de la segunda temporada, Clarke comete un gran genocidio en un acto individual –pese a que tome la decisión que piensa que es la correcta para salvar a sus amigos- y decide marcharse del campamento y vivir por su cuenta, incapaz de sobrellevar la carga de sus decisiones. Aun con todo, Clarke se siente cómoda en su rol y gusta de poder controlar la situación. Sus sacrificios son morales, porque cuando a lo largo de la segunda temporada le piden que se quede en Mount Weather –un lugar donde la tenían retenida y secuestrada- para dejar marchar a los demás, ella se niega, pese a saber que si accede podría salvar a los suyos. Su integridad es tal que no está dispuesta nunca a ceder, aunque incluso haciéndolo esté ayudando al resto.

Por último, Jessica es, de las cuatro, la heroína más inusual. La conocida como antiheroína de Marvel, Jessica es, al igual que Sarah, una heroína a su pesar. Dotada de una fuerza sobrehumana y una agilidad impropia de un ser humano corriente, Jessica hubo un tiempo en el que fantaseó con la idea de ser una superheroína, aunque acabó por dejar ese sueño atrás. Utilizada como una herramienta para asesinar y siendo abusada tanto emocional como sexualmente por el Hombre Púrpura, Jessica lidia con el trauma ocasionado por estas situaciones de la mejor forma que puede. Se nos presenta como una mujer solitaria, que reniega de la compañía de otras personas y que trabaja como investigadora para expiar sus errores. La única persona que conforma su círculo interno es Trish, su mejor amiga, quien ejerce un poderoso efecto sobre ella, aunque no el suficiente como para transformarla. Sí que cambiará cuando conozca a Hope, una chica que ha sufrido por el mismo calvario que ella con Killgrave –el Hombre Púrpura- y que dará pie a los conflictos de la serie. Esta junto con Killgrave son los que motivan a Jessica, perteneciendo ambos personajes al círculo exógeno de la protagonista. Jessica Jones reniega de su rol, de su papel como heroína. Su sacrificio final acaba siendo ella misma, después de ver cómo la vida de otros se ponían en riesgo debido a su inactividad.

Es preciso señalar que en tres de las cuatro series, el grupo endógeno o el círculo interno del personaje está formado por mujeres, exceptuando a Buffy. Sarah posee todo un clan formado por su madre adoptiva y sus hermanas. Clarke es instruida por su madre en medicina, se hace guerrera gracias a las enseñanzas de una terrícola, Lexa la enseña a lidiar en conflictos de cariz diplomáticos y Raven, una chica de su campamento, es su mano derecha para resolver problemáticas relacionados con la ingeniería o la tecnología.

Jessica solo conecta emocionalmente con mujeres, siendo su única persona de confianza su mejor amiga.

Análisis de los/as antagonistas

Personaje	¿Tiene antagonista?	¿Es de su mismo género?	¿Antagonismo relacionado con su género/alguna cuestión sexual?	¿Se le puede considerar villano/a a este/a antagonista?
Buffy	Sí, varios	Normalmente, no	En ocasiones, sí	Sí
Sarah	Sí	Normalmente, sí	No	Sí
Clarke	Sí, varios	Normalmente, sí	Sí, aunque no al principio	No
Jessica	Sí	No	Sí	Sí

Las cuatro series escogidas tienen como dificultad principal la extensión de sus temporadas. En el caso de *Buffy Cazavampiros*, las temporadas están diseñadas para tener, en cada una, a un antagonista distinto. Los villanos y villanas en Buffy se van transformando, evolucionando y adquiriendo una dimensión cada vez mayor. Al ser además una serie con una estructura de *freak of the week*, los malvados son variados y aparecen en diferentes partes de la serie. El Maestro, Richard Wilkings, Adam, Gloria y el Primer Mal, son algunos de estos villanos, aunque los que realmente son interesantes son los dos que no se han nombrado, ya que en sus acciones existe cierta motivación sexual. Estos dos personajes son Angelus, la contraparte malvada de Ángel, el novio vampiro de la protagonista, y El Trío, un grupo formado por tres chicos que intentan ser populares y exitosos a través de la magia negra. Se deja fuera del análisis a personajes antagonistas, como Faith o Spike.

Si se centra la atención en Angelus y en El Trío, se comprueba que el rechazo amoroso/deseo sexual y los estándares de masculinidad son las motivaciones principales de estos villanos. En Angelus, el despertar sexual o el deseo funcionan como disparador

de la maldad. En un episodio clave para la serie, el cual elevaría el nivel de la segunda temporada, se descubre la verdadera naturaleza de Ángel y el porqué es considerado como un vampiro con alma.

Titulado *Inocencia*, el episodio está dividido en dos partes y nos introduce por primera vez en la mitología más vampírica, relatando la función del alma en los vampiros y la razón por la que Ángel es como es. Su conversión en Angelus, su verdadera naturaleza malvada, es un auténtico *shock* para los espectadores, quienes comenzaban a hacerse a la idea de una idílica historia de amor entre la protagonista y el vampiro. Pero ¿cómo se da esta conversión en un ser maligno? El disparador, anteriormente mencionado, es de naturaleza sexual/romántica. Ángel es un ser condenado a la soledad. Si quiere seguir siendo benévolo no puede consumir su felicidad; al hacerlo, su transformación es inevitable. A partir de su cambio, su motivación para acabar con la Cazadora es sencillamente la de eliminar el bien para crear el mal, aunque en su empeño no cesa en menospreciar y mofarse de ella con bromas sutilmente sexuales. Angelus es el único villano que pretende sembrar el caos por el caos, además de ser el único con un vínculo real con Buffy.

