



FACULTAD DE COMUNICACIÓN

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

**NUEVAS REPRESENTACIONES DE LA HEROÍNA
EN LA FICCIÓN HIPERTELEVISIVA
ESTADOUNIDENSE.**

EL CASO 

Trabajo Fin de Grado presentado por Rubén Navajas Ortiz, siendo el tutor del mismo Irene Raya Bravo.

Fdo. Tutor/a

Fdo. Alumno/a

Sevilla. Septiembre de 2016



GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

TRABAJO FIN DE GRADO

CURSO ACADÉMICO [2015-2016]

TÍTULO

Nuevas representaciones de la heroína en la ficción hipertelevisiva estadounidense. El caso Marvel.

AUTOR:

Rubén Navajas Ortiz

TUTOR:

Irene Raya Bravo

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 los personajes femeninos heroicos en el género de superhéroes, más concretamente dentro de las adaptaciones televisivas de Marvel de la televisión contemporánea estadounidense creadas durante la última década. Para conseguirlo se realizará un acercamiento a las distintas formas de heroísmo que representan los personajes femeninos, además de otras características como los estereotipos que representan o los valores feministas que aportan. Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo conseguir responder a la pregunta: “¿son las heroínas de Marvel una nueva forma de empoderamiento femenino en la ficción hipertelevisiva?”. Para ello, se indagará en teorías analíticas sobre el feminismo y la figura del héroe de diversos autores tales como Otto Rank o Joseph Campbell.

PALABRAS CLAVE:

Heroínas, Género, Hipertelevisión, Marvel, Series

ÍNDICE

1.	RESUMEN	1
2.	INTRODUCCIÓN	1
3.	OBJETIVOS	2
4.	METODOLOGÍA	3
	4.1 MUESTRA	4
	4.2 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	4
5.	MARCO TEÓRICO	5
	5.1 CÓMIC Y HEROISMO EN MARVEL	5
	5.2 EL FENÓMENO DE LOS SUPERHÉROES	6
	5.3 EL MITO DEL HÉROE	8
	5.4 LOS HÉROES MODERNOS	9
	5.5 ¿Y EL MITO DE LA HEROÍNA?	11
	5.5.1 PANDORA, LA FEMME FATALE	12
	5.5.2 ATENEA, LA MUJER BELICOSA	13
	5.5.3 OTRO TIPO DE FEMINIDAD: DEMÉTER O LA MADRE BENEFACTORA	14
	5.6 LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA. UN BREVE REPASO HISTÓRICO	15
	5.7 LA EVOLUCIÓN DE LA MUJER EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESTADOUNIDENSE	16
	5.8 LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA FICCIÓN HIPERTELEVISIVA	17
	5.9 LOS ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN	19
6.	ANÁLISIS	21
	6.1 <i>Agents of Shield</i>	21
	6.2 <i>Agent Carter</i>	27
	6.3 <i>Jessica Jones</i>	32
	6.4 <i>Daredevil</i>	36
7.	CONCLUSIONES	40
8.	BIBLIOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	43

1. RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado pretende estudiar el diseño de los personajes femeninos heroicos en el género de superhéroes, más concretamente dentro de las adaptaciones televisivas de Marvel de la televisión contemporánea estadounidense creadas durante la última década. Para conseguirlo se realizará un acercamiento a las distintas formas de heroísmo que representan los personajes femeninos, además de otras características como los estereotipos que representan o los valores feministas que aportan. Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo conseguir responder a la pregunta: “¿son las heroínas de Marvel una nueva forma de empoderamiento femenino en la ficción hipertelevisiva?”. Para ello, se indagará en teorías analíticas sobre el feminismo y la figura del héroe de diversos autores tales como Otto Rank o Joseph Campbell.

2. INTRODUCCIÓN

Desde el año 2005, la sociedad está viviendo una expansión masiva de uno de los géneros culturales que más dinero ha recaudado, y también uno de los contenedores de fans más prolífero de la historia: el fenómeno de los superhéroes. Ahora, en 2016, este género está tan fuertemente consolidado que cada año se produce una nueva oleada de estrenos protagonizados por personajes con superpoderes, tanto en cine como en televisión. Su paso por la pequeña pantalla comenzó más tarde, pero ha sido tan grande su desarrollo que me impulsó a realizar este trabajo de investigación por dos motivos: el número de heroínas femeninas han aumentado considerablemente en televisión, y apenas se han hecho estudios académicos sobre estos personajes.

El primer hecho es bastante sorprendente, teniendo en cuenta que el género de superhéroes posee una fama superior en el cine que en televisión. Sin embargo, las grandes productoras han apostado por la incursión y desarrollo de la superheroína en la pequeña pantalla, mientras que en la gran pantalla su importancia está relegada a un plano secundario. El segundo hecho es aún más extraordinario que el primero, pues se han realizado numerosos estudios feministas sobre el papel de la mujer en la televisión contemporánea en diferentes géneros, pero no con tanta frecuencia sobre el género de superhéroes o las heroínas modernas. Sólo algunos investigadores se han interesado por este tipo de heroína en la cultura audiovisual, pero casi siempre se referían a las películas o las clasificaban dentro de las mujeres guerreras del postfeminismo televisivo, nunca dentro de un género propio.

La escasa investigación televisiva de la figura femenina en el género de superhéroes contrasta fuertemente con los estudios de la misma en los cómics. Han sido abundantes autores (Ross Murray, Joseph J. Darowski, Pierre Comtois o Laura Mattoon D'amore) los que han investigado sobre la figura de Susan Storm de Stan Lee y Jack Kirby, las mujeres X-Men de John Byrne y Christopher Claremont, o Elektra de Frank Miller, destacando aspectos y valores tanto heroicos como feministas. Si estos autores han demostrado que dichas mujeres eran personajes complejos e interesantes que reflejaban un deseo constante de la sociedad por dar un protagonismo de acción a las mujeres

¿por qué no hacer lo mismo en televisión, si ahora mismo estamos viviendo una época de esplendor en el desarrollo del género de superhéroes?

Mi trabajo de investigación se concibe, precisamente, para dar voz a esos personajes femeninos y demostrar que es posible una completa investigación sobre ellas, como las que se hacen en otros géneros televisivos. Por lo tanto, el presente estudio se dedicará a responder la siguiente pregunta: “¿son las heroínas de Marvel una nueva forma de empoderamiento femenino en la ficción hipertelevísiva?”. Esta respuesta se esclarecerá después de un análisis de las heroínas femeninas de cuatro adaptaciones televisivas de Marvel: *Agents of Shields* (ABC, 2013-), *Agent Carter* (ABC, 2015-2016), *Jessica Jones* (Netflix, 2015-) y *Daredevil* (Netflix, 2015-). La justificación sobre la elección de la categoría Marvel como elemento clave de mi estudio se detallará más adelante.

La investigación previa al análisis indaga sobre temas clave a la hora de desarrollar tanto la faceta heroica como feminista de nuestros personajes. Para situarnos en el género, primeramente hablaremos sobre la historia del feminismo en el cómic de Marvel y desarrollaremos más el Fenómeno de los superhéroes. Sobre el mito del héroe recopilaremos los estudios de Otto Rank y Joseph Campbell en *El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica* (2009) que hablan sobre los héroes clásicos y modernos. Para la figura de la heroína estudiaremos a Núria Bou y su libro *Diosas y Tumbas* (2006), donde clasificaba a las mujeres del cine de Hollywood como heroínas según la mitología griega. Por último hablaremos sobre historia, evolución y desarrollo de la figura femenina en la televisión, haciendo hincapié en la era del postfeminismo televisivo y el estudio de María Isabel Menéndez sobre los estereotipos femeninos en *Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy* (2014).

3. OBJETIVOS

En este trabajo de investigación se plantea como objetivo principal responder a la siguiente pregunta: ¿son las heroínas de Marvel una nueva forma de empoderamiento femenino en la ficción hipertelevísiva?

Más allá de esta cuestión, podemos formular en relación al análisis que llevaremos a cabo una serie de objetivos secundarios:

- Describir y clasificar mediante el marco teórico y metodológico los tipos de heroínas representadas en las series.
- Descubrir si estas heroínas conforman un nuevo arquetipo de personaje con unas características o patrones comunes entre sí.
- Comprobar si estas heroínas son portadoras de valores feministas.

4. METODOLOGÍA

Este Trabajo de Fin de Grado es una investigación que intenta esclarecer un tema tan específico que ha sido pocas veces tratado en los estudios de televisión contemporáneos. Para realizar una correcta metodología se han utilizado como referencia otros análisis audiovisuales de diferentes autores, tanto en el ámbito del cine como de la televisión. El método de análisis elegido para llevarlo a cabo es el cualitativo. Los datos cualitativos son descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones. Estos datos son los que aplicaremos a los personajes femeninos de las series escogidas.

Vamos a realizar una investigación de carácter básico, ya que su resultado no provocaría un cambio sustancial del tema tratado, ni daría lugar a una acción práctica, sino que podría servir como documentación de investigación para posibles estudios posteriores que abordasen la misma materia. Por consiguiente, nos planteamos fundamentalmente desarrollar el conocimiento de un objeto de estudio.

El análisis se divide en los tres niveles sacados del libro *Cómo analizar un film* (1991), de Francesco Casetti y Federico di Chio: el nivel del relato, el nivel de la historia y el nivel de la fábula. El primero es una aproximación general del personaje, el segundo analiza al personaje como rol en la historia, y el tercero es un análisis del personaje como actante.

El primero está dedicado a un análisis general de los personajes femeninos de las series seleccionadas y se analizan características como la iconografía, la psicología y la clase social. En la iconografía se tratan aspectos físicos y superficiales como la edad, el aspecto físico, la forma de hablar, si sufre algunas transformaciones, etc. En la psicología nos adentramos más en el personaje y vemos como es su comportamiento, sus relaciones con los demás personajes, sus pensamientos/sentimientos/valores, y la evolución de estos. Con la clase social, veremos si el estatus cultural y económicos de dichos personajes, su entorno o su sexualidad son influyentes.

En el segundo nivel se habla del personaje como rol. Aquí aplicaremos la tipología de estereotipos que analizó María Isabel Menéndez en su artículo *Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy* (2014) sobre los estereotipos femeninos en la hipertelevisión, que son: *Reina del Hogar*, *Mujer Objeto*, *Superwoman*, *Elasticwoman*, *Mujer Profesional*, *Mujer Mala*, *Víctima*, *Mujer Masculina*, *Feminista* y *Estereotipo lésbico*. Comprobaremos si los personajes femeninos cumplen algunos de esos estereotipos, si lo hacen de forma completa o parcial, o si existe una evolución en ellos.

Para el tercer nivel hablaremos del personaje como actante, y analizaremos aquellos actos que convierten a los personajes femeninos en heroínas. Para ello relacionaremos esas heroínas con la tipología que realiza Núria Bou en su libro *Diosas y Tumbas* (2006), basado en la mitología griega: La

heroína como *femme fatale* (del mito de Pandora), la heroína como mujer belicosa (del mito de Atenea) y la heroína como madre benefactora (del mito de Deméter). Comprobaremos a cuál de ellos pertenecen cada una, si se pueden clasificar en más de uno, y si existe una evolución o transformación.

4.1 MUESTRA

Muestra: *Agent Carter* (2 temporadas, 18 episodios), *Agents of Shield* (2 temporadas, 44 episodios), *Daredevil* (2 temporadas, 26 episodios) y *Jessica Jones* (1 temporada, 13 episodios)

La metodología empleada se basa en el análisis descriptivo-cualitativo de la figura de la heroína en las adaptaciones televisivas de Marvel, estrenadas desde el 2013 hasta la actualidad.

4.2 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Pero, ¿por qué me he centrado en La Casa de las Ideas (Marvel) y no en Detective Comics (DC), siendo las dos un objeto igualmente válido para mi investigación? ¿O por qué no he hablado sobre las dos factorías? La segunda pregunta tiene una respuesta más simple: el Trabajo de Fin de Grado comprende una extensión determinada debido a su carácter concreto, y analizar la figura de la heroína en 9 series de televisión habría supuesto un desajuste de esos límites.

La primera pregunta requiere respuestas tanto objetivas como subjetivas. Al afrontar este tema y plantear todas las adaptaciones de cómics de superhéroes que se han realizado en televisión y seguían emitiéndose (*Agents of Shield*, *Agent Carter*, *Daredevil*, *Jessica Jones*, *Flash* (The CW, 2014-), *Arrow* (The CW, 2012-), *Supergirl* (CBS, 2015-), *Legends of Tomorrow* (The CW, 2016-), *Gotham* (FOX, 2014-)) fui descartando en base a unos cuantos criterios de selección. Las tres series protagonizadas por mujeres decantaban la balanza a favor de Marvel (*Agent Carter* y *Jessica Jones* por *Supergirl*). *Agents of Shield* fue creada por Joss Whedon, uno de los máximos exponentes del feminismo televisivo. *Daredevil*, con su segunda temporada recién estrenada, presenta a la *femme fatale* por excelencia: Elektra Natchios. En el otro lado tenemos tres series protagonizadas en casi su totalidad por hombres (*Gotham*, *Arrow* y *Flash*) y una que no equilibra su balanza (2 mujeres frente a 7 hombres en *Legends of Tomorrow*).

Otro aspecto que motivó esta decisión fue una selección subjetiva en base a la calidad de dichas series, valorando aspectos como la narración o la realización, y la extrapolación de temas reales (característica imperativa de Marvel en televisión) como el abuso o la violación en *Jessica Jones* o la continua lucha de la Agente Carter de hacerse un hueco en un contexto claramente machista, puntos fuertes para exponer en este trabajo de investigación. Las series de DC son una adaptación más *soft* de los cómics, con todo lo que eso conlleva: se prefiere el puro entretenimiento y espectáculo y no una visión más fiel de la sociedad.

5. MARCO TEÓRICO

5.1 CÓMIC Y HEROÍSMO FEMENINO EN MARVEL

Durante los orígenes del cómic de superhéroes la figura de la mujer nunca estuvo representada positivamente, un hecho que permanecería intacto durante varios años. El género, si nos centramos en Marvel, comienza con la época dorada de Timley y su primer cómic de superhéroes *Red Raven*, se desarrolla en los años 30 de la Norteamérica previa a la Segunda Guerra Mundial. Cualquier expresión artística, como los libros, las obras de arte o incluso los cómics, son un fuerte contenedor de información sobre la época en la que son creados, y en este caso el género de superhéroes nació en un contexto puramente patriarcal, relegando inevitablemente cualquier rol femenino a un segundo plano.

La primera superheroína de Marvel, Susan Storm, fue el primer personaje femenino que Stan Lee y Jack Kirby crearon para el Universo Marvel durante la década de los 40. La primera etapa de la heroína estuvo condicionada por la sexualización del personaje, un “icono sexy” usado por los creadores a modo de excusa para crear diversas situaciones “eróticas” con los demás héroes masculinos. Este hecho no fue de agrado para el público y progresivamente el personaje se le fue otorgando más importancia, aunque siempre en un plano secundario. No fue hasta la llegada de John Byrne, uno de los dibujantes que trajo la modernidad narrativa a Marvel, cuando Susan empezó a obtener el papel que se merecería. Byrne, que cambió radicalmente a los *X-Men*, estaba dispuesto a mostrar al mundo que *La Chica Invisible* no tenía nada de “chica”: la mostró como madre y mujer moderna, consciente de su determinación y posibilidades. Se muestra pues el paso hacia el empoderamiento femenino del personaje, finalizando su faceta de “niña” para dar lugar a *La Mujer Invisible*.

La buena aceptación del personaje por parte del público demostró que Byrne no se equivocaba en su decisión de otorgar más protagonismo al personaje, y con ello se hizo evidente la necesidad de más arquetipos femeninos como Susan Storm en la industria del cómic. A finales de los 70 y principios de los 80 se produce la apertura hacia una nueva etapa de los cómics de superhéroes, vinculado al proceso modernista de Ronald Reagan, donde Marvel lanza su primera serie protagonizada por una superheroína (*Dazzler*), y la influencia de autores como Christopher Claremont y Frank Miller revolucionan las antiguas series de *X-Men* y *Daredevil*. Christopher Claremont hizo uso de una remodelación generacional, recogiendo el olvidado legado de los *X-Men* y proyectando sus preocupaciones sociales tales como el ecofeminismo o la homosexualidad. Unido a la gran admiración del escritor por la figura femenina, consiguió poner de nuevo en órbita a la generación mutante, convirtiéndose en la serie más vendida de la época y creando personajes tan míticos de la cultura popular como Tormenta, Jean Grey o Kitty Pride. Por su parte, Miller creó la figura femenina más icónica del universo de los superhéroes junto a Wonder Woman: *Elektra*, la mujer guerrera. Elektra Natichios, la amante y rival por excelencia de Daredevil, se postula como una luchadora independiente cuya psicología y ser se componen de mezclas culturales entre el bushido japonés y la mitología

griega, con el Complejo de Electra¹. La mezcla de culturas, su conversión en la primera *femme fatale* de la historia de Marvel y la iconicidad formada tras su muerte son elementos que constituyen la figura femenina en solitario más importante de la Casa de las Ideas.

