.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: ¿Somos heroínas? La representación de los personajes de La Mujer Maravilla, Gatúbela y Capitana Marvel : adaptaciones y resistencias de un género frente al contexto feminista.

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Agustina Mariela Grimaldi

María Emilia Guadalupe

Osvaldo Beker, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

JULIO 2021

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales - Comunicación Social

Tesina de Licenciatura

¿SOMOS HEROÍNAS?



La representación de los personajes de La Mujer Maravilla, Gatúbela y Capitana Marvel

ADAPTACIONES Y RESISTENCIAS DE UN GÉNERO FRENTE AL CONTEXTO FEMINISTA

Agustina Mariela Grimaldi
D.N.I.: 36.684.671
Email: agusstinagrimaldi@gmail.com

María Emilia Guadalupe
D.N.I.: 37.805.235
Email: m.emilia.guadalupe@gmail.com

TUTOR: Osvaldo Beker

Agradecimientos

Quiero agradecerle a mi familia por bancarme siempre. A Lu y al Chat del Bien, que me acompaña en todas. A Lau, Cami, Belu, Gise y Humber, el "Grupo Cevallos", una de las mejores cosas que me deja la carrera. A Osvaldo, por acompañarnos en esta última etapa de la carrera, siempre con buena energía. Y hablando de cosas buenas que me deja la carrera, gracias especialmente a Agus. No hubiera podido sacar este proyecto del cajón yo sola y esta dupla de tesis fue la mejor manera en que podía terminar la carrera. **- María Emilia Guadalupe**

A mi familia que me ha brindado las posibilidades para poder llevar adelante una carrera universitaria, siempre apoyándome: son quienes me han creído capaz de continuar este largo trayecto en esos momentos en que yo no confiaba y me desalentaba. A nuestro tutor, Osvaldo, por su compromiso, sus aportes y motivación desde el primer momento y que, a pesar de la distancia, nos acompañó incansablemente en este proceso que sin él no habría sido posible. A Emi, mi compañera de tesina, que desde que la conocí en la universidad mi recorrido académico se vio transformado. Conocí a una excelente y brillante compañera que siempre se brindó incondicionalmente para poder sacar adelante esta tesina. Terminar esta etapa con ella ha sido un privilegio, una de las mejores experiencias que tuve gracias a la carrera. - **Agustina Mariela Grimaldi.**

“No se trata de que la mujer le arrebate el poder al hombre. Eso no cambiaría el mundo. Se trata de demoler la concepción establecida del poder”. Simone de Beauvoir

“Did you always want to be a princess growing up? And the truth was, no. I wanted to be Catwoman”. Anne Hathaway

“Muchos guionistas, ilustradores y otras personas del negocio de los superhéroes hemos acometido esta labor tan interesante porque creemos que estos personajes encarnan nuestras esperanzas y nuestros miedos más profundos, así como nuestras aspiraciones más elevadas y consideramos que nos pueden ayudar a lidiar con nuestras peores pesadillas”. Jeff Loeb y Tom Morris.

Índice:

Agradecimientos **2**

Introducción **5**

La cultura al servicio del mercado: las industrias creativas y los nuevos públicos 6

Justificación del Corpus **10**

1.1 El valor y el capital cultural de los productos de Marvel y DC 12

Marco Teórico **17**

2.1 Industrias Culturales e Industrias Creativas 17

2.2 Habitus, campo y capital 20

2.3 Género, patriarcado y relaciones de poder 22

2.4 Condiciones de producción, transmedia y metadiscurso 24

2.5 Intertextualidad, adaptación 27

Un análisis de las representaciones de la mujer **30**

La Mujer Maravilla: la primera superheroína **40**

4.1 Ideas fundacionales del personaje y los cambios producidos a lo largo de la historia 40

4.2 Las Primeras Olas del feminismo y el origen de La Mujer Maravilla 41

4.3 Comic´s Code: un sello de aprobación conservador para la industria del cómic 45

4.4 La Mujer Maravilla: ¿el comienzo de un nuevo paradigma para el cine de superheroínas? 48

Gatúbela: entre la villana hipersexualizada y la heroína de los sectores populares **58**