Con El Trío, formado por Jonathan, Warren y Andrew, la cuestión de género se centra en algo tan complejo como es el ideal de masculinidad. El sistema patriarcal en el que se inscribe la sociedad contemporánea no afecta solo a la mujer, sino que también es perjudicial para el hombre. Establecer unos estándares de masculinidad – éxito laboral y sexual, cuerpo hercúleo- y un carácter masculino –frívolo, triunfador, solitario- logra crear un ideal, un modelo a seguir, una meta imposible para algunos hombres. La idea del fracasado, tan común en las comedias y más aún en la de los noventa, no es más que la parodia de este estereotipo: el de aquel que no logra alcanzar este estándar. El Trío está formado por tres chicos que han sufrido esta mofa continuamente, a la par que una suerte de invisibilidad y un alto de nivel de patetismo. Hartos de su situación han decidido rebelarse de la peor forma: ya que no son capaces de llegar al ideal que ellos esperan, El Trío busca una excusa, un enemigo, un ser superior a quien culpar y contra quien cargar. ¿Quién mejor que la Cazadora? Ella es todo el compendio de rasgos admirables –desde la perspectiva masculina- y ni siquiera es consciente plenamente de su poder. Inalcanzable, Buffy también representa a la mujer exitosa, ex animadora, popular y glamurosa que nunca se fija en el chico del fondo de la clase. Aúna en sí misma todo el

poso de la frustración de los tres chicos, quienes buscan la manera de poder liberarse de esa carga.

El Trío es el único grupo de villanos conformado por seres humanos, siendo el más vil de cuantos han pisado Sunnydale. Richard Wilkings, El Maestro, Glory, Angelus, El Primer Mal buscaban el Mal de forma abstracta, como un reino del terror, el miedo y el caos. El Trío, sin embargo, buscan hacer el mal y hacer daño por pura diversión, cometiendo atrocidades como un intento de violación, varios asesinatos y desorden público.

En las tres temporadas de *Orphan Black* –la cuarta está en emisión mientras se escriben estas páginas-, Sarah ha enfrentado a diversas antagonistas. De todas ellas, tan sólo una presenta motivos que pueden relacionarse con un problema de género: la imposibilidad de ser madre. En la primera temporada, Sarah ha de enfrentarse a su hermana gemela, Helena, antes de saber si quiera que es su hermana biológica y no solo clones. La lucha con Helena, fomentada por el radicalismo religioso al que ésta había sido expuesta de pequeña, cesa en un momento determinado, pasando a ser una miembro más del grupo y aceptada como una hermana más. Posteriormente, Sarah enfrenta a corporaciones interesadas en su naturaleza clon tales como DYAD o TopSide. Es en TopSide donde Sarah da con su rival y antagonista principal: Rachel Duncan. Rachel Duncan es otra clon, la única que se ha criado con los *creadores*, es decir, con los impulsores del proyecto de clonación humana. Rachel es descrita como una persona neurótica, muy inteligente, con severas carencias afectivas y tendencias psicopáticas. Su principal motivación para acabar con Sarah es la envidia, ya que ésta ha sido capaz de ser madre, deseo que a ella se le ha negado debido a una malformación en su ADN. Esta motivación maternal también llevará al enfrentamiento entre Sarah y Virginia Cody, una doctora que trabaja en el ejército y cuya misión es supervisar el proyecto Castor. Castor es el nombre otorgado a los individuos clonados varones; Sarah es una Leda, clones hembra. Virginia quiere dejar de ver morir a aquellos a los que llama sus hijos, un grupo de clones Castor formados en el ejército y a quienes ha cuidado, formado y entrenado gran parte de su vida. Será su instinto maternal lo que la llevará a desafiar a Sarah y lo que supondrá su perdición.

Los enemigos de Clarke, por otra parte, son de cariz más grupal. Al principio sus disputas eran con su propio grupo, por el liderazgo del campamento para poder establecer sus reglas y encontrar el equilibrio. Conforme su grupo se afianzaba, el problema comenzó a

venir desde fuera: con los denominados Terrícolas. Estas personas, supervivientes al desastre nuclear, se comportan de forma similar a una sociedad tribal, en la que las luchas por los territorios son comunes y constantes. Están liderados por Heda –Comandante-, una persona que reúne el poder de trece clanes y es la máxima figura religiosa, como si de un Califa se tratase. Al llegar el grupo de Clarke a la Tierra, los clanes perciben a la Gente del Cielo –el nombre que les dan- como un peligro, determinando acabar con ellos. El arco de la primera temporada no establece un antagonista preciso. Diferente es en la segunda, donde en la primera mitad la antagonista es Lexa, la Comandante, y posteriormente son Dante y Cage Wallace, los presidentes de Mount Weather, el refugio nuclear donde encierran a Clarke y sus amigos. El antagonismo de Lexa pasa a ser una alianza, que se transforma en una turbulenta historia de amor. El inicio del romance, cercano al final de la segunda temporada, cambia el status de Lexa y sus motivaciones: ya no lucha para acabar con su vida, sino que ha de lidiar con sus propios deseos para salvar a su gente, incluso si eso supone traicionar a Clarke. Su antagonismo reside en su posición de poder, por la que por una parte atrae románticamente a Clarke y, por la otra, la aleja irremediabilmente de sí.

La lectura del antagonismo en *Jessica Jones* es la que más material ofrece para ser analizada desde una perspectiva de género. El villano de la serie, Killgrave, bien podría entenderse como una metáfora o una alegoría del patriarcado. Pero esto, ¿por qué? En primer lugar, Killgrave es la representación del ideal masculino occidental: exitoso, cultivado, adinerado, en una posición de poder, querido por muchas mujeres, poseedor de diversos bienes... Inteligente, astuto y con cierta aura de elegancia y distinción, a simple vista, Killgrave es todo aquello que se podría buscar y desear en un hombre. Nadie diría que, tras su rostro, se esconde un auténtico psicópata.