Todo lo expuesto anteriormente fue clave en el desarrollo de un nuevo heroísmo femenino en los cómics de superhéroes, que desemboca en los años 90 con La Tercera Ola del Feminismo, donde surgen multitud de nuevas heroínas a petición del público como *She-Hulk* o *Spiderwoman*. Es innegable pues que autores como Frank Miller o Christopher Claremont ayudaron a crear el arquetipo de heroína heroínas conocido actualmente en el género de superhéroes, y que han servido de referencia para activistas del feminismo audiovisual como Joss Whedon. Este legado perdura hoy día y es visible en cómics como *Thor*, superhéroe clásico de Marvel convertido ahora en mujer y con mejores ventas que en su faceta masculina², o la nueva *Ms Marvel*, una adolescente Pakistaní que además de luchar contra los malos debe hacer frente a su condición de chica inmigrante.

A medida que la sociedad cambia, la cultura lo hace con ella, y actualmente tanto el cine como la televisión están evolucionando respecto al género de los superhéroes.

5.2 EL FENÓMENO DE LOS SUPERHÉROES

El detonante que inició la apertura en las industrial del cine y la televisión hacia el denominado fenómeno de los superhéroes, entendido como una sobreproducción de adaptaciones de dicho género y un exponencial crecimiento fanático de éste, fue el estreno de *Batman Begins* (2005). La vuelta del murciélago de Gotham a la gran pantalla, esta vez llevada por el prestigioso director de cine Christopher Nolan, supuso la introducción de un nuevo concepto de calidad cinematográfica en las adaptaciones del género superheroico. Tres años más tarde se abrió un mercado de competición entre los dos gigantes de la industria del cómic Marvel y DC: *El Caballero Oscuro* (2008), *Iron Man* (2008) y *El Increíble Hulk* (2008) fueron estrenadas en el mismo año, con resultados distintos entre sí. La calidad de las nuevas aventuras del gigante verde fueron muy cuestionadas (al igual que la adaptación de Ang Lee en 2003), pero tanto *Iron Man* como *El Caballero Oscuro* recibieron críticas muy positivas por parte del público, además de buenas recaudaciones en la taquilla internacional, con más de 300 millones³ la primera según IMDB, y más de 500 millones⁴ para la segunda. Estas cifras eran un reflejo evidente del cambio en la industria, una tendencia hacia una nueva vía de enriquecimiento por parte de las grandes productoras cinematográficas.

¹ Término propuesto por Carl Gustav Jung en *Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica* (1912) para designar la contrapartida femenina del Complejo de Edipo, entendido como un proceso psicológico de madurez donde la niña siente amor hacia el padre y rechazo hacia la madre.

² MALFUIN, (2015). *La versión femenina de Thor vende un 25% más que el original*. Recuperado 18 julio 2016, desde <http://www.deculture.es/2015/03/thor-mujer-vende-mas/>

³ http://www.imdb.com/title/tt0371746/business?ref_=tt_dt_bus

⁴ http://www.imdb.com/title/tt0468569/business?ref_=tt_dt_bus

En el año 2009, Disney rompe el mercado con la compra de Marvel por 4 billones según el periódico NY Times⁵. La estrategia de mercado pensada por Disney se resumía en el aprovechamiento de su capacidad creativa como los años de experiencia en la industria cinematográfica para lanzarse a un nuevo tipo de género. El primer paso fue crear el MCU, o *Marvel Cinematic Universe*, un universo cinematográfico compartido por los personajes adaptados a la gran pantalla. Tanto la extensión de la narrativa en otros medios (*Crossmedia*) como el aprovechamiento de las distintas piezas para una mayor experiencia del eje principal de la historia (*Transmedia*) estaban en auge, y el número de fans iba en aumento con herramientas como la *social media*. En 2012, *Los Vengadores* supuso uno de los estrenos más taquilleros de la historia con una recaudación de más de 600 millones de dólares⁶ y un punto de inflexión para lo que vendría después en televisión. El fenómeno de los superhéroes era ya una realidad.

La primera serie de televisión en cosechar un elevado *fandom* dentro del género de superhéroes fue *Smalville* (The WB y The CW, 2001-2011), la cual adaptaba las aventuras del joven Clark Kent (*Superman*). *Smalville* supuso un éxito de masas en sus primeras temporadas y, aunque WB pasara a CW con la unión de UPN, se mantuvo su emisión durante 10 años. Sólo un año después, coincidiendo con el enorme éxito de *Los Vengadores* en el cine, otra adaptación de DC irrumpe en CW: *Arrow*, la adaptación del cómic *Green Arrow*. Además de abrir el camino de las adaptaciones televisivas de ambas editoriales, *Arrow* copia la estrategia de su competidora y lleva a cabo el desarrollo de un universo televisivo, establecido para la conexión entre las adaptaciones lanzadas posteriormente en la cadena CW (*Flash*, *Supergirl*, *Legends of Tomorrow*).

Por su parte, Marvel decide lanzarse en televisión con *Agents of Shield*, serie creada por el mítico *showrunner* Joss Whedon (*Buffy Cazavampiros*) en 2013 para la cadena ABC. *Agents of Shield* se presenta como un producto *transmedia* que refuerza la idea base del MCU cinematográfico, trasladado esta vez a la pequeña pantalla, el cual es aprovechado dos años después por *Agent Carter*. La diferencia más evidente respecto a las adaptaciones de DC fue la incursión de un nuevo factor de mercado: Netflix, una empresa norteamericana de cine y televisión en VOD con funciones de distribución y producción, se une con Marvel para llevar a cabo una serie de adaptaciones televisivas de gran calidad sobre personajes clásicos de la factoría. *Daredevil* y *Jessica Jones* no comparten el mismo mundo narrativo con las series de la cadena ABC, pero sí están relacionadas directamente con el *MCU*, además de tener las dos el mismo espacio-tiempo: Hell's Kitchen, 2015. Los planes de Marvel y Netflix continuarán expandiéndose con las adaptaciones de *Luke Cage*, *Iron Fist* y *The Defenders*.

⁵ BARNES, Brooks y CIEPLY, Michael (2009). *Disney Swoops Into Action, Buying Marvel for \$4 Billion*. Recuperado 18 julio 2016, desde http://www.nytimes.com/2009/09/01/business/media/01disney.html?_r=0

⁶ http://www.imdb.com/title/tt0848228/business?ref_=tt_dt_bus

Gran calidad, creciente fenómeno fan o contenedor de transmedia son algunas de las características que poseen éstas adaptaciones. Las factorías y las cadenas de televisión llevan a cabo estrategias parecidas o diferentes según sus necesidades, pero es innegable el éxito de masas que está cosechando este género en la hipertelevisión.

5.3 EL MITO DEL HÉROE

Antes de analizar la figura de la heroína en las adaptaciones televisivas de Marvel, debemos preguntarnos qué es realmente una heroína. Para resolver esta cuestión debemos de indagar e investigar a estudiosos del psicoanálisis, como Otto Rank (1909) y Joseph Campbell (1949), que a través de la investigación en textos antiguos consiguieron sacar los patrones de comportamiento héroe, o más bien del mito del héroe. Tanto Rank como Campbell tienen una concepción diferente del mito.

O. Rank, con la influencia de expertos como Bauer y Freud, indagó sobre el mito del nacimiento del héroe en una serie de textos antiguos con el propósito de sacar unos rasgos comunes entre todas las versiones y formular un patrón de héroe. Después de su estudio, O. Rank consigue destacar algunos rasgos semejantes entre todas las leyendas de su muestra:

El héroe desciende de sus padres de la más alta nobleza; habitualmente es hijo de un rey. Su origen se halla precedido por dificultades, tales como la continencia o la esterilidad prolongada, o el coito secreto de los padres a casa de una prohibición externa o a otros obstáculos. Durante la preñez, o con anterioridad a la misma, se produce una profecía bajo la forma de un sueño u oráculo que advierte contra el nacimiento, por lo común poniendo en peligro la vida del padre o la de su representante. Por regla general, el niño es abandonado a las aguas en un recipiente; más tarde es recogido y salvado por los animales o gente humilde (pastores) y amamantado por la hembra de algún animal o por una mujer de condición modesta. Una vez transcurrida la infancia, descubre su origen noble de manera altamente variable; y luego, por un lado, se venga de su padre, y por el otro, obtiene el reconocimiento de sus méritos, alcanzando finalmente el rango y los honores que le corresponden. (Rank, citado en Bauzá, 1998: 146).

En una perspectiva psicoanalítica, O. Rank (1961) señala unos cuantos aspectos a tener en cuenta. El primero de ellos es la rivalidad de los héroes con sus padres, pues éstos son los que lo abandonan y desplazan del seno familiar. El héroe establece una rivalidad entre los progenitores y sus hermanos, con el fin de alcanzar el cariño de la madre. Esta rivalidad es más conocida como la “rivalidad sexual” (Bauzá, 1998: 147), y tiene su origen en las teorías de Freud. La meta del héroe, según Rank, puede resultar paranoica, por lo que el nacimiento del héroe podría estar muy vinculado a los delirios de grandeza y persecución propia de los psicóticos. Además del comportamiento paranoico de la rivalidad sexual, destaca el comportamiento social y anárquico de los héroes, debido a la opo-

sición del padre y a la generación anterior. El héroe es rebelde, renovador y revolucionario. Busca la libertad, romper el orden establecido e instaurar nuevos valores en su contexto. Todo esto, claro está, tiene sus consecuencias: esta actitud lleva al héroe hacia la soledad. Según O. Rank, debemos compadecer al héroe antes que admirarlo.

En cuanto a su nacimiento, O. Rank postula que su formación es gracias a dos infancias: la del héroe, y la del creador del héroe. Primero, los mitos son el resultado de un pueblo de adultos que se asombran ante la aparición del héroe, cuya vida extraordinaria sólo resulta concebible gracias a una infancia maravillosa. En segundo lugar los mitos son creados por adultos mediante la regresión a las fantasías de la infancia propia, una prolongación de las aspiraciones y deseos que poseen los hombres. Gracias a esto el héroe se forma y consolida, en consecuencia, a partir de la historia infantil personal de quien elabora el mito, de su creador.

Si hay algún estudioso considerado como el “gran experto del psicoanálisis heróico”, sin duda sería Joseph Campbell. Su famosa obra *El héroe de las mil caras* (1949) realiza una labor parecida a la de O. Rank y analiza una serie de relatos, de distintos lugares y épocas, cuyo protagonismo es el mito del héroe. Las mil caras es una referencia a las numerosas multiplicaciones que este relato típico ha ido teniendo a lo largo de la historia de la humanidad.

Su tesis profundiza en la psicología de esta figura, aclarando dos elementos que forman y transforman al héroe: la hazaña y el viaje.

-La hazaña (o las acciones del héroe) supone para él una liberación interior y conseguir una felicidad personal, pero sobre todo significa ponerse al servicio de los demás. Su mayor mérito, por el que es admirado y alabado, es sacrificarse, e incluso inmolarse por los demás. “Un héroe es alguien que ha dado su vida por algo más grande que el mismo” (Campbell, citado en Bauzá, 1998: 150)

-Para conseguir la hazaña el héroe emprende un viaje, conocido como **la aventura**. Campbell explica en *El poder del mito* (1988) que la aventura vierte en el héroe dos tipos de procesos, un “descenso” y un “ascenso” hacia lo más profundo de su interior. Este viaje psicoanalítico lo realizan todos los héroes del imaginario popular (incluido Jesucristo). El viaje hacia el interior otorga madurez y experiencia, las cuales las usará para realizar la hazaña, o lo que es lo mismo: dar su vida por los demás, por el amor. La aventura es una permanente superación de obstáculos personales, y “sólo se verá interrumpida por la muerte” (Bauzá, 1998: 153).

5.4 LOS HÉROES MODERNOS

Tanto O. Rank como J. Campbell desarrollaron su propia versión del mito del héroe, universal y clásico. Para Rank el héroe esconde un entramado de elementos psicoanalíticos más negativos (la rivalidad sexual, la paranoia y la soledad) que para Campbell (la hazaña, el viaje, el amor), pero las

dos visiones son igual de válidas y perfectamente aplicables a la configuración del mito. Sin embargo, según Bauzá (1998) en el Romanticismo surge un nuevo tipo de héroe, muy ligado a la literatura, y que se asemeja más al imaginario de héroe que poseemos hoy en día. Debemos diferenciar el héroe clásico del héroe moderno.

Uno de los artífices de esta nueva visión fue el filósofo napolitano Giambattista Vico, que afirmaba que la razón no podía dar solución a verdades incomprensibles por el ser humano, por lo que era necesaria la creación de un héroe. ¿Y cómo se crea? Mediante la imaginación, que difiere de la razón (Bauzá, 1998:156-157). El héroe moderno es el héroe romántico, anclado en la imaginación de los seres humanos, y también de los pueblos.

Como explica Bauzá (1998), este tipo de héroe literario perdura hasta la primera gran crisis de la humanidad, provocada por la Primera Guerra Mundial. Ésta hizo que se reformulase el mito, pues el “superhombre europeo” (159) estaba en decadencia y se puso las miradas de nuevo hacia los primitivos, es decir, los griegos.

Para Bauzá, la relectura del mito, mediante el lenguaje moderno, produjo dos líneas: la primera, negativa y defendida por autores como Adorno y Barthes lo vio como algo dificultoso para el hombre. La otra línea, positiva (la que nos interesa), ve su creación como algo positivo y necesario para los tiempos que corren y es defendida por Kerényi, Cassirer, Durand y Dorflès. Se postula pues la imagen frente al concepto racionalizado, es decir, el icono antes que la idea. Nace así el héroe como icono popular. Los nuevos héroes son resemantizaciones de los antiguos, adecuándolos a los tiempos modernos. La mass-media entra como elemento clave para la divulgación de los iconos mediante los anuncios, las obras cinematográficas y teatrales, los carteles, etc. Todo esto forma parte de lo que se conoce como la iconografía urbana, una especie de universo del mito aplicado al mundo moderno.

El héroe moderno presenta una serie de características, todas relacionadas entre sí (Bauza, 1998: 162-172):

La primera de ellas es su poder de **transgresión**. Éste consigue alcanzar la categoría de ídolo gracias a su manifiesto de cancelar los límites y las fronteras de su marco socio-cultural. Los héroes que más perduran en el imaginario popular son los que son dueños de su destino, y los que son más humildes en sus orígenes, pues la idolatría es un reflejo de lo que el ser humano hubiera querido ser.

La segunda son las **mass media** como divulgación de La Hazaña del Héroe. Si antes las hazañas eran transferidas de generación en generación a través del papel, hoy día los medios de comunicación bombardean a la sociedad con las artes y destreza que los ídolos realizan. La televisión, el cine, los cómics u otros medios contribuyen a recrear el universo iconográfico donde estos héroes habitan, como antaño hizo la literatura y sus leyendas.

Como característica psicológica, **las proyecciones** son un elemento un tanto innovador en el mito del nuevo héroe. Relacionado con el reflejo de la personalidad de los autores en la elaboración de las divinas figuras, las proyecciones son la fantasía y la imaginación de las personas mundanas que observan el acto del icono popular, reimaginándose a ellos mismos como esos héroes que algún día querrían ser.