5.1 La Tercera Ola feminista y el cuestionamiento a las representaciones femeninas 59

5.2 Un personaje con aristas: Gatúbela y las clases populares 61

5.3 Gatúbela y la lucha contra la industria farmacéutica 64

Capitana Marvel: una heroína contemporánea a los nuevos movimientos feministas **70**

6.1 Capitana Marvel: su origen en las disputas legales entre Marvel y DC 73

6.2 Una heroína en el contexto de la nueva ola feminista 75

Consideraciones finales **82**

Bibliografía **86**

Introducción

En los últimos años observamos un cambio en la industria cinematográfica relacionado con la producción de películas del género de superhéroes. Esta variación se vincula con la reciente producción de películas que tienen como protagonistas a superheroínas. Aquellas figuras icónicas de la cultura del cómic estadounidense, como *Superman* o *Batman*, ya no son en su totalidad, los protagonistas de las películas. En la contemporaneidad, las superheroínas dejaron de ser meramente las compañeras de los héroes masculinos como ocurre en películas corales,[1] por ejemplo en "La Liga de la Justicia" o "Avengers". Este dato resulta relevante y a su vez ha actuado como disparador de esta tesis.

Históricamente las representaciones de género en el cómic, como ocurre también en otros medios, han establecido un lugar muy repudiable para las mujeres con la reproducción de modelos de feminidad que cosifican y sexualizan. En la literatura en su conjunto, ya sea gráfica o escrita, el arraigo del patriarcado ha mostrado recurrentemente un tipo de representación para las mujeres, aquella en la que ocupan exclusivamente el lugar de interés romántico, objeto sexual y de "damisela en apuros" de los hombres. Este fenómeno las ha encasillado recurrentemente en roles pasivos y superficiales, pues los poderosos y los héroes han sido solamente los varones. Sin embargo, ha habido intentos por cuestionar y modificar estas representaciones patriarcales. Por ejemplo, a partir de las nuevas superproducciones de películas de superheroínas percibimos, desde el año 2017, un progresivo cambio en el modo de representar a las mujeres en estas historias y consideramos que esto está ligado a cierta reapropiación por parte de esas películas de ciertos sentidos que se están disputando en la arena pública con el surgimiento de la cuarta ola del feminismo y que están ligados al empoderamiento femenino. De esa manera, la hipersexualización y la simple contemplación de la mujer son dos actitudes objeto de crítica. En concreto, todo lo expuesto en esta tesis se fundamenta en un interrogante cardinal que da sentido y forma a todos nuestros planteos. Este interrogante es el siguiente: ¿de qué manera las producciones cinematográficas de Marvel y DC[2] se apropian de las demandas feministas para la construcción de sus personajes de superheroínas? Bajo esta duda construimos un corpus compuesto por discursos de diferentes ámbitos, fuentes y épocas con relación a tres superheroínas emblemáticas de ambas franquicias, La Mujer Maravilla, Gatúbela y Capitana Marvel, para poder indagar sobre la

[1] El término hace referencia a los films que reúnen múltiples historias en un mismo largometraje.
[2] Los estudios Marvel y DC Comics son las dos principales editoriales de cómics de Estados Unidos y en la última década se han convertido en empresas multimedios para abarcar la producción de films, series, videojuegos, juguetes, entre otros.

lógica de la industria y observar cuáles son los esquemas de comportamiento, de percepción y de valoración que son impulsados por la lucha feminista para prestar atención en cómo impactan esas disputas en este ámbito de producción de sentido que es el cine industrializado.