El también conocido como Hombre Púrpura es, además, un hombre de intachable reputación. Lo que la gente desconoce es su capacidad de controlar mentes, de engañar, de cegar. Nadie es consciente de que ha sido víctima suya, a menos que él así lo desee. Esto es casi como ocurre con el patriarcado. Quien vive bajo las reglas patriarcales, tomadas y enseñadas como un estado natural, no es consciente del sistema en el que vive. La sociedad aparenta lo que no es, y se esconde tras la tradición y la costumbre. Esta idea, la de Killgrave como metáfora del patriarcado, se entiende mejor cuando el personaje pide continuamente a Jessica que sonría. Que le pidan a una chica que camina por la calle que sonría tras un piropo es entendido como una costumbre, y no son pocas las personas

que señalan que la tradición del piropo es un tipo de acoso por este hecho. Ellas, como Jessica, no quieren hacerlo y sin embargo, han sido manipuladas para sentirse obligadas a hacerlo.

Al margen de los paralelismos existentes entre el personaje y la sociedad, lo más relevante es la relación que Killgrave y Jessica poseen. Él es el prototipo de maltratador: egoísta, celoso, posesivo y con una noción marcadamente machista de la sociedad. Se comporta con Jessica como un novio controlador, incapaz de aceptar la idea de que para ella exista un mundo más allá de su persona. Cuando la conoció, varios meses atrás, Jessica era una chica vulnerable, que vivía como podía cambiando de empleo varias veces al año y con una personalidad arrolladora. Él la sedujo utilizando sus poderes, es decir, controlándole la mente, pero sin que ella se diera cuenta. Paulatinamente la colmaba de regalos y de lujos, creyendo que así, ella terminaría por enamorarse de él. Jessica, cada vez más consciente de que actuaba contra su voluntad, intentó rebelarse pero el control ejercido sobre ella era bastante superior. En un episodio clave, el 1x08 (titulado *AKA WWJD?*), Jessica intenta hacerle reflexionar. Relata, entre otras muchas cosas, sus abusos sexuales, ejercidos por él gracias a su extraño poder y a los que ella no era capaz de negarse ni de batallar. Killgrave replica ofendido, incapaz de tomar consciencia de sus actos y sentir remordimientos. Esto enlaza muy bien con la denominada como *rape culture*.¹⁸ La *rape culture* forma parte del ideario de la Segunda Ola Feminista, cuando en los setenta comenzaron a surgir estudios y documentales de carácter sociológico en los que se cuestionaba, por primera vez, la visión de la sociedad americana sobre la violación. Grosso modo, se podría decir que estos estudios llegaron a la conclusión de que los actos y abusos que se cometían, no se entendían como tal porque estaban normalizados. La cosificación sexual, las relaciones sexuales forzadas dentro del matrimonio o pareja o la costumbre del piropo a desconocidas son algunos ejemplos. Lo que se hace en *Jessica Jones* es llevar esta idea al texto, provocando rechazo al espectador, quien es capaz de empatizar con Jessica y rechazar a Killgrave. Una manera de acercar una idea compleja para crear conciencia.

¹⁸ Este término surgió en la década de los '70, durante la Segunda Ola Feminista. Atribuido a Noreen Connel y Cassandra Wilson.

CONCLUSIONES

Tras haberse expuesto las teorías y el análisis como respuesta a la hipótesis, se considera necesario reunificar todo lo expuesto para realizar una conclusión. La pregunta de la hipótesis, conviene recordar, es la siguiente: ¿existen rasgos de masculinidad en las nuevas heroínas? La respuesta, siguiendo una línea de pensamiento tradicional, nos lleva a contestar que sí. En el análisis cualitativo se ha podido comprobar que las cuatro heroínas escogidas, Buffy, Sarah, Clarke y Jessica, responden a unos arquetipos asociados a la masculinidad. Estos arquetipos son propios del héroe clásico, hípermasculinizado: personas solitarias, sufridoras, valientes, rudas, sin capacidad para comprometerse en sus relaciones, fuertes de espíritu...

Sin embargo, si se sigue la línea de pensamiento planteada en el estudio, la perteneciente a la corriente iniciada por Judith Butler y los teóricos de lo queer, la respuesta es bastante más compleja. ¿Deberían asociarse rasgos de personalidad a los comportamientos? Halberstam se pregunta en *Gaga Feminism: sex, gender and the end of normal*, si no sería lo correcto realizar estas asociaciones. El ser humano aprende por imitación, construye su identidad gracias a aquello que conoce y reconoce como propio, con una necesidad inevitable de pertenecer. Si un niño conoce y reconoce como propio una forma de ser femenina, ¿no está acaso siendo clasificado debido a estos comportamientos y códigos? ¿Qué le lleva a querer ser mujer y a no reconocerse como hombre? Si la correspondencia cuerpo-idea de uno mismo no es tal, ¿se podría decir acaso que la noción de masculino y femenino no existe? Asegurar que, efectivamente, masculino y femenino no existe es simplificar demasiado la cuestión. Lo correcto sería matizar esta afirmación: lo masculino y lo femenino es una creación humana, no existe en la naturaleza sino que es una construcción cultural. La biología sí proviene de la propia naturaleza de la especie, pero el concepto que se tiene de sí mismo y los rasgos de la personalidad no funcionan respecto a un imperativo biológico. Los rasgos de masculinidad y feminidad son equiparables a cualquier género, no existiendo ningún condicionante genético que predisponga a un hombre a ser violento y a una mujer a ser sumisa.

Como conclusión a la hipótesis principal se indica que, en términos habituales, sí que existe una masculinización arcaica de las heroínas femeninas. Éstas además no son escritas pensadas como un género distinto, sino que asumen los rasgos ya existentes en la

narrativa consagrada. Si se sigue, por el contrario, la ideología que apuesta por la no correspondencia de los cuerpos y que aboga por una mayor variedad y fluidez de los cuerpos, la indicación es distinta ya que la separación entre rasgos masculinos y rasgos femeninos no serían más que una falacia, cierta sólo en términos lingüísticos y sociológicos.

Una vez se ha comprobado que ha sido posible responder a la hipótesis principal, se mencionan aquí otras conclusiones obtenidas en la búsqueda de respuestas. Estas son: la no diversidad sexual, la transformación del grupo que acompaña a la heroína y la autoría de las series.