Por último, es interesante remarcar una de las formas por las que el héroe moderno perdura en el tiempo. Además de lo que hemos comentado antes sobre la voluntad de sobresalir del contexto en el que se encuentra, los iconos se convierten en iconos a través de la muerte. Pero no una muerte cualquiera: la muerte prematura, lejos de terminar la labor del héroe, congela un rostro juvenil que circula y perdura por el mundo gracias a las mass media. Cuanto más trágica y dolorosa es su muerte, más se agiganta su perfil heroico. Los antiguos griegos se consolaban pensando que morir joven implicaba el privilegio de ser elegido por los dioses. A lo largo de los siglos se ha configurado un canon o paradigma heroico que actualmente es aplicable: el héroe, en su condición de libertario, revolucionario, renovador y transgresor, debe inmolarse por la causa que defienda cuando aún es joven. La muerte trágica y prematura se siente más como premio que como castigo, y otorga la gloria necesaria para que el mito adquiriera la intemporalidad. Elvis Presley, Marilyn Monroe o Amy Winehouse son algunos ejemplos contemporáneos.

5.5 ¿Y EL MITO DE LA HEROÍNA?

Cuando exponíamos los estudios del mito del héroe de O. Rank y de Campbell, siempre se refería al héroe como varón. No es de extrañar que esto ocurra, pues durante los siglos de la configuración histórica de la humanidad la figura principal siempre ha sido un hombre. El contexto de la creación del mito (el imaginario de la antigua Grecia) ya de por sí era misógino, pues sus escritores rechazaban completamente al sexo femenino: como explica Núria Bou en su libro *Diosas y Tumbas* (2006), Hesíodo en la *Teogonía* le imputa los primeros daños sufridos por la humanidad; Semónidas de Amorgos, en el texto *Yambo de las mujeres*, subdivide la femineidad en distintos géneros, todos ellos caracterizados por un mal procedente de los animales: en estrecho vínculo con la palabra hesiódica, Semónidas manifestaba que el espíritu de la mujer era débil y defectuoso, inferior del alma masculina.

La creación de la heroína no ha estado tan presente en los estudios psicoanalíticos de los expertos, pues la figura de la mujer nunca estuvo tan presente como la del hombre. Sin embargo, si nos adentramos en los cimientos de toda creación cultural como es la mitología griega, descubrimos dos figuras claves que han servido de influencia en la formación de heroínas femenina en la cultura popular: Pandora y Atenea. Una es diferente a la otra, pero las dos forman un arquetipo de femineidad que se ha ido repitiendo y que hoy día podemos ver en numerosas manifestaciones de la mass media, como las series de televisión. Para analizar las figuras femeninas en las adaptaciones televisivas de

Marvel, primero hay que remontarse al pasado, hacia la cuna de la civilización, y recordar cuáles fueron los primeros prototipos de heroínas.

Las características de Pandora y Atenea vienen dadas por la creación de sus respectivos mitos. Analizando la historia de sus naturalezas hemos sacado una serie de características de ambas feminidad que van a presentarse a continuación.

5.5.1 PANDORA, LA FEMME FATALE

Según cuenta la leyenda griega, Pandora es enviada por Zeus como castigo hacia los hombres, ya que Prometeo (dios benefactor de los mortales) les obsequia con el fuego. Hefesto, herrero del Olimpo, crea así una figura perversa, de apariencia amable, a partir de cualidades de todos los dioses (Pandora significa “dotada de todo”). Hesíodo, en la *Teogonía*, describe a Pandora como “una hermosa virgen, impúdica y falsa, la mayor de las desgracias para los mortales” (Hesíodo, citado en Bou, 2006: 19). Para Jean-Pierre Vernant, ésta criatura transforma la experiencia vital de la humanidad, porque con Pandora “los hombres ya no nacerán directamente de la tierra; con la mujer conocerán el nacimiento por engendramiento, y también consiguientemente el envejecimiento, el sufrimiento y la muerte” (Vernant, citado en Bou, 2006: 19). Como podemos ver ninguna descripción hecha de Pandora contiene buenas palabras para ella; todo lo contrario: Pandora es peligrosa y embustera, a la vez que sensual e inteligente. Es la creación de un arquetipo de feminidad dual, un bello mal.

Según Núria Bou (2006), no es hasta La Segunda Guerra Mundial cuando el mito de Pandora se contextualiza en el mundo moderno. Si La Primera Guerra Mundial fue una entrada para la creación de los héroes modernos y la iconografía popular, aquí surgen un nuevo tipo de feminidades que aspiraban hacia algo más que quedarse en el hogar. El héroe está destrozado por la traumática experiencia de la guerra, que le dificulta su reincorporación al mundo normal y cívico. Su actitud pasiva se ve contrarrestada por la incursión de figuración moderna del mito de Pandora, la *femme fatale*: bellas, seductoras, farsantes y con una gran sexualidad como arma letal. Estas mujeres atrapan a los hombres como víctimas incautas y se hacen dueñas de un mundo en crisis. Las *femme fatale* comienzan a mostrarse en la etapa dorada del cine de Hollywood, más concretamente en el cine *noir*. Describe las mujeres fatales como “hijas cinematográficas de Pandora” (2006: 21); se esconden en los rincones más oscuros como vampiras al acecho de los hombres inocentes. Aunque por sus características se conciba este tipo de feminidad como un “mal”, las mujeres fatales fueron concebidas en un contexto puramente patriarcal para combatirlo directamente. Éste arquetipo de mujer es independiente, no está subordinada por nadie y no quiere estar esclavizada en el hogar. Se trasciende la figura de la mujer doméstica hacia la figura de la mujer en un mundo de acción (y a veces hasta de muerte). Las *femme fatale* son la expresión simbólica de un deseo hacia la independencia social y sobre todo el deseo de dar importancia a la mujer en un mundo dominado por hombres.

5.5.2 ATENEA, LA MUJER BELICOSA

Explica Núria Bou (2006) que de un hachazo propinado por Hefesto nace Atenea de la cabeza de Zeus, cubierta con un casco y un traje bronceado, blandiendo una larga lanza y emitiendo un gran grito de guerra que “estremeció el cielo y la tierra” (Píndaro, citado en Bou, 2006: 47). Hesíodo asegura que es la diosa más valerosa, la virgen “potente, tumultaria, que guía a los ejércitos, es indómita, venerada y gusta los bélicos clamores, los combates y las batallas” (Hesíodo, citado en Bou, 2006: 47).

Atenea posee un espíritu orgulloso, que proviene de la fascinación que tiene por las furias de su padre Zeus. Es capaz de poner en duda los valores maternos para dar apoyo a la fuerza titánica de su padre, al cual admira profundamente. Atenea da el voto decisivo para que el Olimpo sea un patriarcado para siempre. Valora la amistad masculina de héroes como Ulises, Perseo, Heracles o Teseo, y los ayuda en los combates tan pronto como lo necesitan. Por otro lado, Atenea se postula como la virgen más pura que desprecia la compañía sexual. Aunque sea una divinidad virgen interviene en la fertilidad de la tierra, y es protectora de los dones femeninos. Vela por las artes y las tareas domésticas de las mujeres, las cuáles sirven para convertirlas en armas de guerra⁷.

La Diosa de la Guerra es contenedor de un tipo de feminidad ambivalente, que es siempre consciente de sus valores como mujer y que siente una profunda admiración por las artes del combate, el valor y el orgullo. Combativa, de visión clara y racional, fue representada en el cine de Hollywood como las *southern belle*. Según detalla Núria Bou (2006), este tipo de características fueron adquiridas por las mujeres bellas y salvajes del sur rural americano, donde éstas se inclinaban belicosamente para defender su tierra ante los males que les rodeaban. A diferencia de la *femme fatale*, las descendientes de Atena se muestran claramente territoriales y no se mueven por las sombras del régimen nocturno.

Se considera este arquetipo femenino como la primera forma de desmitificación de la mujer. Las mujeres belicosas exaltan y acogen los atributos masculinos y patriarcales, en contraposición de los valores domésticos y pacíficos femeninos de antaño. Jaques Siclier en *Le Mythe de la femme dan le cinéma américain* (1956) añade que esta figuración femenina fue concebida en el cine porque los guionistas no eran capaces de crear un nuevo imaginario femenino, así que reutilizaron los modelos masculinos. Pero al igual que pasaba con el mito pandórico de las *femme fatale*, las *southern belle* son feminidades concebidas para ser equivalentes en importancia y poder a los héroes masculinos en un contexto puramente patriarcal. De hecho, tanto las pandoras como las ateneas del cine y la cultura popular se entregan finalmente al fervor de la pasión, desvelando así sus instintos femeninos asociados al amor, a la sexualidad y a la maternidad.

⁷ En la Antigua Grecia, hilar simbolizaba “capacidad serena y racional para la batalla y la estrategia” (2006: 48).

5.5.3 OTRO TIPO DE FEMINIDAD: DEMÉTER O LA MADRE BENEFACTORA

Cuenta la leyenda que Deméter, diosa de la Tierra fértil, pasó nueve días y nueve noches buscando a su hija Perséfone; cuando Deméter se enteró que Hades la había raptado y que Zeus se lo había permitido, imploró que liberase a su hija Perséfone. Hades la liberó, pero mediante el engaño hizo que volviera cada invierno junto a él. Deméter, con cantos que pregonan la esperanza de una plácida existencia más allá de la muerte, espera cada primavera el retorno de Perséfone.

A diferencia del mito de Pandora o Atenea, Núria Bou (2006) explica que el símbolo de Deméter es el símbolo de la Gran Madre, divina, sobrenatural, maravillosa e irracional, con alta sabiduría y espiritualidad que otorga a la tierra bondad y protección, crecimiento y fertilidad. No es la manifestación de la mujer que lucha contra el hombre con sus armas; es la representación de un tipo diferente de feminidad, la de una madre. Deméter es un espíritu luchador de una feminidad erigida como símbolo fecundador de vida. Es capaz de sacrificarse una y otra vez por lo que más quiere, su hija, y renace cuál ave fénix en una especie de tránsito cíclico regenerativo. Ella, dueña de su cuerpo y su destino, se postula como una figura silenciosa de gran divinidad, pues “la elevación de la existencia humana y de toda organización social depende esencialmente de la fundación y mantenimiento del hogar” (Bachofen, citado en Bou, 2006: 77).

Es completamente necesario detectar este nuevo tipo de heroína, pues no todas necesariamente son armas fatales o guerreras belicosas. El mito de Deméter entiende a la madre como una luchadora por dos motivos: el primero, por el simple hecho de engendrar un ser humano, ya que la maternidad es el máximo exponente de la feminidad. El segundo es el sacrificio que realiza por el hijo o la hija; como explicamos en páginas anteriores, el acto más heroico que puede realizar una persona es dar la vida por alguien, pues consigue ser dueño del tiempo pasado y futuro.

Hemos visto tres tipos diferentes de heroínas griegas (Pandora, Atenea y Deméter), y cada una de ellas simboliza aspectos de la mujer distintos, pero todos son válidos y compatibles entre sí. No necesariamente los héroes (o las heroínas en este caso) siguen estrictamente estas características, ya que el arquetipo heroico antiguo no es el mismo que el moderno: en épocas pasadas el mito y la leyenda griega otorgaba un aura de negatividad hacia sus protagonistas, y más a los roles femeninos, pues era un contexto ampliamente misógino: la mujer ateniense no podía vivir sin la autoridad de un tutor, ya que no poseía ni derechos jurídicos ni políticos y sólo vivía para casarse y engendrar hijos. La mujer espartana, sin embargo, tenía un campo de acción más libre, como la posibilidad de recibir una educación obligatoria y manejar el dinero con total libertad. El héroe moderno, el romántico y literario, se asemeja más al tipo de héroe que reina en el imaginario popular actual: el ser humano que realiza una hazaña durante una ventura, regido por unos valores personales y realizando así un descenso y ascenso en su interior. La heroína actual recoge estos elementos y además añade los de sus mitos griegos como la sexualidad, la maternidad o el coraje, y forma una figura mucho más rica y compleja de analizar que la del héroe clásico.

5.6 LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA. UN BREVE REPASO HISTÓRICO

En las últimas décadas del siglo XX se desarrolla la tercera ola del feminismo, y con ella una rama que va más allá de la filosofía crítica o la política de la mujer y su lucha por la igualdad. Isabel Clúa en *Género y Cultura. Estudios Culturales* (2008) explica que en torno a los años ochenta se forma en el ámbito académico los Estudios de las Mujeres, un punto de reflexión, investigación y discusión cuyo objetivo es analizar la sociedad y el conocimiento. Más adelante los Estudios de las mujeres pasan a llamarse Estudios de Género son los encargados de visibilizar, denunciar y sobre todo cambiar la jerarquización y la desigualdad a nivel social, cultural y simbólico. El feminismo de la tercera ola, o el postfeminismo, es el marco de estudio que usaremos en nuestro Trabajo de Fin de Grado, pues sin la construcción de una perspectiva de género no se entendería la incursión potencial de la mujer en los distintos ámbitos cultura occidental. Para conocer mejor todo lo que conlleva el postfeminismo en la historia cultural, hay que remontarse a los movimientos de la Primera y Segunda Ola y sus logros conseguidos.

Chicharro Merayo en su artículo *Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex and the City y Desperate Housewives* (2013) hace un repaso histórico de estos movimientos. La Primera Ola del movimiento de liberación de la mujer es el primer peldaño de igualdad de derechos legales entre hombres y mujeres. Se produce a finales del siglo XIX y principios del XX y algunas de las conquistas son el derecho a la propiedad, la igualdad jurídica y la participación política. Este movimiento se realiza fuertemente en Estados Unidos y Gran Bretaña con el famoso movimiento sufragista. Desde la proclamación de la independencia en Estados Unidos las mujeres lucharon por la igualdad en derechos, al principio sólo educacional, pero más adelante también lucharon por la igualdad en la familia, en la religión, y en legalidad. Después de muchos años de lucha y diferencias ideológicas entre las distintas asociaciones feministas, se llegó a la conclusión que el objetivo principal por el que debían luchar era por el derecho a voto de la mujer y se creó así la Asociación Nacional Americana de Mujeres Sufragistas, la impulsora del movimiento sufragista. En 1920 lo conseguirían las sufragistas americanas, y ocho años más tarde las sufragistas inglesas.

La Segunda Ola, identificada durante los años sesenta y setenta del siglo XX, va más allá del ámbito legal y considera a la mujer como una víctima del sistema patriarcal, donde el hombre aprisiona de distintas formas. Gracias a la liberación política conseguida en la Primera Ola, aquí se invita a la mujer a que luche, a que supere esa inferioridad, a que tenga noción de la “verdad” y que proponga soluciones ante esta problemática. La mujer reniega de todo lo que dificulte su carrera profesional (el matrimonio y la maternidad), aboga por la liberación sexual y no quiere la ayuda masculina, pues desea ante todo la autosuficiencia, la independencia y la autonomía, tanto en las esferas de lo público como de lo privado, en el trabajo o en lo político.

La Tercera Ola se sitúa en la década de los noventa y se caracteriza por tener un sentido crítico con todo lo logrado anteriormente llamado postfeminismo. Se replantean temas como el rechazo de la maternidad o el matrimonio, pues son objetivos que no son incompatibles con la liberación de la mujer. O la victimización de la mujer, entendida como un viejo feminismo cuyo remedio está en tomar conciencia de la perversidad humana para poder evitar así los abusos de los hombres. Algunas de las armas feministas contra la dominación son la parodia o la diversión. El postfeminismo quiere que la mujer sea crítica con el entorno que le rodea, porque solo así podrá arreglarlo y conseguir una equidad.

A diferencia del resto de movimientos, la peculiaridad que tuvo el postfeminismo es que se pudo ver reflejado en diversos ámbitos de la cultura popular (el principal retrato del feminismo juvenil). Detrás del lema *girl power* (Merayo, 2013: 15) se articuló un llamamiento a las mujeres para luchar por un objetivo común que afectó a todos los ámbitos de la cultura. Por ejemplo, en la música el grupo Spice Girls ejemplificó este empoderamiento a través de su imagen: una banda formada exclusivamente por chicas donde cada una representaba un estereotipo erotizado. En la literatura, el postfeminismo tuvo su lugar con la literatura *chick lit*, o “literatura para chicas”, un subgénero romántico cuyos temas principales eran las relaciones románticas y la liberación sexual. Muchas series de televisión tienen su influencia en este tipo de literatura, como *Sexo en Nueva York (Sex and The City)* (1998 - 2004).

Pero sin duda la mayor fuente postfeminista de la cultura occidental ha sido la televisión. A diferencia de otros medios o ramas culturales (música, cine, literatura), la televisión es desde su creación el medio que más rápido evoluciona, pues lo hace a la par que la sociedad.