La no diversidad sexual es evidente, sobre todo si se atiende a los resultados obtenidos por el análisis. De cuatro protagonistas femeninas, tan sólo una de tres no es heterosexual. En el caso de Clarke, además, la bisexualidad no estaba contemplada en la biblia original de la serie, sino que se desarrolló en la sala de guion de forma espontánea. Esto es un dato importante: pocos personajes protagónicos, ya sean mujeres u hombres, están descritos originariamente como homosexuales, bisexuales o cualquier otro tipo de sexualidad no heterosexual. Las series con personajes protagonistas no heterosexuales suelen tener como argumento principal la sexualidad del protagonista, como pueden ser los casos de *Queer as folk* o *The L Word* y pocas veces aparecen en papeles relevantes en series de género. En las cuatro utilizadas en el análisis, las cuatro mujeres lesbianas que aparecen son secundarias. De esas cuatro, en dos de ellas existe un especial hincapié en su sexualidad. Ellas son Willow y Cosima, aunque en la segunda hay un punto en el que el personaje se planta y asegura que su sexualidad no es lo más interesante de ella. El subtexto del guion –con el mensaje: la sexualidad de Cosima es irrelevante para la trama principal- se convierte en texto, como una forma de expresar la ideología de los guionistas.

Las nuevas narrativas, como las ofrecidas gracias a Internet en portales como Youtube, se permiten experimentar y colocar al frente de una serie a personajes *queer*. Este es el caso de *Carmilla the series*, una webserie canadiense emitida en el canal KindaTv – anteriormente Vervegirl-, cuyo éxito es internacional. Su co-creadora, Ellen Simpson, decía lo siguiente respecto a la creación de *Carmilla* como objeto de consumo para una audiencia sexualmente diversa:

Carmilla was developed to be queer, by nature of the subject matter and source material. When Steph Ouaknine, the producer, first floated the idea, she was looking for a public domain story that had a strong female presence and possibly queer themes. Carmilla came to my mind immediately.

Carmilla was sold on a one sheet pitch document that clearly spelled out that it was about two girls who fell in love. Because of this, there was never any doubt that the story was about this to begin with. It freed us up, considerably, as we were developing the slow burning love story between Laura and Carmilla, to write about other wacky hijinks. Not everything had to be laden with subtext, as is the case in many shows about queer women, and we were able to propel the narrative forward without putting great emphasis on sexuality or gender expression, while still having those who differ from the cisgender, heterosexual norm present on screen. (Simpson, 2015)¹⁹

Otra de las conclusiones anteriormente mencionadas es la transformación del grupo. En *Carmilla*, por ejemplo, el grupo que acompaña a la heroína y protagonista, Laura, está formado íntegramente por mujeres (a excepción de LaFontaine, personaje no binario). Si se pone el foco en las series analizadas, tan sólo *Buffy* tiene un grupo mixto y un mentor masculino. En *Orphan Black*, el conocimiento, la protección, el peligro y la lucha está llevada por mujeres. La mentora de Sarah es Susan, su madre adoptiva. Su grupo endógeno son sus hermanas y su mayor rival es Rachel, otra de las clones. *The 100* es una historia de intenciones marcadamente feministas, donde hombres y mujeres comparten el poder y sus disputas. El traspaso de valores y conocimientos no están determinados por el género, ni por el nacimiento sino por la valía. El círculo de amistades y relaciones de Clarke está formado principalmente por féminas. Clarke aprende de su madre y de Lexa, Octavia –amiga cercana de Clarke– es entrenada por una Terrícola, Indra, de la misma forma en la que Lexa fue alumna de Anya, quien después se convertiría en su terrateniente. Para *Jessica Jones* la única persona importante en el mundo es Trish, su mejor amiga y prácticamente su única aliada, tal y como se ha señalado en el apartado dedicado a las influencias endógenas y exógenas de las heroínas.

Por último, la última de las conclusiones está relacionada con la autoría cada serie. *Buffy Cazavampiros* es obra de Joss Whedon, *Orphan Black* tiene acreditados a Graeme Mason y John Fawcett como showrunners y *The 100* está liderada por Jason Rothenberg.

¹⁹ Esta entrevista puede leerse completa en el ANEXO I.

Solamente *Jessica Jones* tiene a Melissa Rosenberg, una mujer, como responsable del proyecto. Pese a que el género de quienes escriben y mandan sobre estas series no afecte al contenido feminista de las mismas, no deja de ser ilustrativo la falta de reparto equitativo de puestos de responsabilidad en la industria norteamericana de las series. Y es que, parafraseando una cita a la que alude Elisa McClausa en *Los héroes están muertos*: “siempre hemos estado preparados para las superheroínas. Las mujeres quieren serlo. Los hombres quieren forjarlas”.

Bibliografía

- Balogh, A. M., 2010. La representación de heroínas en el tiempo narrado y en el espacio construido del cine. *Significação*, Volumen 34, pp. 123-139.
- Beauvoir, S., 2011. *El segundo sexo*. Tercera ed. Madrid: Cátedra.
- Bravo, I. R., 2012. *Los modelos actuales de heroína en la ficción televisiva norteamericana de contenido maravilloso. Análisis de casos: Buffy Summers, Kara Thrace y Sookie Stackhouse*. Sevilla, Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género. Sevilla, 5, 6 y 7 de Marzo de 2012. .
- Butler, J., 2007. *El género en disputa*. Paidós Ibérica ed. Barcelona: Paidós.
- Campbell, J., 1959. *El héroe de las mil caras*. Digital ed. México: Fondo de la cultura económica México.
- Chambers, S., 2009. *The queer politics of television*. Primera ed. New York: Ibitauris.
- Costa Sánchez, C.2013. Narrativas Transmedia Nativas: Ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso, *Historia y Comunicación Social*, Volumen 18, NºEsp.Dic., pp.561-574.
- Durand, G. 1981. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.
- Foucault, M., 1992. *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber..* Vigésima edición ed. España: Siglo XXI .
- Gill, R., 2007. Postfeminist Media Culture: elements of a sensibility. *SAGE Publications*, 10(2), pp. 147-169.
- Gordillo, I., 2009. *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Tercera ed. Quito: Ciespal.
- Halberstam, J. J., 2013. *Gaga Feminism: sex, gender and the end of normal*. Boston: Beacon. Serie queer action/queer ideas.
- Heredia, M. P. L., 2016. Translating Gender Stereotypes: An overview on global telefiction. *Otras Modernidades. Ideological Manipulation in Audiovisual Translation*, pp. 166-188.
- Janet McCabe y Kim Akass, 2007. *Quality TV. Contemporary american tv and beyond*. Cuarta ed. New York: I.B. Tauris.
- Lauretis, T., 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine..* Valencia: Cátedra.
- Lomas, C., 2005. ¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres. *Cuadernos de trabajo social*, Volumen 18, pp. 259-278.
- Moore, H. L., 1996. *Antropología y feminismo*. Segunda ed. Madrid: Cátedra.
- Porta, E. F., 2015. *Masculinidades Emergentes. Contra la correspondencia entre el cuerpo y sus atributos* [Entrevista] (13 Diciembre 2015).

- Preciado, B., 2005. Multitudes queer. Notas para una política de los anormales.. *Nombres. Revista de filosofía*, Abril.XV(19).
- Propp, V.,1981. *Morfología del cuento*. Segunda ed. Madrid: Fundamentos, Colección Arte
- Rodríguez, F. J. L., 2015. Post-feminismo(s), Quality. *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 20(38), pp. 143-159.
- Rolando Pérez y David Torres, 2012. Representación de personajes, accesibilidad cognitiva y visionado televisivo en niños, niñas y adolescentes.. *Global Media Journal México*, 9(17), pp. 18-29.
- Rubio, A., 2010. *Teorías queer y excesos de masculinidad. La performatividad y su aplicación destructora*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Savater, F., 2009. *La tarea del héroe*. Madrid: Ariel.
- Shimpach, S., 2010. *Television in transition. The life and afterlife of the narrative action hero*. Reino Unido: Blackwell.
- Scolari, C.2008. Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de Comunicación social. Diálogos de la comunicación*, Nº 77, Julio-Diciembre.
- Todorov, T., 1970. *The Fantastic: a structural approach to a literary genre*. Vigésima ed. New York: Cornell University Press.
- Vargas, H. G., 2011. FANS, JÓVENES Y AUDIENCIAS EN TIEMPOS DE LA CULTURA DE LA. *Razón y palabra. Ejemplar dedicado a : Libros Básicos en la Historia del Campo Iberoamericano de Estudios en Comunicación*, Febrero.Volumen 75.
- Vargas, J., 2014. *Los héroes están muertos*. s.l.:Dolmen Books.
- Virino, C. C. C., 2006. Miedos y sueños en Sunnydale: Una aproximación a Joss Whedon como autor televisivo en Buffy, Cazavampiros. *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, Issue 6, pp. 61-82.

Webgrafía

- Figa, A., 2015. *themarysue.com*. [En línea] Available at: <http://www.themarysue.com/orphan-black-community/> [Último acceso: Noviembre 2015].
- Fumagalli, P. (., 2012. *generoneutro.wordpress.com*. [En línea] Available at: <https://generoneutro.wordpress.com/2012/10/29/punetazos-y-tiros-las-chicas-son-guerreras/> [Último acceso: Enero 2016].
- galaxy, G. G. t. t., 2015. *wired.com*. [En línea] Available at: <http://www.wired.com/2015/09/sense8-sci-fi-thats-not-afraid-girls/> [Último acceso: Abril 2016].
- Guarinos, V., 2007. <http://ocwus.us.es/>. [En línea] Available at: http://ocwus.us.es/comunicacion-audiovisual-y-publicidad/tendencias-actuales-de-investigacion-en-narrativa-audiovisual/contenidos/tema4/pagina_04.htm [Último acceso: Mayo 2015].
- Pan, M. B., 2016. *feminismo.about.com*. [En línea] Available at: <http://feminismo.about.com/od/historia/a/las-tres-olas-del-feminismo.htm> [Último acceso: Mayo 2016].
- Pizarro, M. Á., 2015. *culturaocio.com*. [En línea] Available at: <http://www.culturaocio.com/tv/noticia-krysten-ritter-jessica-jones-primera-antiheroína-marvel-20151109103633.html> [Último acceso: Diciembre 2015].
- Ramirez, C., 2016. *moviepilot.com*. [En línea] Available at: <http://moviepilot.com/posts/3820637> [Último acceso: Febrero 2016].
- Ryan, M., 2016. *variety.com*. [En línea] Available at: <http://variety.com/2016/tv/features/comedy-takes-over-tv-1201725403/> [Último acceso: Marzo 2016].
- Spiegel, L., 2012. *huffingtonpost.com*. [En línea] Available at: http://www.huffingtonpost.com/2012/01/31/nichelle-nichols-star-trek-uhura_n_1244343.html [Último acceso: Mayo 2016].
- Winkel, C., 2016. *mythcreants.com*. [En línea] Available at: <http://mythcreants.com/blog/five-signs-your-story-is-sexist-against-men/> [Último acceso: Junio 2016]