5.7 LA EVOLUCIÓN DE LA MUJER EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESTADOUNIDENSE

Antes de los años ochenta y noventa del siglo XX las mujeres tenían un papel bastante específico en la ficción, ya fuese en cine o televisión. Amandine Pannier en su Trabajo de Fin de Máster *Mujer, televisión y cambio a través de tres series norteamericanas recientes* (2014) detalla que el prototipo de mujer americana se limitaba a ser una ama de casa o una esposa perfecta, con una nula capacidad de acción en las tramas y siempre a la sombra de los personajes masculinos. A partir de la década de los ochenta, durante la candidatura de Ronald Reagan en Estados Unidos, se abre una etapa económico-social donde la mujer empieza a ser activa, independiente y sin ataduras en su familia o matrimonio. Se empieza a romper el tópico en series como *Cagney y Lacey* (CBS, 1981-1988), la cual ofrece una mirada femenina en la profesión policial, mientras que *LA Law* (NBC, 1986-1994) lo hace en derecho. *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998) fue una serie televisiva que retrataba la vida de una periodista ex-alcohólica que dirigía un noticiario televisivo. En 1992, la serie estuvo en el punto de mira de la crítica cuándo la protagonista decide no abortar y ser una madre soltera a los 41 años. En la sociedad americana derechista de George Bush no fue bien visto, hasta tal punto que el vicepresidente Dan Quayle mostró su rechazo público en plena campaña presidencial, afirmando que

Murphy Brown era un personaje demasiado escandaloso y que subvertía los valores tradicionales familiares. Este hecho fue muy significativo, pues empezó a mostrar que algo estaba cambiando.

El punto cumbre del retrato profesional de la mujer lo protagonizó sin lugar a dudas *Ally McBeal* (FOX, 1997-2002), abriendo un camino que años más tarde sigue siendo recorrido en series como *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, FOX, 2005-) o *Bones* (FOX, 2005-). Ally es un personaje independiente y luchador en un mundo dominado por hombres al que le cuesta encontrar el equilibrio entre su vida privada y pública, cuestiones de la socialización de la mujer muy recurrentes en la ficción seriada estadounidense, pero siempre con variables. Poco a poco se va haciendo más evidente la feminización de los papeles de las mujeres, y esto es, según Amandine Pannier (2014), gracias al aumento de éstas detrás de la cámara (guionistas, realizadoras, productoras...). También se ve favorecido por el creciente número de telespectadoras que sienten interés por estos personajes y se ven reflejadas en la pantalla.

5.8 LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA FICCIÓN HIPERTELEVISIVA

Actualmente vivimos una nueva etapa de la televisión, impulsada por cambios y avances en la tecnología y en la forma de consumir por parte del usuario, que es tanto espectador como productor. Hablamos de la hipertelevisión, término que autores como Scolari (2008) o Gordillo (2009) usan para definir una experiencia televisiva que ha transformado la manera de ver y, sobre todo, la forma de hacer ficción televisiva. La vieja televisión tuvo que modificar contenidos, estructuras y diseños de producción y programación para seguir manteniendo su fuerza. La hipertelevisión se caracteriza por:

- Convivir con múltiples pantallas como Internet, el móvil, etc. Las audiencias se fragmentan y los contenidos se multiplican.
- Se crean modelos de hibridación de géneros, tanto en programas como en series. La realidad juega con la ficción y se crean nuevos géneros como el docudramático.
- La sociedad multipantalla y la convergencia con Internet hacen posible la transmedialidad, donde los productos se potencian y el espectador se convierte en prosumidor.

Aspectos de la hipertelevisión como la hibridación de géneros o la fragmentación de las audiencias han hecho posible un gran número de distintas representaciones del personaje femenino en las series de televisión. Las denominadas heroínas americanas fueron las primeras en abrir el camino a personajes más complicados y profundos. Actualmente podemos disfrutar de mujeres al mando de verdaderos equipos como en *The Good Wife* (CBS, 2009-2016), de mujeres que comparten el mismo campo de acción que su compañero masculino como *Castle* (ABC, 2009-), heroínas como mujeres normales -*Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC, 2004-2012)- o auténticas heroínas de acción, las cuáles podemos relacionar directamente con las adaptaciones televisivas de Marvel.

En el artículo *Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy* (2014), escrito por María Isabel Menéndez Menéndez y Francisco A. Zurian Hernández, se defiende que la apuesta feminista más transgresora en la hipertelevisión es *Girls* (HBO, 2012-), una serie con un protagonismo íntegramente compuesto por mujeres. Siguiendo la estela de *Sexo en Nueva York*, Lena Dunham (protagonista y *showrunner*) comanda una serie que promulga la libertad sexual, la independencia y debates sobre temas tabú hoy día como el abandono de la maternidad. *Girls* se define por sí sola como una obra antipatriarcal, con unos personajes fuertes, emancipadores y muy inteligentes, sin caer en ningún tipo de estereotipo negativo. Y gracias a series como ésta el feminismo televisivo ha dejado atrás su invisibilidad en el panorama actual, poniendo continuamente debates de género sobre la mesa.

Uno de los arquetipos de personajes femeninos más positivos de la actual televisión es el de la mujer guerrera, las heroínas de acción televisivas. En la era anterior del postfeminismo, los papeles femeninos eran siempre secundarios y mayoritariamente en *sitcoms*, relegados a la sombra de la ama de casa, la madre-esposa perfecta o el reclamo masculino. La llegada de la Tercera Ola trajo tres hechos fundamentales, según Concepción Cascajosa y Marta Fernández (2008: 177) que cambiaron radicalmente la historia de la televisión: se consolidan las series de mujeres, los papeles femeninos se hacen más frecuentes cada vez y se generalizan las heroínas de acción. La primera heroína popular fue Xena, de la serie *Xena, La Princesa Guerrera* (*Xena, The Warrior Princess*, 1995-2001). La historia se desarrollaba en la Antigua Grecia, donde Xena es la antigua Señora de la Guerra que se redime gracias a Hércules y vaga por el mundo realizando heroicas acciones. La protagonista es una guerrera fuerte e independiente, que no necesita ser rescatada. Su fiel compañera es también una mujer, Gabrielle, la cual siente un poderoso amor hacia Xena (tema tabú en la ficción de entonces). *Xena, La Princesa Guerrera* fue transgresora en muchos aspectos, pero su mayor logro fue sacar del olvido a la primera heroína de la mitología Atenea y reconvertirla en un icono pop de la historia de la televisión. La estela de Xena siguió vigente y se ha seguido este mismo tipo de arquetipo de protagonista en series como *Nikita* (*La Femme Nikita*, The CW, 1997-2001), *Dark Angel* (FOX, 2000-2002) y *Alias* (ABC, 2001-2006). Mención especial merece una serie que ha marcado tendencia incluso más que Xena en la forma de representar los papeles femeninos en la ficción televisiva, objeto de estudio e investigación por su planteamiento postfeminista mediante la subversión de los estereotipos clásicos del heroísmo. *Buffy, cazavampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer*; The WB, 1997-2001 y UPN, 2001-2003) fue una serie de televisión americana que cambió por completo el panorama de la ficción televisiva, tanto a nivel estructural como narrativo. Joss Whedon, creador de Buffy, comentaba lo siguiente:

Las mujeres fuertes no eran fáciles de encontrar en el cine y la televisión de los 80, y que sólo James Cameron había ofrecido dos auténticos prototipos de féminas competentes: Ripley y Sarah Connor son luchadoras, valientes, independientes, precisamente el modelo de mujer que él buscaba para sus historias (Havens, citado en Raya, 2012).

En relación al papel de Buffy como heroína, Mc. Robbie y Holmlund afirman:

Subvierte los clásicos estereotipos heroicos de los films y de las teleseries de aventuras, fantasía y terror para conceder un papel prominente a Buffy (Sara Michelle Gellar), trasladar la idea del empoderamiento femenino y conceder a los varones una posición secundaria y subordinada (Mc Robbie y Holmlund, citados en Merayo, 2013).

Es en el género de fantasía y ciencia ficción donde más heroínas guerreras encontramos. En los últimos años este tipo de mujer se ha hecho mucho más visible y la admiración por ellas ha aumentado considerablemente. Algunos ejemplos pueden ser: Daenerys Targaryen en *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, HBO, 2011-), Sydney Bristow en *Alias* (ABC, 2001-2006), Kara Thrace en *Battlestar Galáctica* (2004-2009), Dana Scully en *Expediente X* (*The X-Files*, FOX, 1993-), Sookie Stackhouse en *True Blood* (HBO, 2008-2014), Lexa en *The 100* (The CW, 2014-) o, sin ir más lejos, las numerosas superheroínas de las adaptaciones de Marvel (y DC) que últimamente están llenando la pequeña pantalla como símbolo del nuevo empoderamiento feminista y que son nuestro objeto de estudio.

Aunque actualmente se está percibiendo un cambio en las representaciones, debemos ser críticos para ver que aún queda mucho camino por recorrer. El número de heroínas fuertes e independientes se ha incrementado notoriamente gracias al cambio de las mentalidades por los avances socioeconómicos y también gracias a la incursión cada vez más notoria de la mujer en el ámbito profesional del audiovisual, al igual que el aumento de espectadoras en las series de televisión. Sin embargo, la estela de los viejos estereotipos sigue rondando en el contexto de la hipertelevisión.

5.9 LOS ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN

Como mencionamos anteriormente, la mayor segmentación del público por la hipertelevisión hace posible la entrada de multitud de diversos universos ficcionales, con una gran variedad de personajes. Estos personajes son representados mediante unos arquetipos, unos esquemas conocidos y reconocibles, es decir, mediante unos estereotipos. El uso de los estereotipos, como dice David Caldevilla Domínguez en su artículo *Estereotipos femeninos en series de TV* (2010), para que el público los acepte más rápido y más fácilmente. En la hipertelevisión se debe enganchar al espectador desde el primer minuto, y una de las vías más cómodas es mediante la composición de personajes estereotipados.

Según este autor los estereotipos en los personajes masculinos suelen estar alimentados con características como los miedos, las pasiones, las inquietudes, la raza, la posición social...y en las mujeres se percibe la emotividad, el gusto estético, el lenguaje, los modales, etc. Al hombre siempre se le ha relacionado con la acción y la frialdad, y a la mujer con la pasividad y las emociones (2010: 75). En relación con los estereotipos femeninos, Galán Fajardo afirma lo siguiente:

La mujer sigue representándose bajo los mismos tópicos y estereotipos, asociados, a menudo, al mundo de las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad, en entornos privados o íntimos como el hogar; mientras al hombre se le siguen otorgando, de un modo generalizado, atributos como el raciocinio, el liderazgo y la acción, apareciendo normalmente en espacios públicos. (Fajardo, citado en Domínguez, 2010)

Es curioso que numerosas veces en la ficción, cuando una mujer representa valores feministas como la emancipación del hogar o la rebelión contra la sociedad patriarcal, siempre se etiqueta como “actitudes negativas” si sale de los esquemas tradicionales. Como afirmamos en páginas anteriores, desde la Antigua Grecia la mujer siempre se le ha asociado con el origen del mal.

Conocer los estereotipos, aunque sean negativos, es de mucha utilidad para conocer la diversidad de los análisis feministas en las ficciones seriadas televisivas. Es muy interesante, por ejemplo, el que realizó María Isabel Menéndez (2014) en un estudio de las 75 series más vistas de la televisión emitidas en España entre 1989 y 2010. El resultado fue una clasificación de estereotipos femeninos en la ficción televisiva. Según la autora los personajes femeninos se pueden clasificar en:

-Reina del hogar. Modelo basado en tradiciones religiosas, eminentemente próximas al cristianismo, que relegan a la mujer a sus papeles de amante esposa y abnegada madre en exclusiva.

-Mujer objeto. En una gran variedad de ficciones, los personajes femeninos se presentan como un mero objetivo o premio de los protagonistas masculinos. La mujer no tiene ningún papel activo, es un ser pasivo, un objeto de deseo que interviene en la trama como motivación de otro personaje. Ella es el premio. Es una mujer construida con la mirada de un otro, que es en definitiva la mirada de la sociedad, y que suele incorporar la tríada de perfección: juventud, belleza y delgadez. Hay que hacer notar que la naturaleza inalcanzable de esta perfección convierte a la mujer representada no en un símbolo de liberación, sino en todo lo contrario, pues representa la opresión por parte de una sociedad que tiende a demandar lo imposible. Una variante de este estereotipo es el denominado "mujer consorte" (también "mujer escaparate" o "mujer trofeo"), que básicamente consiste en una mujer objeto que acompaña a un varón exitoso y como tal muestra su más preciada conquista social.

-Superwoman. La mujer total, lo tiene todo, es reina del hogar, hace gala de una gran capacidad de seducción, es sexualmente activa, compite laboralmente con sus compañeros varones, aúna un aspecto físico próximo a la perfección con un nivel cultural elevado, y es capaz de ejercer como madre compasiva si la situación lo requiere.

-Elasticwoman. Se trata de una versión algo más superficial de una *superwoman*, que entiende que el triunfo es captar la atención de los varones, y para ello, dedicará gran parte de su tiempo a pulir su aspecto físico, ya sea a base de gimnasio, cirugía, moda, o todo ello. Es un personaje al estilo de Carrie Bradshaw en *Sexo en Nueva York*.

-**Mujer profesional.** Estos personajes anteponen su carrera profesional a todo lo demás, lo que repercute negativamente su actitud en el ámbito personal. En esencia, van a tener que elegir entre tener una vida más allá del trabajo, o desarrollar una carrera brillante. Elegirán lo segundo. En general, parece que el máximo fracaso personal queda representado mediante una mujer soltera.

-**Mujer mala.** A la reina del hogar se le priva de sus papeles de esposa y madre, convirtiéndola en una desviada social. Incapaz de estar con un solo hombre o de formar una familia, puede acabar siendo una delincuente, morir víctima de sus excesos o resultar una devora hombres (la "otra" en las infidelidades). Cuando la tendencia destructiva de estos personajes es intencionada, podemos hablar de una mujer fatal, desinhibida y sexualmente activa, quien utiliza sus encantos para arrastrar a un hombre a su perdición.

-**Víctima.** Es una mujer cuya existencia se resume en haber sufrido algún tipo de vejación, que transforma su actitud y dificulta la consecución de sus metas.

-**Mujer masculina.** Presenta rasgos típicamente propios de los varones en cuanto al físico y a las formas. Además, no tienen miedo de implicarse físicamente en tareas o enfrentamientos en los que no se suelen inmiscuir los personajes femeninos.

-**Feminista.** Estereotipo poco frecuente, que reduce la lucha por la igualdad a un aspecto físico descuidado y a una personalidad irresponsable para con los papeles clásicos de la reina del hogar; además suele volcarse de forma especialmente intensa en su vida profesional cuando hay un caso de sexismo de por medio.

-**Estereotipos lésbicos.** Existen dos construcciones arquetípicas básicas centradas en la orientación homosexual del personaje femenino: *Butch* (de rasgos andróginos y porte masculino) y *femme* (mujeres muy femeninas).

6. ANÁLISIS

6.1 *Agents of Shield*

La serie de creada por Joss Whedon para la cadena ABC continúa las aventuras del agente Phil Coulson, que es resucitado después de ser asesinado por Loki en *Los Vengadores*. Coulson forma un equipo de fuerzas especiales de S.H.I.E.L.D para resolver diversas situaciones paranormales que surgen tras la invasión de los Chitauri en la Tierra. Este equipo lo forman los agentes Melinda May, Leo Fitz y Jemma Simmons. Tras el capítulo piloto el agente Grant Ward y la hacker Skye se unen a la formación para ayudar con la investigación de la organización que está detrás de los misteriosos casos de personas con súper-poderes inestables. En la segunda temporada, con Phil Coulson como director de S.H.I.E.L.D y su lucha contra HYDRA, se unen los agentes Lance Hunter, Bobbi Morse y Alphonso "Mack" Mackenzie.