Videografía

- *Agent Carter*. 2015-2016 [Serie] Creada por Christopher Markus y Stephen McFeely. Estados Unidos: ABC Studios, Marvel Television.
- *Ally McBeal*. 1997-2002. [Serie] Dirigido por David E. Kelley. Estados Unidos: FOX.
- *Battlestar Galactica*. 2004-2009 [Serie] Creada por Ronald D. Moore. Estados Unidos: R&D TV, British Sky Broadcasting, NBC Universal Television, Universal Media Studios.
- *Breaking Bad*. 2008-2013. [Serie] Creada por Vince Gilligan. Estados Unidos: AMC.
- *Buffy, Cazavampiros*. 1997-2003. [Serie] Dirigido por Joss Whedon. Estado Unidos: WB-UPN.
- *Carmilla, the series*. 2014- [Serie] Creada por Jordan Hall y Ellen Simpson. Canadá: Kinda TV, U by Kotex, Smokebomb Entertainment, Shift2
- *Cómo defender a un asesino*. 2014- [Serie] Creada por Pete Nowalk. Estados Unidos: Shondaland.
- *DC's Legends of tomorrow*. 2016- [Serie] Creada por Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Andrew Kreisberg. Estados Unidos: Bonanza Productions Inc, Berlanti Productions, Warner Bros Television, DC Comics.
- *Dollhouse*. 2009-2010 [Serie] Creada por Joss Whedon. Estados Unidos: FOX.
- *Fear The Walking Dead*. 2015 - [Serie] Creada por Robert Kirkman y Dave Erickson. Estados Unidos: AMC.
- *Firefly*. 2002-2003 [Serie] Creada por Joss Whedon. Estados Unidos: FOX.
- *Friends*. 1994-2000 [Serie] Creada por David Crane y Marta Kauffman. Estados Unidos: NBC.
- *House of Cards*. 2013- [Serie] Creada por Beau Willimon. Estados Unidos: Media Rights Capital.
- *Jane the Virgin*. 2014- [Serie] Creada por Perla Farías. Estados Unidos: Poppy Productions, RCTV International, Electus, Warner Bros Television, CBS Television Studios.
- *Jessica Jones*. 2015-. [Serie] Dirigido por Melissa Rosenberg. Estados Unidos: Marvel Television - ABC Television Studios.
- *Juego de Tronos*. 2011- [Serie] Creada por David Benioff y D.B. Weiss. Estados Unidos: HBO.

- *Las crónicas de Shannara*. 2016- [Serie] Creada por Alfred Gough y Miles Millar. Estados Unidos: MTV.
- *Masters of Sex*. 2013-[Serie] Creada por Michelle Ashford. Estados Unidos: Round Two Productions, Timberman/Beverly Productions Sony Pictures Television, Showtime Networks.
- *Orange is the new black*. 2013-[Serie] Creada por Jenji Kohan. Estados Unidos: Lionsgate Productions.
- *Orphan Black*. 2013-. [Serie] Dirigido por Graeme Manson y John Fawcett. Canadá: Space-BBC America-Temple Street Productions.
- *Penny Dreadful*. 2014- [Serie] Creada por John Logan. Estados Unidos: Neal Street Productions.
- *Sexo en Nueva York*.1998-2004. [Serie] Creado por Darren Star. Estados Unidos: HBO
- *Star Trek* . 1966-1969. [Serie] Creada por Gene Roddenberry. Estados Unidos: NBC.
- *Supergirl*. 2016 - [Serie] Creada por Greg Berlanti y Allison Adler. Estados Unidos: Berlanti Productions, Warner Bros Television, DC Comics.
- *The 100*. 2014-. [Serie] Dirigido por Jason Rothenberg. Estados Unidos: Bonanza Productions Inc.-Alloy Entertainment-Warner Bros. Television-CBS Television Studios.
- *The Walking Dead*.2010- [Serie] Creada por Frank Darabont. Estados Unidos: AMC.
- *Veronica Mars*. 2004-2007 [Serie] Creada por Rob Thomas. Estados Unidos: UPN.
- *Xena, la princesa guerrera*. 1995-2001 [Serie] Creada por John Schulian y Robert Tapert. Estados Unidos: Syndications.

ANEXO I

Entrevista a Ellen Simpson, co-creadora y responsable transmedia de Carmilla The Series

(Entrevista realizada en inglés, está transcrita de forma literal y en su idioma original. Fue realizada en la Navidad del año 2015)

E: Carmilla is by in large a collaborative effort, but the main writing driver is that of Jordan Hall. I help out with the plot development and write the side stories (twitter/tumblr) and branded content (UBK Shorts from Season 1, Season 0 this past year). Carmilla was developed to be queer, by nature of the subject matter and source material. When Steph Ouaknine, the producer, first floated the idea, she was looking for a public domain story that had a strong female presence and possibly queer themes. Carmilla came to my mind immediately.

Carmilla was sold on a one sheet pitch document that clearly spelled out that it was about two girls who fell in love. Because of this, there was never any doubt that the story was about this to begin with. It freed us up, considerably, as we were developing the slow burning love story between Laura and Carmilla, to write about other wacky hijinks. Not everything had to be laden with subtext, as is the case in many shows about queer women, and we were able to propel the narrative forward without putting great emphasis on sexuality or gender expression, while still having those who differ from the cisgender, heterosexual norm present on screen.

In a way, Jordan and I both, as well as Steph and the rest of the great crew at Smokebomb, that normalizing these relationships is vitally important for kids to continue to see themselves in the characters they like. The end-all-be-all of a character who happens to be queer is not their act of coming out.

M:*Did you think to make Carmilla as a "classical" hero? Laura, is she made to be a "new kind of hero"?*

E:Carmilla was never a hero. She doesn't care enough about anything to be one. Her apathy is a direct pull from the source material and is indicative of her long life and experience. She might do heroic things for Laura's sake, but the whole point of season 2 was that she isn't a hero in the classical sense, which is the slot that Laura is desperate to put her into.

Laura is the hero of the story. She thinks of herself in the eyes of a classical heroine, the subject of all the romantic (here meaning the time period) literature she loves, but in a lot of ways she isn't a typical heroine. Heroes, both men and women, are not allowed to have flaws. They're supposed to be these perfect avatars that are almost blank canvases for the common man to see themselves in them. A hero can be Luke Skywalker, or Scout from *To Kill a Mockingbird*, they wear a thousand faces and live a thousand lifetimes, but at the end of the day, their arc is all a very similar journey. *Laura*, too, follows this journey – but she's a messy character. She screws up. She has opinions that aren't correct, she makes the same mistakes over and over again. Most heroines are “practically perfect in every way” and their only limitations come in the form of age, or experience.

M: *As writers, do Jordan and you think that the hand behind the script affect the story? I mean, is there a difference between what a man writes and a woman?*

E: Men and women definitely write differently, but it's the mark of a truly skilled writer when they are able to write out of their experience and gender. It also depends on the audience. Some audiences are more sensitive to the treatment of certain characters than others. For instance, an audience of largely women loving women is probably going to pick up on a lady lovin' scene written by a man entirely for a male gaze – either written by a man or a woman. But a tender scene written by a man or a woman might elicit an entirely different reaction.

M: *Are the queer characters on Orphan Black, Buffy, Jessica Jones and The 100 well written? (in case you know the shows)*

E: I don't really watch *Orphan Black*, but I think the character of Tony is presented in a wildly offensive way that's no better than having a cis guy wearing a dress playing a trans woman. There are a million ways that they could have done his character well, but instead he was written as a creepy, fully realized and downright predatory guy.

I think that *Buffy* is an interesting case, because so much of Willow and Tara's relationship was governed by censors, rather than expression. You want to talk about meaningful glances? Willow and Tara had that in spades. Also, think about Tara's character. What do we really know about her other than her kind of awful home situation (that's never really fully fleshed out beyond the appearance of her brother [if I remember

correctly] and his bad attitude). While it was refreshing that so little of their story was about the whole ~homosexual reveal~ I think in a way, the inability of the show to have that conversation was really detrimental to it. We never got to understand Tara for who she was. To this day, I still think of her somewhat as a mystery.

I liked the way Jessica Jones handled their female relationships, honestly. They were messy, but they were also never able to avoid the fact that they were about queer women as opposed to a straight couple. Sure, they were both very white and upper middle class, but they were portrayed well.

M:*Do you believe that there are "manly" behaviours and gestures in female heroes?*

E:This question assumes that there are delineated male and female characteristics that only those of that gender can have. I think this argument is bunk and you should potentially reconsider attempting to prove it in your paper. People are people, and behaviors don't belong to one gender or another.

ANEXO II

La ciencia ficción y la fantasía: el lugar de la exploración

Lo fantástico como elemento de inmersión

La ciencia ficción y la fantasía son el terreno propicio para narrar historias trasgresoras. Las normas que se pactan entre espectador e historia dan lugar a fenómenos maravillosos, extraños, incomprensibles pero totalmente aceptados como lógicos y racionales. Cuando se comienza a ver una serie como *Galáctica: Estrella de combate*, el espectador no duda ni un segundo que los cylons existan; tampoco se dudan de *Los Caminantes* en *The Walking Dead* y *Fear The Walking Dead*. Las cuestiones morales, los límites de dicha moralidad, las leyes de la física... todo se transforma, se cambia y se moldea de acuerdo a las directrices que nos pide la propia historia. La ciencia ficción empuja los límites, se cuestiona las cosas y por ende, provoca en el espectador una necesidad y especialización de conocimientos que de otra forma no hubiera llegado por sí mismo.

Todorov, en su obra sobre la ficción y la fantasía, citaba a Pierre Mabilie para explicar qué es la ficción en última instancia: “Beyond entertainment, beyond curiosity, beyond all emotions such narratives and legends afford, beyond the need to divert, to forget, or to achieve delightful or terrifying sensations, the real goal of the marvelous journey is the total exploration of universal reality”(Todorov, 1970:57)

Esta *exploración universal de la realidad* es la necesidad de respuesta del ser humano a las grandes dudas universales. Los mitos, las explicaciones divinas, los grandes enigmas... se han transformados en relatos de ficción, de fantasía e, incluso, algunos en casos, son historias que mezclan los diversos géneros. La ficción fantástica, donde se recoge también la ciencia ficción, permite al espectador una fusión total con el/la protagonista. Las dudas del protagonista, su aprendizaje, sus emociones antes las maravillas del mundo extraordinario... son también las del espectador. Esto se da porque en lo fantástico el espectador siente tal y como lo hace el personaje. El conocimiento del mundo, sus leyes y su naturaleza, su conflicto con aquello que es de origen ignoto... es catalizado por el personaje protagonista para llegar al espectador (Todorov, 1970:26).

Para Todorov, esta unión del espectador y el personaje debe darse tras cumplirse tres condiciones. Dichas condiciones se corresponden con lo que él llama lo Fantástico. Este atributo es uno de los tres pilares que conforman su teoría sobre la literatura fantástica.

Para el autor existen dos formas de abordar la ficción fantástica: lo extraño y lo maravilloso. Lo fantástico se produce cuando el personaje vacila ante la realidad de la situación que se le ofrece. Si esta realidad se puede explicar mediante las leyes de la realidad y fenómenos descritos, se dice que es extraño; si por el contrario, para aceptar el origen del conflicto es necesario aceptar nuevas leyes, se dice que es un evento maravilloso (Todorov, 1970:22). Aquello que se queda en la duda, que no se resuelve, es lo que denomina fantástico.

Las tres condiciones son las siguientes:

Primera: el texto debe obligar al lector a considerar el mundo ficcional como un mundo de personas reales, y dudar sobre la explicación natural o sobrenatural de los eventos descritos.

Segunda: la duda debe ser experimentada por un personaje. El lector ha de identificarse con dicho personaje.

Tercera: el lector debe adoptar una cierta actitud respecto al texto, ha de rechazar lo alegórico y lo poético.

La incursión con este mundo ficcional debe de ser total. Esta definición no se aleja mucho con las intenciones de las nuevas formas televisivas. Para las nuevas narrativas, sobre todo las transmedias, el *feedback* y la capacidad de crear mundos complejos, ricos y expandibles a diferentes plataformas son las bases para su éxito (Costa, 2013 :561-573). En el caso de las series posteriormente analizadas, *Buffy Cazavampiros* sería maravillosa, *Orphan Black* extraña, *The 100* fantástica y *Jessica Jones* maravillosa.