Debido a los numerosos personajes existentes en la serie nos centraremos en analizar sólo a los personajes femeninos que conforman el equipo de S.H.I.E.L.D. Nuestras heroínas son:

- Daisy “Skye” Johnson
- Melinda May
- Jemma Simmons
- Bobbi Morse

Aunque la serie posea un protagonismo coral, **Daisy Johnson** se postula como la protagonista de la serie junto con Phil Coulson. Es el personaje que más ha evolucionado lo largo de las dos temporadas, en una historia de transformación donde pasa de ser una hacker informática en contra de los valores de S.H.I.E.L.D a convertirse en una superheroína sin quererlo con una búsqueda desesperada del propio ser. Daisy (al principio conocida como Skye) es una joven huérfana con una habilidad innata para el hacktivismo cuya principal motivación es conocer cuál es su origen y el paradero de sus padres. Hace uso de sus conocimientos informáticos para recopilar información valiosa que consiga resolver dichas cuestiones, recopilando archivos y desvelando secretos con datos clasificados sobre su pasado. Al principio lo único que conocemos sobre su origen es su estancia en el orfanato donde fue abandonada y su huida para, posteriormente, unirse a Marea Creciente, la red de hacktivismo enemiga de S.H.I.E.L.D.

El nombre original del personaje, puesto por el orfanato, era Mary Sue Poots, un nombre cargado de simbolismo que Daisy quiso romper con la adopción del sobrenombre “Skye”. En la cultura literaria, específicamente la centrada en la escritura de guiones en cine o series de televisión, el nombre de Mary Sue posee unas connotaciones muy específicas. Es un tipo de nombre que se usa para designar un prototipo de personaje femenino, en general poco definido y creado en un relato de ficción, cuyas características se resumen en juventud, admiración por los otros personajes, poderes sobrenaturales o extraordinarios y perfección. La motivación de Skye para huir de la vida establecida en el hogar para buscar la familia paterna simboliza la ruptura con el estereotipo, y es ella misma quién inicia la desvinculación con la adopción de un apodo, a priori simple pero contenedor de un significado mucho más profundo: “Skye” (cielo en inglés) es un término simbólico utilizado para representar la libertad del personaje.

Skye es mostrada desde el principio como una mujer independiente y valerosa, que nunca solicita ayuda para superar los problemas en su camino y sin atisbos de miedo cuando la aventura se vuelve más peligrosa a medida que va adentrándose en los oscuros secretos de las organizaciones gubernamentales. El único hogar que posee es una furgoneta y la única arma que sabe utilizar es su ordenador, pero suficientes para conseguir la verdad, su objetivo más valioso. La búsqueda insaciable de este objetivo la llevará hacia una total soledad, entendida como el precio que debe pagar por tal de alcanzarlo.

La evolución del personaje respecto al nivel psicológico es bastante notoria en el paso de la primera a la segunda temporada. Skye se representa al principio como una mujer segura de sí misma, obsesionada con la cultura del superhéroe y admiradora de las organizaciones hacktivistas ocultas en las sombras, con una naturaleza imperturbable y un deseo constante de participar en la acción, provocando en su mayoría decisiones impulsivas. Tras estar al borde de la muerte por John Garrett y ser regenerada por la sangre de un alienígena Kree, percibimos una transformación hacia una mujer insegura y a su vez mucho más cuidadosa, seria y fuerte. Pide, primero a Ward y luego a May, un entrenamiento físico para conseguir una posición equitativa respecto a sus compañeros de equipo y así poder afrontar las situaciones peligrosas sin recurrir a un rescate. Es en este punto donde se deja de lado a la Skye ingenua y optimista para recibir a Daisy Johnson, un personaje femenino respetuoso con los peligros del universo fantástico que le rodea.

La clasificación de Daisy Johnson en relación a los estereotipos femeninos resulta difícil de realizar debido a que sus rasgos no se identifican totalmente con los establecidos por nuestro estudio. No es *Reina del hogar* por la completa inexistencia de un hogar o una familia, ni unos rasgos físicamente atractivos la convierten en *Mujer objeto* para alguno de los personajes masculinos en la serie. De hecho, ni siquiera hace uso de un poder de seducción o hace presencia de una sexualidad activa para ser *Superwoman* o *Elastiwcoman*. Características más positivas como la prioridad de la carrera profesional, si entendemos ésta como la aspiración a descubrir información sobre su origen, o una lucha por la igualdad en el campo de acción sí la relacionan con estereotipos como *Mujer profesional* y *Feminista*.

Durante la segunda temporada presenciamos la consecución de superpoderes por parte de la heroína, además del cumplimiento de la meta primaria sobre encontrar a sus figuras paternas, aunque estas se hayan convertido en villanos mediante un uso descontrolado del poder. Tras derrotar a sus padres, Daisy encuentra finalmente su verdadero ser, enfocado en la protección de su equipo y la lucha contra todas las fuerzas enemigas que intenten derrocar la organización y supongan un peligro para la humanidad o los inhumanos. Es en este punto donde la heroína se comporta como tal, usando los poderes otorgados para realizar el acto heroico. El viaje que realiza Daisy es perfectamente comparable al de otros héroes clásicos como Hércules o Ulises, personajes desterrados o separados del núcleo familiar cuyo desenlace concluye siempre con la realización de determinadas acciones para conseguir el bien. Con todos los hechos expuestos anteriormente, afirmamos que Daisy desciende directamente del mito de Atenea, la mujer belicosa, la heroína de acción por antonomasia. Al principio no hace uso ni del físico ni de sus poderes para realizar actos heroicos, es su inteligencia en el manejo del hacktivismo lo que la convierte en una luchadora más. Posteriormente, la potenciación de sus habilidades de combate, los traumas que acarrea el personaje como el nacimiento trágico o la conversión de las figuras paternas en villanos, y la profunda relación paterno-filial que establece con Phil Coulson la convierten en una mujer guerrera.

El siguiente personaje femenino en ser analizado es **Melinda May**, el personaje más veterano del equipo junto con Phil Coulson, una mujer expertamente cualificada en diferentes habilidades como el pilotaje de aviones, uso de armas y combate con artes marciales, cuya esencia se resume en una frialdad constante. Al principio de la serie se encuentra alejada del grupo debido a su incapacidad de participar en misiones de campo, pero poco a poco va incorporándose a la trama. La razón del distanciamiento viene de una experiencia traumática sufrida en el pasado, mencionada brevemente en ciertas ocasiones que impulsa la transformación de su ser y el cuál convierte a la agente May en un personaje mucho más complejo y profundo de lo que aparenta ser.

La aspiración de May no es tan clara y concisa como la de Daisy. La principal motivación de este personaje es la relación amistosa que mantiene con Coulson y servir a la organización S.H.I.E.L.D, en cuyas misiones su objetivo más importante es cumplir la misión que le ordenen, aunque deba hacer uso de métodos poco éticos. La carencia de empatía hacia el equipo, sin embargo, comienza a menguar a medida que la historia se desarrolla, ya que empezamos a comprobar que lo más importante para ella es la seguridad del equipo, hecho que se demuestra en situaciones como la exacerbada impotencia, reflejada en el ejercicio de la violencia física, que muestra cuando Daisy se encuentra al borde de la muerte.

Es interesante reseñar el hecho traumático que transforma radicalmente la personalidad de May, el cual se muestra en la segunda temporada. En el pasado, en Bahrain, May rescata a una niña después de adentrarse en una peligrosa misión y eliminar a todos los enemigos que la custodiaban, pero se da cuenta de que es la niña quien está usando sus poderes inhumanos para ejercer el mal y debe decidir entre morir o vivir a costa de la vida de la pequeña, eligiendo finalmente lo segundo. Su asesinato cambia totalmente el ser de este personaje, una mujer enamorada de su pareja, visiblemente feliz y llena de optimismo, pasa a convertirse en una mujer fría, alejada de su amor y contenedora de secretos. El asesinato de una niña podemos entenderlo como una forma de asesinar a la propia maternidad de Melinda May. Antes de Bahrein, May mantiene una relación estable con el doctor Andrew Garner, un hogar fijo y con planes de futuro para formar una familia. Después de la traumática experiencia, la agente decide separarse de Andrew y centrarse únicamente en su carrera profesional. Podemos deducir pues que May, que nunca ha sido madre ni ha experimentado la maternidad, ve reflejada en la niña una especie de relación materno-filial. Como dijimos en las páginas anteriores, Deméter o la Madre Benefactora es una heroína por tener como prioridad la vida de sus hijos y sacrificarse por ellos. May no cumple esto ya que debe sacrificar la vida de esa niña para salvar unas cuantas vidas, además de la suya. La muerte de la niña hace morir a la heroína, a la Madre Benefactora, convirtiéndola en un ser maldito lleno de culpa que intenta redimirse centrándose únicamente en la organización S.H.I.E.L.D.

En cuanto a estereotipos, Melinda May puede ser clasificada perfectamente como la *Mujer profesional* debido a la prioridad absoluta de la carrera profesional, como agente de S.H.I.E.L.D, y la identificación de su principal motivación como cumplir la misión ordenada. Sus avanzados conoci-

mientos en pilotaje, usos armamentísticos o artes marciales son algunas de las consecuencias de una vida dedicada casi exclusivamente a combatir a los villanos. Su carácter severo, que en contadas ocasiones produce un daño a las personas de su alrededor, es un precio que paga por aspirar a cumplir la misión por encima de todo, argumento que podríamos relacionar con la *Mujer mala*. Este carácter rudo se compone de otras características ya mencionadas anteriormente, como una postura claramente dominante y un elevado poderío físico al igual que la *Mujer masculina*. Todo lo anterior viene condicionado por el hecho traumático en Bahrain, desvelado en el tramo final de la segunda temporada que la convierte en *Víctima* de la situación.

Como curiosidad, en la primera temporada Melinda May es el único personaje de *Agents of Shield* que demuestra una sexualidad abierta y poco convencional al mantener relaciones sexuales con el agente Grant Ward en secreto. Al final del 1x08, May deja la puerta de su habitación abierta invitando a Ward a pasar la noche con ella, hecho continuado en el 1x09 donde May se encuentra vestida con el uniforme de agente y a Ward semidesnudo, en una conversación donde ella deja claro que es sólo pura diversión. May demuestra ser una mujer dominadora, que posee el rol de conquistadora, que sabe en todo momento lo que quiere y que no se ata emocionalmente al hombre, como estamos acostumbrados en las ficciones televisivas, alejándose del estereotipo de *Mujer objeto*.

Melinda May deambula entre dos tipos de heroína: La *femme fatale* y La mujer belicosa. La traumática experiencia en Bahrain, convierte a May en una mujer maldita que daña directa o indirectamente a las personas de su alrededor. En contadas ocasiones usa su sexualidad para el ámbito personal (el caso de Ward) y también como arma de seducción para eliminar enemigos cual Mata Hari. Aun así, su condición de heroína con el objetivo de proteger al grupo en el campo de batalla, haciendo uso de una capacidad de liderazgo inigualable, un poder físico y mental más fuerte que del resto de sus compañeros, son características muy propias de heroínas guerreras como Xena, de *Xena, la princesa guerrera*.

Jemma Simmons es un personaje femenino más plano que los otros dos anteriores y con un carácter diferente a las demás. Jemma es una brillante bioquímica, la persona más inteligente del equipo junto a su compañero Leo Fitz, es joven, entusiasta, optimista y muy empática con todos los miembros de la organización. La aspiración de Jemma en la serie se enfoca principalmente en ayudar al cumplimiento de la misión, haciendo uso de sus brillantes conocimientos en medicina y bioquímica. Comanda el departamento médico de S.H.I.E.L.D y es quién da respuestas científicas a los misterios más sobrenaturales de la trama, pero nunca entra en el campo de batalla ni muestra algún momento de combate físico en toda la trama.

Un acontecimiento producido al final de la primera temporada es el detonante de un cambio de comportamiento en Jemma Simmons, concretamente cuando descubre la traición del Agente Ward y su pertenencia a HYDRA. Ward intenta asesinar a Jemma junto a Fitz arrojándolos al mar, pero éste aparentemente sacrifica su vida para salvar a Jemma aunque finalmente consiguen salvarse los dos.

Los hechos traumáticos como haber estado al borde de la muerte o haber presenciado cómo Leo Fitz realiza el acto heroico de sacrificarse por ella, son los elementos motivadores para una evolución notoria de la segunda temporada. Jemma cambia su look con un corte en su pelo, y la vestimenta se muestra más formal que antes, dos formas de despojarse de su antiguo yo para comenzar uno nuevo. Jemma comienza la transformación hacia una mujer más adulta, cuidadosa y valerosa, cuya motivación principal es más definida: cumplir su venganza, acabando con la vida de Ward y la organización HYDRA.

El personaje de Jemma Simmons se presenta en este trabajo de investigación como el más difícil de estereotipar en *Agents of Shield* por su condición secundaria en la serie. El estereotipo más definido es *Mujer profesional*, por la vocación desde joven de formar parte del departamento científico de S.H.I.E.L.D. En cuanto a *Víctima*, Jemma sufre un hecho traumático al estar al borde de la muerte y se produce una transformación del personaje, pero éste proceso sirve para ampliar su campo de acción y poseer una presencia más notoria en la trama. La capacidad de lucha por ser la número uno en su campo científico, es una forma de empoderamiento *Feminista* a través de la profesión como veremos más adelante con *Agent Carter*.

La dificultad en clasificarla también en uno de los tres tipos de heroínas reside en que, a diferencia de Skye o May, Jemma Simmons no usa sus habilidades para realizar actos heroicos concretos y continuados. Desde el principio descartamos tanto la Madre Benefactora como la *Femme Fatale*, porque no hace referencia en ningún momento al deseo maternal (aunque su relación con Leo Fitz pueda dar pie a esto en un futuro), ni hace uso de su sexualidad para atraer a hombres con el fin de conseguir unos objetivos específicos. En cualquier caso, sí afirmamos que Jemma Simmons es una mujer belicosa a partir de la segunda temporada, cuyo deseo de venganza motiva su infiltración en la organización HYDRA sin apoyo alguno. Existe por tanto un abandono del espacio de confort para adentrarse en una de las situaciones más peligrosas jamás vista en la serie, realizando así el acto heroico.

Por último analizaremos a **Barbara (Bobbi) Morse**, alias ‘Pájaro Burlón’ (o Mockingbird), la nueva incorporación femenina a la plantilla en la segunda temporada de *Agents of Shield*. La agente Bobbi Morse es un personaje con unas características muy próximas a las de Melinda May, destacando especialmente en sus condiciones atléticas, su poderío físico y su elevada experiencia tanto en artes marciales como en el pilotaje, también usados con el objetivo principal de cumplir la misión que se le ordene. Las diferencias residen en una esencia mucho más carismática y social que May, visible en la relación amistosa con personajes como Mack o Simmons. Uno de los hechos específicos que lo corroboran es la conversación con Simmons sobre mantener una relación amorosa estable, cuya preocupación sobre compatibilizar trabajo y vida social es evidente. La agente Morse, de hecho, es el personaje femenino que más demuestra su faceta amorosa a través de su relación con el agente Lance Hunter.

Pájaro Burlón es uno de los personajes peor definidos narrativamente de *Agents of Shield*, debido mayoritariamente a su breve presencia en la serie y por la condición de personaje adaptado del cómic. Barbara Morse fue una heroína concebida en los años 70 y planteada únicamente para ser la pareja amorosa de Ojo de Halcón, por lo cual nunca ha poseído un desarrollo muy completo en el Universo Marvel. En la segunda temporada de *Agents of Shield* no hemos presenciado una evolución perceptible o rasgos visibles que la hagan ser un personaje destacable entre los demás, por lo que este análisis será mucho más breve que los anteriores. Bobbi Morse, al igual que Melinda May, presenta rasgos de *Mujer profesional* y *Mujer masculina*, aunque en este último su distanciamiento es mayor, al poseer un carácter más positivo, más sociable y menos rígido. Como heroína también tiene rasgos tanto de *Femme Fatale* como de *Mujer Belicosa*, pero destaca sobre todo en este último por las características mencionadas anteriormente. El hecho más reseñable de Pájaro Burlón es el acto por el cual se convierte de forma natural en una heroína, situado en el tramo final de la segunda temporada, donde Bobbi se interpone en la trayectoria de un disparo directo hacia Hunter cuando éste se dispone a rescatarla del secuestro por Ward, poniendo su vida por la persona que más quiere, y convirtiéndola instantáneamente en el prototipo de heroína clásico.

6.2 *Agent Carter*

A la vez que ABC renovaba *Agents of Shield* por una segunda temporada, la cadena de televisión anuncia la puesta en desarrollo de una serie cuya protagonista es el personaje femenino creado por Stan Lee y Jack Kirby, **Margaret ‘Peggy’ Carter**, agente del gobierno de los EE.UU. cuyo origen fue ser la pareja amorosa del Capitán América. Durante el descanso de la *midseason* de *Agents of Shield*, ABC estrena *Agent Carter* con una temporada de 8 capítulos de duración, hasta la vuelta de la primera en antena. La historia narra los acontecimientos un año después de finalizar *Capitán América: el primer vengador* (2011), donde Peggy Carter se une a la SSR tras el supuesto fallecimiento del Capitán América, una unidad secreta de inteligencia del gobierno para combatir las nuevas amenazas enemigas de EE.UU., pero pronto descubre que la misión principal de la SSR consiste en cazar a su amigo Howard Stark por una supuesta traición al gobierno. El objetivo principal de Peggy en esta temporada es demostrar cuanto antes la inocencia de su compañero, y a la vez combatir la posible amenaza que se encuentre operando en las sombras. La segunda temporada narra el traslado de la agente Carter a Los Ángeles por la solicitud de ayuda para resolver un caso de asesinato sobrenatural, con artefactos extraterrestres y una misteriosa mujer llamada Whitney Frost, siendo la villana principal de la trama.

A pesar de que la serie presente personajes femeninos muy aptos para ser objeto de investigación como Angie Martinelli, Dottie Underwood o Whitney Frost, el único personaje que analizaremos aquí es la protagonista que da nombre a la serie. Peggy Carter posee un protagonismo total debido a que es la figura central de la trama y cada uno de los acontecimientos narrados siempre giran en torno a ella. Otras de las razones que defienden esta decisión es la denominación de Carter como la

primera heroína creada del Universo Marvel, un hecho que otorga una importancia notoria al personaje.

El motivo principal de la diferenciación con las otras series analizadas en este trabajo de investigación es que *Agent Carter* configura al personaje principal a través del propio desarrollo de la trama, con líneas argumentales cargadas de un feminismo latente que insisten en denunciar situaciones como el sexismo del entorno laboral. Dichas situaciones no sólo sirven para contextualizar el espacio-tiempo de la serie (Estados Unidos, años 40), sino que enriquecerán al desarrollo del propio personaje, potenciando los valores feministas que analizaremos más adelante.

Peggy Carter se postula como una mujer avanzada a su tiempo con rasgos como la fortaleza, la independencia, el ingenio, la valentía, el ingenio o el sarcasmo, usados junto a una fuerza superior y una habilidad con las armas para combatir los problemas en su camino pero sin perder un rastro de feminidad o elegancia. Aun con todo esto, también es una mujer poseedora de auténtica humanidad tras la desolación provocada por la muerte de su amante Steve Rogers, o por el desarrollo de sentimientos por otros personajes durante la segunda temporada de la serie, los cuales no producen una debilidad compasiva en ella sino que la refuerzan aún más como mujer.

El estudio de las características físicas en ocasiones nos ayuda a comprender mejor la conducta o la psique del personaje analizado, y la caracterización de Carter posee un significado especial. Condicionado por los ideales de belleza femenina del contexto, su complexión no es notoriamente atlética o extremadamente delgada comparado con personajes como Melinda May de *Agents of Shield*. Ni siquiera su habitual indumentaria corresponde con arquetipos vistos en las otras series analizadas, donde se unen el estilo característico de la época, junto a la negativa de Peggy de vestir una ropa diferente para combatir a los villanos. Este deseo es un símbolo de empoderamiento femenino, entendido como la necesidad de desclasificar estereotípicamente a la heroína que habitualmente posee un traje o un informe de combate y la defensa al mismo tiempo de priorizar los actos de las mujeres, no de la vestimenta.

Las mujeres de este contexto solían estar destinadas a convertirse en un prototipo específico, con características como elegancia, educación, respeto a la figura masculina y una disposición siempre servicial. Por su parte, el hombre poseía una mayor libertad en cuanto a importancia social, donde habitualmente la mujer decidía quedarse en el hogar o como máximo socializar con otras mujeres. El otro prototipo de mujer es comúnmente conocido como la caza-hombres, *mujeres objeto* cuya aspiración era captar la atención de hombres poderosos para beneficiarse de ellos. La actitud de Peggy Carter no pertenece a ninguno de los tipos, configurándose como una mujer sin dependencia económica o sentimental del varón, que lucha contra cualquier tipo de ofensa o desigualdad hacia la mujer. Un claro ejemplo de ello es la reprimenda hacia el hombre que toca el trasero de su amiga Angie al final del episodio piloto, usando su fuerza para dominar la situación y darle así una lección sobre respeto.

Si analizamos detenidamente tanto la configuración y evolución de la heroína como el desarrollo de trama y todo lo que rodea a *Agent Carter*, percibimos una esencia más pura del personaje en la primera temporada. Todos los elementos que la constituyen como una heroína fuera de los límites clásicos establecidos y como una mujer avanzada a su contexto se concentran en los primeros capítulos de la serie, relegando la segunda temporada como un vehículo exclusivo para el desarrollo de la trama. Una vez que el espectador se amolda a las características de Peggy, la serie no ve necesario profundizar más en el personaje. Antes de analizar detenidamente a Peggy como Estereotipo y como Mito, es conveniente mencionar algunas situaciones de la trama que la desarrolla como feminista.

Durante el primer capítulo la idea que representa Peggy Carter se crea a partir de una secuencia muy concreta, donde hace labores del hogar a la vez que suena una canción titulada *That Man*, de Caro Emerald, que habla sobre la necesidad de buscar a un hombre en su vida que consiga arreglar las cosas. La intercalación de imágenes de Peggy en el hogar se funden con otras del personaje luchando físicamente contra enemigos varones, una contraposición pura donde ella es *That Man*, la única que arregla las cosas y se satisface a sí misma.

El empoderamiento femenino en *Agent Carter* se muestra en multitud de ocasiones, sobre todo en la primera temporada, con situaciones donde Peggy defiende su capacidad de acción y determinación tanto en el ámbito laboral (entiéndase como el trabajo de la SSR) y la vida personal (la relación con los demás personajes). Una muestra de empoderamiento femenino en el ámbito privado se produce justo después de la secuencia mencionada anteriormente, en una conversación entre ella y su compañera de piso Colle sobre tener una cita con un hombre.

-Colle: “Sabes, hay una diferencia entre ser una mujer independiente y una solterona.”

-Peggy: “¿Son los zapatos?”

Peggy, de forma irónica, defiende su derecho a ser independiente sentimentalmente de un hombre. En el ámbito laboral, el primer ataque sexista lo vemos sólo a los 3 minutos y medio de empezar la serie, durante una reunión de emergencia en la oficina y con la siguiente conversación entre Peggy y su jefe Doolie.

-Doolie: “Agente Carter, acabamos de recibir una bola roja de D.C. Todos a sus puestos. Lo que significa que cubra los teléfonos”.

-Peggy coge el teléfono: “Rose, dirige las llamadas a la sala de conferencias. Cubiertos, ¿vamos?”

De nuevo nuestra protagonista resuelve el problema de la forma más ingeniosa posible. Su condición de agente no es impedimento para que los compañeros varones la releguen a labores de secretaria.

Para facilitar la identificación de estas situaciones las hemos denominado **situaciones de poder**.

- En la primera temporada se produce un elevado número situaciones en las que Peggy debe combatir contra sus compañeros en la SSR. En el primer capítulo, por ejemplo, dan a entender que no es una profesional como ellos por lo que está continuamente recibiendo órdenes sobre archivar los documentos o servirles el almuerzo, siendo una agente del mismo rango y teniendo el derecho de actuar como ellos. En el 1x04, Thompson alega que su supuesta inferioridad ante el resto de compañeros no es más que “el orden natural del universo”. Ante dichos ataques, la reacción de Peggy es siempre el contraataque, demostrando que puede valerse por sí misma. Como ocurre tras ser defendida por Sousa al recibir un insulto de Kreziminski, una situación que podría ser la típica escena de “dama en apuros” termina convirtiéndose en una réplica hacia su defensor: “Y se lo agradezco. También soy capaz de manejar lo que estos adolescentes digan de mí”.
- Peggy siempre rehúsa a obedecer a sus compañeros, e incluso usa esa condición de inferioridad para aprovecharse: sirve el café para poder infiltrarse en la oficina y escuchar información de la misión a través de los jefes. En el 1x02, Peggy le dice a Miriam, la directora de la residencia para mujeres, que sólo estará en la compañía telefónica (es decir, la SSR encubierta) hasta que se case. Peggy es consciente del conservadurismo de Miriam, quien rechaza cualquier contacto lujurioso con varones y los impulsos sexuales denominados por Freud (1x04), pero usa su gran ingenio para mentirle y pasar la entrevista de selección. Peggy es autoconsciente de su propia condición de mujer avanzada a su contexto, cualidad que no se plantea nunca como debilidad sino como poder para superar los obstáculos que surjan durante el camino.
- A mitad de temporada, uno de los objetivos principales de Peggy es conseguir el respeto de sus compañeros y, por ende, la admiración de estos. Aunque Jarvis le advierte que nunca la respetarán, ella hace caso omiso y en la misión a Rusia del capítulo 1x05 consigue el respeto de Thompson y Dooley al salvar la vida del primero. Al final de este episodio, Thompson le invita a una copa junto a sus hombres y se produce una aceptación por parte del grupo masculino, algo muy poco común en aquella época.
- Y, sin embargo, después de salvar la ciudad de Manhattan de ser destruida en el último capítulo de la primera temporada, el senador Walter Cooper felicita a Thompson y le cuelga la medalla por el mérito: “Necesitamos **más hombres** como Jack Thompson, luchando por la libertad y la seguridad”. Después, en una conversación entre Daniel Sousa y Peggy Carter:

-Peggy: “En realidad no me molesta”

-Sousa: “Bueno, pues a mí me resulta muy molesto”

-Peggy: “No necesito un honor del congreso. No necesito la aprobación del Agente Thompson, o del presidente. Sé lo que valgo. La opinión de los demás no me importa”

Posiblemente, esta parte sea la más significativa de toda la serie ya que Peggy ha comprendido que no necesita el respeto de sus compañeros, sino el de ella misma. Como la reflexión del principio con la canción *That Man*, ha evolucionado progresivamente su forma de ser hacia una mujer complacida por la autorealización personal.

En la segunda temporada nuestra protagonista está asentada como una heroína, por lo que el feminismo latente es menor y centra su foco de atención en desarrollar tres elementos: la juventud de Peggy Carter, su vida sentimental y el desarrollo más profundo de otros personajes secundarios como Jarvis o Frost.

Sí vamos a analizar un hecho concreto del 2x02, destacando una narración paralela a la trama principal que desarrolla la infancia, adolescencia y juventud de Peggy Carter y la villana Whitney Frost. Ambas sufren, por parte de sus figuras maternas, un control sobre su desarrollo personal, donde Peggy quiere ser “una luchadora” (se viste de caballero medieval mientras juega) y Frost una brillante científica, pero la única preocupación de sus madres es impedir otro progreso más allá de un comportamiento estereotípico de “señoritas” dedicadas a sonreír al varón. Durante la etapa de juventud, Peggy se encuentra a punto de formalizar un matrimonio con un soldado y llevar una vida al servicio de su marido como *Reina del hogar*, mientras que Frost sigue sufriendo el maltrato de su madre por querer convertirse en científica, alegando que lo más importante es el físico (*Mujer objeto*), más importante al decirle que lo único que importa en una mujer es el cuerpo y la cara, y no el cerebro o las aptitudes personales. En la última etapa, el repentino fallecimiento de su hermano Michael en la guerra surge como detonante para huir del hogar y alistarse en el ejército. En contraposición, Frost acaba siendo actriz por la valoración física atribuida por un hombre en un momento concreto, abandonando así su objetivo profesional. En el desarrollo de la trama, Frost consigue un empoderamiento por el uso de la Materia Oscura a cambio de su transformación en villana de actitud tiránica y sanguinaria.

Para analizar los estereotipos en *Agent Carter* es necesario recuperar un fragmento del diálogo entre Thompson y Peggy en el 1x07, donde éste interroga a la heroína por la ayuda ofrecida a Howard Stark, acusándola de haber traicionado a la SSR.

-Peggy: “Cree que me conoce, pero no he sido más que lo que cada uno de ustedes ha creado. Para ustedes, soy la gatita extraviada, dejada en su puerta para protegerla. La secretaria convertida en dama en apuros. La joven en el pedestal, transformada en una ridícula puta. Se portan como niños”.

En este pequeño fragmento se produce una reflexión acerca los estereotipos del contexto socio-cultural en el que vive, sobre las etiquetas impuestas por los varones a toda mujer con la que se rela-

cionan tales como la gatita extraviada, la dama en apuros, o la puta. *Agent Carter* no es sólo una historia de empoderamiento femenino, sino una crítica contra los estereotipos hacia las mujeres.

Las etiquetas que suelen atribuir a Peggy son las mismas que ella va rechazando continuamente a lo largo de la serie como *la Mujer objeto*, *la Reina del hogar* o *la Elasticwoman*. *La Mujer objeto* es el estereotipo más repetido en *Agent Carter*, fiel reflejo del machismo imperativo de los Estados Unidos de la década de los 40 que relegaba a la mujer a un segundo plano. Este estereotipo va unido a *la Elasticwoman*, entendido como la necesidad femenina de atraer al hombre mediante el físico o su mejora, como el nuevo objetivo que mantiene finalmente Whitney Frost en detrimento de su carrera científica. *La Reina del hogar* constituye la aspiración femenina en la sociedad, que consistía en casarse para depender económicamente del marido y formar una familia, unos valores predicados por personajes femeninos como Miriam, o las respectivas madres de Peggy y Whitney mencionadas anteriormente.

Peggy, por su gran desarrollo a lo largo de la trama y por sus visibles valores feministas, se convierte en la protagonista más completa a nivel estereotípico analizada en esta investigación. Primeramente es una *superwoman*, una mujer total que compite laboralmente con sus compañeros varones, posee un ideal de belleza bastante asentado y hace uso de un gran poder de seducción para eliminar enemigos o resolver diversos problemas cual *femme fatale*. Por otra parte contiene rasgos de *elasticwoman* vistos en la primera mitad la serie debido a la aspiración de atraer la admiración de sus compañeros varones, entendiéndose que para su consecución se usen méritos puramente laborales y heroicos. En relación a esta última parte, Peggy es *mujer profesional* porque prioriza su trabajo en la SSR sobre todo lo demás, aunque en la segunda temporada se comience a profundizar en las relaciones sentimentales con los personajes de Sousa y Dr. Wilks. De la misma forma, el carácter de nuestra protagonista es una mezcla entre *la mujer masculina* y *la feminista*, ya que se implica físicamente en labores que no suelen inmiscuir a personajes femeninos por su condición de agente, y además ataca de forma continuada al sexismo latente en su entorno.

Respecto al mito, Peggy representa exclusivamente la esencia de Mujer Belicosa a lo largo de las dos temporadas de la serie. Su decisión de abandonar el hogar debido al traumático fallecimiento de su hermano para cumplir posteriormente con el objetivo de alistarse en las fuerzas especiales de Churchill, configura el carácter bélico de la heroína. A pesar de ser poseedora de un gran poder de seducción, este es usado como arma en pocas ocasiones, Peggy Carter no se postula como una mujer maldita ni una “devora hombres”, pues su carácter heroico y noble por naturaleza le impiden serlo.

6.3 Jessica Jones

Después de la gran acogida por parte de crítica y público hacia la adaptación televisiva de *Daredevil* en el año 2015, el tándem Marvel-Netflix estrena ese mismo año otra adaptación de la Casa de las

Ideas, basada esta vez en una historia original publicada en 2001 con el título *Alias*. **Jessica Jones** narra las aventuras de una detective privada, sus investigaciones y sus métodos poco ortodoxos para resolverlas, cuya vida se pondrá extremadamente en peligro cuando descubre que Killgrave, quien abusó de ella en el pasado, ha vuelto a Hell's Kitchen. Las secuelas de su trauma y un nuevo caso de violación a una chica llamada Hope, serán los detonantes para que Jessica decida perseguirlo y vengarse por todo el daño sufrido.