La fantasía y la ciencia ficción como desenmascaramiento

La fantasía y la ciencia ficción es el terreno propicio para el desenmascaramiento del espectador. La aceptación de la quiebra de las leyes naturales, la total aceptación de crímenes punibles a nivel moral e, incluso también, la transformación completa de la realidad, son aceptadas por el proceso de inmersión que sufre el espectador para con la historia. Sin embargo, y pese a que esto se acepte, los problemas reales y los prejuicios de la sociedad no lo hacen tanto.

El ejemplo podría ser *Star Trek* (NBC, 1966-1969) y el caso de Uhura, personaje femenino afroamericano. Situada en una posición de poder inusual para la época, Uhura rompía por primera vez el estereotipo de mujer negra trabajadora del hogar o bailarina. El paso de la actriz, Nichelle Nichols, por la serie fue una constante montaña rusa. Admirada por la comunidad negra estadounidense, en pleno apogeo en la lucha por los Derechos Civiles, y a su misma vez, despreciada por el mundo del espectáculo, Nichols tuvo que luchar con un racismo que ella misma calificaría como “vivo y rampante”.

El periodista Lee Spiegel, quien escribe para la edición digital de The Huffington Post, le realizaría una entrevista en febrero de 2012 en la que el tema principal era cómo vivió la actriz el primer beso interracial de la televisión norteamericana. Entre otras muchas otras declaraciones, la actriz admitió que se quedó en *Star Trek* tras haber hablado con el Dr. Martin Luther King.

Cuando me di la vuelta, me encontré viendo la cara del Dr. Martin Luther King, andando hacia mí con una gran sonrisa en su cara. [...] (Tras contarle que se marchaba de la serie) Me dijo: ¿no te das cuenta de lo importante que es tu presencia, tu personaje? No se trata de que seas un personaje negro o una mujer. Se trata de que eres la primera representación no estereotipada en televisión. Has roto con todo.

[...] Aquí estamos nosotros, marchando, y ahí estás tú, proyectando justo a dónde nos dirigimos. No puedes marcharte. ¿No entiendes los que significas? Le dije que me iría durante un tiempo de la serie, y que podría volver en marzo a lo que me dijo: ¡No! Eres una imagen para nosotros. Miramos la pantalla y sabemos dónde vamos. Era como si me estuviera diciendo ¡somos libres al fin, libres al fin! (Nicholls, 2012)²⁰

En la serie se aceptaba con total naturalidad que existiese alguien como Spock, un personaje alienígena procedente de otro planeta, pero no que Uhura fuese negra. ¿No es entonces la ciencia ficción un espejo auténtico de la sociedad? La hipocresía del espectador, quien es capaz de asumir ciertas cosas como reales porque así lo dice el relato, pero que no acepta que aquellas cosas que considera como perturbadoras en su realidad cotidiana se transformen. Los límites están ahí para que las historias rompan con ellos. Las temidas represalias que pudiesen tomar contra la serie, sobre todo desde los gobiernos

²⁰ Traducción y transcripción propia del artículo original, el cual se puede leer aquí: http://www.huffingtonpost.com/2012/01/31/nichelle-nichols-star-trek-uhura_n_1244343.html

del sur de Estados Unidos, se pudieron superar. Hoy día, *Star Trek* es historia de la televisión.

En las series contemporáneas actuales, las ganas de innovar y de mostrar realidades nuevas no se han perdido. Una de las más revolucionarias de los últimos años, por su ambición y su historia, es *Sense8*. La serie de Netflix, co-creada por las hermanas Wachowski y J. Michael Straczynski, es un buen ejemplo de que la diversidad es posible en televisión.

La trama es la siguiente: ocho individuos, de diferentes lugares del mundo, están conectados entre sí tanto mental como emocionalmente. Pueden trasladarse de manera astral a cualquier otro lugar en el que haya otro *sensate* y pueden adherirse sus habilidades y conocimientos. Entre los personajes hay una pareja interracial y dos parejas homosexuales. Estas dos últimas, las favoritas del público, son las que más revuelo causaron con la emisión de la serie. El hecho de ver a una mujer, lesbiana y transexual era algo inédito en la televisión.

El propio Straczynski, en una entrevista realizada en *Geek's Guide to the Galaxy*, realizaba las siguientes declaraciones respecto a la tarea de la ciencia ficción, las políticas y lo correcto. Lo hacía refiriéndose al valor de su propia serie, *Sense8*, y al porqué escogía a personas y no ninguna otra metáfora alienígena para explorar el propio ser Humano.

*“Siempre ha habido este extraño baile entre políticas y ciencia ficción, y cómo mucho de una cosa se mezcla con otra, y cómo la manera en la que la ciencia ficción ha tratado los temas políticos, de género y sexualidad ignorándolos, a menos que pudiesen explorarlos en otras razas. ¿Si se escribiera sobre aliens que cambiasen de géneros, no sería genial? Así se puede explorar distintos temas sin hacerlos sobre gente real. [...] Vamos a usar esta serie para examinar temas de sexualidad y género, y privacidad, y política, y religión, y no con ninguna raza alienígena rara sino con nosotros, para mostrar que puede hacerse y que se puede sobrevivir. Así que mi esperanza es esa, una vez que hemos abierto la puerta, el ver una ciencia ficción mucho más madura hacerse en cualquier otra parte”*²¹ (Straczynski, 2015)

²¹ La entrevista fue recogida por Wired.com. Se puede leer aquí: <http://www.wired.com/2015/09/sense8-sci-fi-thats-not-afraid-girls/>

La ciencia ficción y la fantasía consiguen dos objetivos: en primer lugar, logran que el espectador se sumerja en la historia y se sienta identificado con el personaje, algo que ayuda a que los procesos cognitivos se desarrollen de una determinada manera. En segundo lugar, se lleva a los límites la tolerancia y la moralidad del espectador, explorando distintas realidades de su cotidianidad que causan controversia o que no son aceptadas. Dichas realidades, además, cada vez se dan más frecuentemente en el personaje humano, alejándose de la comodidad de la exploración en el Otro.