Jessica Jones se postula en este trabajo de investigación como la serie con más personajes femeninos importantes junto con *Agents of Shield*. También posee una serie de aspectos tales como la inexistencia de etiquetas clasistas como las mujeres objeto y el desarrollo de temas tabú en la cultura popular como la violación, lo que la hacen una serie de género fantástico con una historia realista sobre la resurrección de la víctima convertida en heroína, manifestándose contra la opresión machista y abusiva. En esta ocasión hemos escogido dos personajes femeninos para analizar: Jessica Jones y Trish Walker.

“La gente hace cosas malas. Yo directamente evito implicarme con nadie”. Una de las frases con las que Jessica autodefine su forma de ser y actuar al comienzo de la serie. En términos comparativos, tanto Peggy Carter como Jessica Jones son las protagonistas absolutas de la historia, pero en cuanto a términos característicos se encuentran muy alejadas entre sí. Por un lado tenemos a la heroína pop por excelencia, una mujer que siempre quiso ser agente, lucha por el bien del mundo, nunca sobrepasa la línea del mal y de paso critica la sociedad machista y el sexismo de su época. Por el contrario, Jessica Jones se perfila como una antiheroína, una detective privada motivada únicamente por el dinero cuyos métodos resultan poco éticos respecto al plano heroico. De hecho, ni siquiera se comporta como una antiheroína, pues su personaje no posee una responsabilidad ética para juzgar los casos investigados.

Al final del episodio piloto se produce el detonante mencionado anteriormente por el cual Jessica Jones escoge perseguir a Killgrave y, por tanto, pasar a ser una heroína. El hecho de que Hope se muestre tan visiblemente afectada por el abuso físico y mental de Killgrave, hasta tal punto de manifestarlo a través del asesinato de sus padres, funciona como un espejo a través del cual Jessica ve reflejado todo el dolor que sufrió en el pasado. Es sabido, como explicamos en las páginas anteriores, que un hecho trágico suele ser el elemento motivador para que una persona se convierta en héroe, pudiendo ser un abandono parental en la infancia, o la muerte de un ser querido. Esa conexión personal con la víctima la transforma en antiheroína, cuya máxima aspiración es la venganza.

En la cultura popular es poco usual la venganza personal como aspiración la aspiración en un superhéroe (o superheroína), y más aún si éste usa para métodos poco éticos como el asesinato para conseguirlo. El héroe, dentro del género de superhéroes, suele corresponder a un arquetipo clásico, que nace siendo noble o que encuentra el camino del heroísmo a través del descubrimiento personal. Una motivación tan específica como el asesinato de tu violador para cumplir la venganza y así

salvar a futuras personas corresponde a una narrativa mucho más moderna y oscura, cuyo parecido a la saga *Millennium* del escritor sueco Kurdo Baski es un hecho evidente. La antiheroína Salander, creada a partir de una experiencia cercana a Baski, se configuraba como una mujer resucitada de sus cenizas tras ser violada y que lejos de acarrearle una debilidad, el suceso traumático la convirtió en una mujer luchadora, salvaje, rebelde e independiente.

La literatura de Jessica Jones, la esencia oscura y realista, viene muy influenciada por la tercera ola del feminismo y el lema *girl power*. Si profundizamos en el *background* personal de Jessica Jones podemos clasificar a esta en el arquetipo de héroe clásico, más concretamente como “héroe rankiano”, debido al hecho traumático acontecido en la adolescencia. Un accidente de coche provoca la muerte de todos los miembros de la familia y Jessica es la única superviviente, obteniendo sus superpoderes de una forma desconocida. Es la muerte trágica de su familia, la separación del núcleo familiar, lo que hace que obtenga sus poderes y a diferencia de la teoría rankiana los poderes no surgen de la rivalidad parental, sino del abandono involuntario del hogar. En relación a esto último, no son los superpoderes lo que surge a través de una rivalidad freudiana, sino el heroísmo del personaje, y se produce a través su enfrentamiento con Killgrave. El villano de la serie es entendido como una autoridad masculina parecida al arquetipo de la figura paterna del héroe clásico, quien controla a su antojo a Jessica sometiéndola a un abuso físico y psicológico. Cuando Killgrave obliga a Jessica a matar a la esposa de Luke Cage, Jessica es capaz de escapar del control mental y huir de él. La personalidad cambia radicalmente y muestra una actitud rebelde, anárquica e independiente, como los héroes que definía Otto Rank. Jessica Jones se configura como una heroína portadora de unos nuevos valores en su contexto opresor, buscando la libertad arrebatada a través la violencia y símbolo del nuevo orden, aunque el precio a pagar sea una condena hacia la soledad más absoluta.

Jessica Jones es un estandarte de nuevos valores modernos, una heroína perteneciente a un contexto mucho más avanzado, realista y oscuro. En un breve análisis sobre la personalidad y carácter mostrados a lo largo de la primera temporada, podemos decir que es una bebedora compulsiva, impulsiva, independiente, poderosa, rebelde, solitaria, maleducada, despreocupada por su físico o su forma de vestir, una mujer que sólo se preocupa por el trabajo, no mantiene relaciones sentimentales estables con otros hombres y posee una sexualidad abierta y activa. Estereotípicamente hablando, nos referimos a la clásica “desviada social” que se mantiene alejada de los correctos cánones sobre “cómo ser una mujer correcta”, pero que en realidad muestra un total control sobre su forma de ser. El carácter viene condicionado por los hechos traumáticos mencionados anteriormente, entendido como una barrera de rechazo y desconfianza hacia las personas, pero también constituye una forma crítica tanto a las correctas formas de comportamiento de la mujer, establecidas por la sociedad, como hacia la opresión masculina, en un contexto donde debe demostrar el poder que posee sobre sí misma. .

Esa forma de control y empoderamiento de Jessica Jones también es mostrada en rasgos más secundarios con la caracterización física. Para reflejar este hecho debemos remontarnos hasta la creación

del personaje durante las etapas primeras de Los Vengadores en los cómics, donde Jessica Jones carecía de importancia y su constitución se resumía en unas características hipersexualizadas. El personaje estuvo mucho tiempo en las sombras hasta que, en el año 2001, el personaje fue relanzado con un aspecto muy distinto al original: se elimina el llamativo pelo morado, el físico voluptuoso y el traje de cuero ceñido a favor de un prototipo de mujer delgada que pasaba desapercibida, cuya vestimenta se resume en vaqueros, sudaderas y chaquetas de cuero en tonos lisos y oscuros. A simple vista la transformación física del personaje se torna más hacia un hecho banal, pero más allá de una respuesta positiva hacia los fans críticos por la sexualización de la heroína, se correspondía adecuadamente al contexto moderno y oscuro de la trama constituyendo una forma de empoderamiento femenino próximo al de Peggy Carter. .

Jessica Jones presenta rasgos de tres estereotipos: *Víctima*, *Mujer masculina* y *Feminista*. Mencionados en numerosas ocasiones en párrafos anteriores, el papel como víctima es el más importante debido a que primeramente otorga a la heroína sus poderes y posteriormente provee a la protagonista de una aspiración clara para realizar el acto heroico. La *Víctima* en Jessica Jones, pues, rompe con los clásicos estereotipos en las series de televisión, donde la mujer suele estar representada como el personaje débil, necesitando la ayuda de un personaje masculino. Sin embargo el estereotipo de heroína como víctima es un arma de doble filo, ya que supone la obtención del poder a cambio de una progresiva soledad. Los otros estereotipos son de carácter secundario y se atribuyen, sobre todo, a configurar el carácter y personalidad de Jessica. La *Mujer masculina* constituye aspectos como la frialdad, el desorden en el hogar, los problemas sentimentales, los “malos modales”, la fuerza bruta, el gusto por la violencia, el sexo precoz y la adicción al alcohol. En cuanto al rol *feminista*, como explicamos en el apartado sobre el físico, se representa a través del físico descuidado como símbolo crítico contra la hipersexualización de la heroína, además de una actitud “irresponsable” para mantener relaciones sentimentales estables o formar una familia.

Para finalizar el análisis de Jessica Jones es conveniente rescatar el realizado a Melinda May, personaje de *Agents of Shield*, pues la configuración heroica de ambas es muy similar. Recordemos que la agente May era también una víctima de un suceso traumático cuyo carácter cambió radicalmente, transformándola en un personaje mucho más frío y rudo, cuyo objetivo principal se resumía en cumplir la misión que le ordenaran. Jessica Jones es una heroína bastante próxima, con un *background* mucho más oscuro y perverso, convirtiéndola en un personaje “maldito” perseguido que daña a las personas de su entorno más íntimo, con o sin intención, pero la diferencia respecto a May reside en la inexistencia de alguna situación propicia a usar el físico o la sexualidad como arma a lo largo de la temporada. La esencia oscura y maldita aplicada a un tipo de heroína cuyas armas se basan principalmente en el combate físico son elementos cuyo resultado desemboca en una especie de Atenea maldita, una mujer guerrera antiheroica.

Trish Walker, hermana adoptiva y única amiga de Jessica Jones, se postula como un personaje estancado en un plano más secundario debido al protagonismo absoluto del personaje interpretado por

Krysten Ritter, por lo que su análisis no será tan exhaustivo en el ámbito del estereotipo o del mito. Aun así resulta interesante, a la par que importante, su incursión en el trabajo de investigación por dos motivos: es una heroína ya creada (Hellcat), y sufre una transformación similar al prototipo 'rankiano' de Jessica Jones.

Trish Walker nunca se presenta como una heroína ni tampoco efectúa algún tipo de acto heroico concreto durante la trama, pero en la historia original, entendiéndose del cómic, el personaje sí es una superheroína con el pseudónimo Hellcat. En la serie de televisión la única referencia a este hecho es la participación de Trish en una serie de televisión adolescente sobre superhéroes, donde se convirtió en un personaje notorio en la cultura pop del momento. Este hecho sigue la línea característica de las adaptaciones modernas de Marvel con la ruptura de la barrera ficción-realidad, con multitud de guiños hacia las historias originales. En la primera temporada asistimos a una especie de conversión heroica que casualmente sigue unos esquemas muy parecidos a los de Jessica Jones y sienta las bases de una posible autodenominación heroica en una futura segunda temporada.

La serie empieza con Trish en el rol de periodista al margen de los problemas del entorno de Jessica, pero termina ayudando a ésta en su misión de acabar con Killgrave, sometándose a un proceso de transformación resumido en los siguientes tres hechos:

- 1) Su importancia en la esfera pública viene dada por su pasado de estrella infantil, no por su labor periodística en la actualidad.
- 2) La reaparición de Killgrave, acompañado de un ataque directo hacia ella, motiva la reevaluación de su vida.
- 3) Atormentada por el abuso que sufrió por parte de su madre en su etapa de estrella infantil, y harta de no poder defender a Jessica o a sí misma, termina mejorando sus habilidades de combate para convertirse en la ayudante de la protagonista.

Observamos pues, una tendencia hacia el empoderamiento femenino, tanto físico como psicológico, y por ende una transformación en heroína independiente y rebelde como caracterizaba el filósofo Otto Rank. En lugar de Killgrave, los abusos provenientes de la figura maternal de Trish constituye el detonante emancipador de la heroína. Su paso fallido por la carrera periodística motivan al personaje a continuar la rebeldía en el ámbito privado, mejorando sus habilidades de combate y aplicándolas al acto heroico de acabar con el villano.

6.4 *Daredevil*

Durante la era hipertelevisiva, las dos adaptaciones de Marvel que irrumpieron en la nueva forma de hacer televisión fueron *Agents of Shield* y, dos años después, *Daredevil*. Ambas se diferenciaban tanto en la calidad como en la estrategia de mercado, situando a *Agents of Shield* como un producto transmedia derivado del universo cinematográfico, y *Daredevil* como una adaptación fiel al cómic

con una calidad de producción y narrativa asombrosas. La serie protagonizada por Matt Murdock destaca por numerosos aspectos pero el más significativo es demostrar la capacidad de adaptación del género hacia una nueva forma, donde el realismo crudo y violento son elementos propios de la trama, mientras se aleja por completo del arquetipo clásico común establecido en el superhéroe televisivo. La nueva faceta realista y violenta de los héroes, características aplicadas posteriormente en *Jessica Jones*, vino influenciada tanto por el nuevo espectador acostumbrado a un tono más oscuro en las series dramáticas de las cadenas de televisión privadas, como por la esencia del escritor y dibujante Frank Miller, quien marcó una revolución del panorama del cómic mundial con las aventuras del hombre sin miedo. La esencia macabra, realista, oscura y violenta con rasgos *noir* fueron los elementos que conformaron una de las mayores obras del cómic internacional, por lo que era fundamental su aportación en la serie de televisión.

La trama de la primera temporada nos sumerge en los orígenes de Daredevil, nos narra cómo Matt Murdock sufre el accidente que le causa la ceguera además de su entrenamiento por parte del maestro Stick. Una vez formado el bufete de abogados junto a Foggy y Karen, la nueva secretaria, es cuando llevan el caso más peligroso de sus vidas: destapar los trapos sucios del poderoso empresario Wilson Fisk. Mientras Nelson & Murdock intenta atrapar a Fisk desde las oficinas, Daredevil lo hará en las oscuras calles de 'Hell's Kitchen'. En la segunda temporada, Daredevil se enfrenta a la incursión de El Castigador como villano y deberá lidiar con la llegada de su antiguo amor, **Elektra Natchios**.

La serie de televisión no presenta numerosos personajes femeninos y los presentes no son muy complejos narrativamente, ya que la trama principal gira en torno a Matt Murdock y a los villanos masculinos de las dos temporadas (Wilson Fisk y El Castigador). Existen personajes femeninos interesantes cuyo desarrollo podría dar más de sí, como el caso de la enfermera Claire en el sacrificio en su carrera como doctora, o la poderosa, fría y calculadora Madame Gao, la matriarca del clan yakuza. Sin embargo, en este trabajo de investigación analizaremos los dos personajes femeninos más importantes de la trama, cuyos actos heroicos son realizados de formas distintas: Karen Page y Elektra Natchios.

Karen se postula como el personaje femenino más importante de toda la serie, no solo es el desencadenante del conflicto de la primera temporada, sino que su presencia conforma un pilar clave del trío protagonista. La evolución del personaje es, posiblemente, la más notoria de este trabajo de investigación, donde presenciamos un proceso en el cual comienza como estereotipo de chica débil y temerosa por su vida, y acaba formando parte de la derrota del villano al desentrañar la verdad sobre la trama mafiosa de Wilson Fisk, ayudando así a las personas más desfavorecidas de los barrios de Hell's Kitchen. Tanto el detonante como la vía para realizar dicha transformación es su incursión en el periodismo.

Uno de los múltiples aspectos positivos que podemos presenciar en la adaptación del género en la cultura audiovisual es la conversión de personajes en héroes mediante el uso de capacidades ordinarias del ser humano corriente, como la inteligencia de Jemma Simmons de *Agents of Shield*, para conseguir la realización del acto heroico. En *Daredevil*, Karen no posee superpoderes, ni siquiera se presenta como una mujer agresiva o familiarizada con el uso de violencia para resolver problemas, pero la aspiración del personaje, entendida como la insistente búsqueda de la verdad con la finalidad de acabar con la opresión hacia los más débiles, es mucho más fuerte. Para explicar la realización del heroísmo a través de las capacidades personales nos remontamos a la época televisiva posterior al postfeminismo, donde la proliferación de personajes femeninos cuyo empoderamiento se basaba en la incursión en el mundo laboral, era evidente. El caso más memorable fue *Ally McBeal*, la abogada que luchó por demostrar su capacidad laboral en un mundo dominado por hombres y uno de los símbolos más importantes de la tercera ola feminista televisiva. El sentido del personaje de Karen posee un objetivo próximo, sólo que dicho empoderamiento no se basa en demostrar a la sociedad su capacidad profesional, sino que su meta es conseguir la salvación de la ciudad y la derrota del villano haciendo uso de ella, y alcanzar así la realización como heroína. En la segunda temporada la importancia de Karen Page es menor por la incursión de Elektra Natchios, desencadenante de la trama principal.

Concluimos con lo expuesto anteriormente haciendo referencia a la representación del personaje de Karen Page a través del estereotipo de *Mujer profesional*, anteponiendo su carrera profesional sobre otros aspectos como la vida social, entendida dicha carrera como la combinación entre ser secretaria y periodista justiciera. No constituye un personaje destacado en otras facetas al ser uno de los pocos personajes nobles por antonomasia, por lo cual no se presenta en ningún momento como *Mujer objeto*, ni *Reina del hogar*, ni *Mujer masculina*. En relación al mito, es mujer belicosa como Jemma Simmons, un personaje femenino sin uso del poder de seducción como arma cuyas capacidades personales son utilizadas para realizar el acto heroico.

La incursión del personaje de Elektra Natchios, como mencionamos en el marco teórico, supone una revolución en la cultura del superhéroe al constituirse como la primera heroína de Marvel en aunar los dos mitos heroico-femeninos, la Mujer Belicosa y la *Femme Fatale*. Su creación alcanza tal magnitud en el imaginario cultural que supone un modelo de referencia para el desarrollo de posteriores heroínas en el género de superhéroes, tales como los personajes femeninos de nuestro trabajo de investigación.

Su adaptación en la cultura audiovisual ha sido más favorable en televisión que en cine, mejorando notablemente la adaptación cinematográfica en solitario del personaje, *Elektra* (2005). La tardía incursión en la segunda temporada y el escaso protagonismo respecto a Matt Murdock son motivos que dificultan el desarrollo de aspectos interesantes en el personaje creado por Frank Miller, tales como la compleja configuración psicológica a través del Complejo de Electra.

El cambio más significativo a nivel narrativo respecto a la historia original son los orígenes de Elektra, donde Miller ideó al personaje como una mujer en continua búsqueda de la venganza provocada por el hecho traumático del asesinato de su padre, cuando era una sólo una niña. La búsqueda de venganza acarrea en el personaje efectos negativos en la configuración de su personalidad, tales como el uso desmedido de la violencia o el sadismo. Esto viene provocado por la interrupción del proceso de maduración, causado por la repentina muerte de la figura paterna, causando la interrupción del Complejo de Electra. Dicho desequilibrio emocional por la incompleta maduración de la persona es el causante de su conversión originaria en villana. En la serie de televisión toda esta información acerca del personaje se omite, mencionando únicamente la ausencia de figuras paternas. La escasa información obliga al espectador a asumir que la personalidad de Elektra viene dada por la pérdida del vínculo familiar, lo que resta profundidad y complejidad al personaje.

En relación al carácter, personalidad y actitud, sí existe una fidelidad con el arquetipo original. La Elektra televisiva posee un elevado poder físico y psicológico, usado para derrotar a sus enemigos mediante habilidades de combate o la manipulación personal. Es una mujer ruda, independiente, valerosa, con mucha autodeterminación y con una sexualidad activa, valores pertenecientes a la narrativa moderna (como Jessica Jones) que forman una mujer capaz de hacer lo que quiera y cuando quiera, sin que nadie posea la capacidad de impedirlo.

Si comparamos la configuración de Elektra con el protagonista masculino de la serie, Matt Murdock, existen diferencias perceptibles que nos ayudan a comprender mejor la forma de ser y actuar de la heroína. Daredevil se presenta como un justiciero cuyo instinto heroico viene dado en un momento concreto de su madurez, donde no podía dejar de escuchar los gritos desfavorecidos de Hell's Kitchen. La muerte trágica de su padre motiva al héroe a mejorar sus capacidades, entrenando a las órdenes del maestro Stick, aunque la finalidad de este no fuera transformarlo en héroe. Durante dicho entrenamiento, Stick percibe la profunda sensibilidad del chico, motivo por el cual decide abandonarlo. Elektra, por el contrario, se presenta como una mezcla ente guerrera fiel a las órdenes y una mercenaria que actúa bajo sus propios criterios. La experiencia traumática, con el conveniente trastorno de la personalidad explicado en párrafos anteriores, es aprovechada por Stick para entrenarla y convertirla en la mayor guerrera y asesina jamás creada, mediante el estricto código del *bushido* samurái. Con objetivos distintos, Matt Murdock buscando justicia y Elektra cumpliendo órdenes, el camino de ambos se cruza para realizar la misión heroica de acabar con La Mano, la organización yakuza destinada a imponer su régimen por el mundo.

Percibimos pues una evolución de la protagonista femenina, muy parecida a la experimentada por Jessica Jones, pasando por varios estados hasta llegar a realizarse como heroína. Resumimos dichos estados en tres:

- 1) En los sucesos narrados sobre el pasado entre Matt y Elektra, ésta se comporta indirectamente como villana al intentar manipular a Matt, para conseguir que él mismo acabe con la vida del asesino de su padre.
- 2) Posteriormente, durante el reencuentro de ambos personajes, Elektra se postula como antiheroína al cumplir órdenes de Stick mientras combate junto a Daredevil.
- 3) En el último episodio de la temporada, Elektra se convierte en heroína mediante el sacrificio personal, poniéndose en medio de un ataque mortal directo a Daredevil. Recordemos que en el arquetipo clásico quien da su vida por alguien a que ama realiza el acto heroico, transformándose automáticamente en héroe.

El análisis de Elektra a nivel estereotípico resulta más fácil de realizar debido a su marcado carácter y personalidad, encontrando tres rasgos en ella: *Mujer mala*, *Superwoman* y *Victima*. Elektra es *Mujer mala* debido a un trastorno de la personalidad causado por su pasado, anteriormente descrito (*Victima*), además de un proceso de maduración en un contexto oscuro y violento, profiriendo así características negativas al personaje. La *Superwoman* es adjudicada debido al grandísimo empoderamiento que representa, haciendo presencia de un físico envidiable, una sexualidad activa y un gran poder de seducción.

Concluimos este análisis afirmando que nuestra heroína es el único personaje de este trabajo de investigación en clasificarse a la vez en dos de los tres mitos heroicos más comunes, Atenea y Pandora. Elektra es una mujer maldita, primero por ser víctima, y posteriormente siendo entrenada para convertirse en una asesina despiadada. Las habilidades potenciadas en dicho entrenamiento son la seducción y la sexualidad, empleadas como armas manipuladoras y letales, propias de la *femme fatale*. Como descendiente del mito de Atenea, el uso de las habilidades en combate junto a una muestra constante de poderío físico, constituyen la mujer belicosa por excelencia.

7. CONCLUSIONES

Tras haberse expuesto las teorías y el análisis para cumplir los objetivos establecidos en este trabajo de investigación, se considera necesario reunificar todo lo expuesto anteriormente para realizar una conclusión definida. La pregunta que conformaba nuestro objetivo principal era la siguiente: “¿son las heroínas de Marvel una nueva forma de empoderamiento femenino en la ficción hipertelevisiva?” Realizando un análisis superficial, podemos pensar que la respuesta es afirmativa. Hemos visto en el análisis cualitativo que todas las heroínas de las series escogidas presentan rasgos de empoderamiento tales como superioridad física o intelectual, carácter rudo e independiente, o una autorealización personal a través del acto heroico. Sin embargo, al indagar más detenidamente en la línea de análisis dedicada a valorar tanto la faceta heroica como feminista de estas mujeres, detectamos algunos matices en nuestra respuesta que conviene exponer a continuación. Para ello vamos a realizar un balance de todo lo analizado en cada nivel del personaje:

En el nivel del personaje como persona, hemos comprobado que ciertas características generales como la iconicidad o la clase social son las menos relevantes a la hora de desarrollar a la heroína femenina. Todas presentan unos rasgos físicos muy parecidos, resumidos en una complexión delgada y atlética, físicamente atractiva, que ayudan a formar un patrón común de heroína, aunque la vestimenta no es determinante en ellas: algunas llevan uniforme de combate, otras ropa casual, y otras lo alternan. En relación a esto, los únicos personajes con una iconicidad relevante son Peggy Carter y Jessica Jones, cuyos aspectos físicos constituyen formas diferentes de empoderamiento femenino. La clase social tampoco es relevante debido a que no es desarrollada por estos personajes femeninos en sus respectivas historias, lo cual nos dificulta la posibilidad de análisis. Sin embargo, es en el nivel psicológico donde detectamos un patrón generalizado en todas las heroínas, definiendo a las mujeres como personas fuertes de espíritu, valerosas, independientes, rudas y en ocasiones solitarias. Son valores de poder que corresponden al arquetipo de héroe masculino, por ello, podríamos decir que la psicología de la heroína es equivalente a su mito.

Con respecto al nivel del personaje como rol, la tipología de estereotipos que usa María Isabel Menéndez (2014) para analizar a los personajes femeninos en la televisión contemporánea no resulta del todo válida. Es cierto que las heroínas de nuestra investigación presentan unos estereotipos comunes, que son: *Mujer Profesional*, *Feminista*, *Mujer Masculina*, *Víctima*, *Superwoman*, *Elasticwoman* y *Mujer Mala*. A grosso modo, estos estereotipos definen a la heroína de Marvel como una mujer centrada en su faceta heroica, defensora de la igualdad entre sexos, víctima de sucesos traumáticos, capacitada para realizar cualquier labor y que en ocasiones buscan impresionar a sus compañeros varones a través del ejercicio de su profesión. Aunque todos estos estereotipos no se ajustan en su totalidad a la tipología establecida, sino que toma rasgos de ellos y forman otros nuevos, reajustándose al enfoque heroico del género en cuestión. Esto se debe a que es imposible entender la figura de la superheroína como un personaje femenino común en los estudios televisivos. Estas afirmaciones nos hacen ver que las heroínas de nuestras series conforman, a partir de estereotipos comunes, un estereotipo nuevo, único y propio.

Por último, en el nivel del personaje como actante volvemos a percibir un elemento común en todas las heroínas analizadas. De entre las tres heroínas mitológicas de Núria Bou (2006), la única que se repite en cada una de ellas es la Mujer Belicosa visible en el mito de Atenea. Con respecto al mito de Pandora, solo encontramos rasgos de la *femme fatale* en Melinda May y Elektra, pero siempre utilizan este poder como arma para destruir a sus enemigos. Por el contrario, no sale en ningún momento Deméter, la madre benefactora, debido a una ausencia completa de la maternidad. Recordemos que la ausencia de mujeres dedicadas al hogar o a la maternidad es un rasgo muy vinculado al feminismo de la Tercera Ola, que los definía como objetivos incompatibles para la liberación de la mujer. Este hecho nos da a entender que el precio a pagar por realizar el heroísmo, y por tanto el empoderamiento femenino, es la desvinculación total con el hogar o la familia.

Otro rasgo repetido en casi todas ellas es la presencia de al menos un hecho traumático en sus vidas, detonante de transformación del carácter y elemento motivador a la hora de realizar el acto heroico.

Esto, junto con los rasgos de guerrera predominantes, esclarece el prototipo de heroína Marvel como adaptación clara del arquetipo de héroe clásico masculino.

Con todos estos puntos explicados, nos disponemos a realizar dos últimas conclusiones:

La heroína de Marvel no supone una nueva forma de poder feminista en términos heroicos, ya que tanto la heroína personaje como la heroína actante son una adaptación contemporánea del mito clásico del héroe masculino. El heroísmo televisivo o cinematográfico, el más puro y clásico, siempre mira a su pasado para fijarse en leyendas, fábulas y mitos, y sus personajes se encuentran en constante readaptación temporal, de géneros, o en este caso de ambas. Sin embargo, la heroína de Marvel sí supone una figura única en los estudios televisivos feministas sobre personajes contemporáneos. La unión de todas ellas por unas características comunes entre sí, y que dichos rasgos no pertenezcan en su totalidad a una clasificación feminista, son los dos componentes que ayudan a crear un nuevo tipo de personaje único en la actual televisión.

Con todo lo expuesto anteriormente afirmamos que **la heroína de Marvel no supone un nuevo empoderamiento femenino en la ficción hipertelevisiva como héroe, pero sí lo es como mujer.** Analizados los dos aspectos fundamentales por los que se configuran las nuevas representaciones femeninas, el nivel heroico y el nivel femenino, comprobamos una serie de hechos. Primeramente las heroínas no suponen nuevas representaciones como tal porque se constituyen a través de la adaptación de mitos clásicos, pensados originariamente para la figura masculina. Nuestras heroínas, además, son personajes provenientes de un medio distinto al suyo (el cómic), los cuales también están influenciados por los arquetipos clásicos del héroe, invalidando así la etiqueta de “nuevas representaciones”. En el nivel femenino sí detectamos la configuración de un nuevo arquetipo de personaje, debido a la incapacidad de clasificación dentro de unos estereotipos femeninos concretos, lo cual evidencia la necesidad de denominar uno nuevo.

Este trabajo de investigación ha desempeñado todo su esfuerzo en desarrollar lo máximo posible estos personajes femeninos, analizando sus rasgos comunes y sus diferencias, y realizando una posible descripción válida.

Concluimos este trabajo de investigación, por un lado, con la siguiente propuesta para denominar a nuestros personajes femeninos: “superheroína hipertelevisiva” o “heroína del género superheroico hipertelevisivo”. Por el otro lado, mostrando el deseo de continuar esta investigación en el futuro, pues la continua adaptación del género superheroico en la hipertelevisión dará lugar al desarrollo de líneas de estudio muy interesantes en la cultura audiovisual.

8. BIBLIOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

BARNES, Brooks y CIEPLY, Michael (2009). *Disney Swoops Into Action, Buying Marvel for \$4 Billion*. Recuperado 18 julio 2016, desde http://www.nytimes.com/2009/09/01/business/media/01-disney.html?_r=0

BOU, Núria (2006). *Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood*, España, Icaria Editorial.

CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (2010). *Estereotipos femeninos en series de TV*. En: *Chasqui*, pp. 73-78.

CAMPBELL, Joseph (1988). *El poder del mito*, España, Capitan Swing.

CAMPBELL, Joseph (1949). *El héroe de las mil caras*, España, S.L. Fondo de cultura económica de España.

CASCAJOSA, Concepción y FERNÁNDEZ, Marta (2008). *Género y estudios televisivos*. En: Isabel Clúa (ed), *Género y cultura popular*. Barcelona Ediciones UAB.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991). *¿Cómo analizar un film?*, España, Paidós Ibérica.

CHICHARRO, Mar (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*. En: *Papers*, 98, 1, pp. 11-31.

CLÚA GINÉS, Isabel (2008). *¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista*. En: Isabel Clúa (ed), *Género y cultura popular*. Barcelona Ediciones UAB.

FRANCISCO BAUZÁ, Hugo (2009). *El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica*, España, S.L. Fondo de cultura económica de España.

GORDILLO, Inmaculada (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*, Ecuador, Ciespal.

MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel y ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. (2014). *Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy*. En: *Anagramas*, 13, 5, pp. 55-72.

MALFUIN, (2015). *La versión femenina de Thor vende un 25% más que el original*. Recuperado 18 julio 2016, desde <http://www.deculture.es/2015/03/thor-mujer-vende-mas/>

PANNIER, Amandine (2014). *Mujer, televisión y cambio social a través de tres series norteamericanas recientes*. Universidad de Alicante.

RANK, Otto (1909). *El mito del nacimiento del héroe*, España, Paidós Ibérica.

RAYA BRAVO, Irene (2012). *El genre mixing en la ficción televisiva norteamericana. El caso de Joss Whedon*. En: *Revista Comunicación*, N°10, Vol. 1, año 2012, pp. 396-411. ISSN 1989-600X.

SCOLARI, Carlos Alberto (2008). *Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo*. En: *Diálogos de la comunicación*, pp. 77.

SICLIER, Jacques (1956). *Le Mythe de la femme dan le cinéma américain*, Francia, Éditions du Cerf.

OTROS DATOS

Box office / business for Iron Man (2008). Recuperado 18 julio 2016, desde http://www.imdb.com/title/tt0371746/business?ref_=tt_dt_bus

Box office / business for The Dark Knight (2008). Recuperado 18 julio 2016, desde http://www.imdb.com/title/tt0468569/business?ref_=tt_dt_bus

Box office /business for The Avengers (2012). Recuperado 18 julio 2016, desde http://www.imdb.com/title/tt0848228/business?ref_=tt_dt_bus

VIDEOGRAFÍA

Agent Carter. 2015-2016 (Serie) Creada por Christopher Markus y Stephen Mcfeely. Estados Unidos: ABC Studios, Marvel Television.

Agents of Shield. 2013- (Serie) Creada por Joss Whedon, Jed Whedon y Maurissa Tancharoen. Estados Unidos: ABC Studios, Marvel Television.

Jessica Jones. 2015- (Serie) Dirigido por Melissa Rosenberg. Estados Unidos: Marvel Television - ABC Television.

Daredevil. 2015- (Serie) Creada por Drew Goddard. Estados Unidos: Marvel Television - ABC Television.