De esta forma, tal como lo plantea Pierre Bourdieu, lo social presentará una doble existencia en nuestro análisis: se expresará tanto en las estructuras objetivas (estructuras independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes individuales, grupales, clases o sectores) como en las subjetividades (esquemas de percepción, de pensamiento, de acción que constituyen socialmente nuestra subjetividad). En ese sentido, un "esquema" es un modo de organización del conocimiento que estructura la percepción y, además, conlleva valoraciones. Cuando percibimos algo, nunca lo hacemos de forma neutral, sino que tal percepción siempre se mantiene ligada a una valoración y a cierta dimensión afectiva.[3] Así, cuando hacemos referencia a estos esquemas, que las demandas políticas de la lucha feminista están tratando de modificar, hablamos de una transformación en el orden del sentido. Allí pondremos nuestra atención: en desarrollar lo que sucede con los esquemas que son retomados por la industria cultural en algunas de sus vertientes, en particular el cómic y el cine y en cómo esto se traduce en la figura femenina que es configurada para dar cuenta hasta qué punto se ha cambiado o no la representación de la mujer como se propone en los distintos contextos de lucha feminista.

La cultura al servicio del mercado: las industrias creativas y los nuevos públicos

La cultura es un elemento fundamental de nuestras sociedades. En términos de Bourdieu, es lo que construye nuestras relaciones, lo que determina nuestra percepción, nuestros consumos y elecciones cotidianas. A su vez, el desarrollo de tecnologías y mecanismos para permitir la reproductibilidad del arte tuvieron grandes repercusiones en la conformación de nuestra cultura. La concepción actual de la cultura dista mucho de aquellas primeras consideraciones en las que, según palabras de Walter Benjamin, el arte poseía una autenticidad, un valor cultual, que lo hacía único y lo dotaba de un aura distintiva. Se trataba de un tipo de arte al que tenían acceso unos pocos (por ejemplo, aquel que fuera el dueño de esa obra única o el que tuviera la posibilidad de presenciarla).[4] La creación de estos mecanismos técnicos que habilitaron la reproducción artística, en cambio, modificaron toda la concepción de la cultura

[3] Estos conceptos bourdianos fueron tomados del libro *Una invitación a la sociología reflexiva,* escrito por Loïc Wacquant, 2014.

[4] Estos conceptos del autor fueron tomados del texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1989.

que dejó de ser única, irrepetible. Según sugiere también Benjamin, una obra de arte reproducida por medios técnicos pierde su aura. Sin embargo, el filósofo era optimista respecto de las posibilidades de consumo crítico que esto habilitaba cuando un ítem era consumido masivamente. De todos modos, por tratarse de una sociedad capitalista, el objetivo de estas reproducciones es principalmente generar ganancias, si bien esta misma masividad permite alcanzar a grandes masas de públicos que, de otra manera, no tendrían acceso a estos productos culturales. Por ejemplo, una obra de teatro solo accesible a un número reducido de personas se convierte en un producto masivo si es que se trata de una película que es estrenada mundialmente. Daniela Szpilbarg y Ezequiel Saferstein señalan: "El concepto de industria cultural fue utilizado por los autores alemanes para describir este sistema de la cultura que funciona de la misma manera que cualquier empresa capitalista. El punto central de los autores es que el arte aparece en el capitalismo actual como parte de la industria" (Szpilbarg y Saferstein, 2014: p. 5). Esta conversión capitalista de la cultura, que la vincula estrechamente con un fin económico, es un punto de preocupación para los autores de la Escuela de Frankfurt[5]. En particular, Theodor Adorno y Max Horkheimer expresan una gran inquietud porque lo observan como un medio para el control y la alienación del individuo: "El público pasa a ser mero consumidor y la lógica del ocio, que sería o debería ser un punto de escape a la lógica de trabajo capitalista, pasa a ser un sustento y garante de la misma, ya que la industria cultural refleja la misma lógica de explotación [...] Así el individuo se convierte en un eterno consumidor que debe conformarse con lo que se le ofrece y en esta operación radica el engaño, la cosificación. Al consumidor se le ofrece un paraíso ficticio, que es la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. En la industria cultural, pues, se termina de liquidar al individuo" (Szpilbarg y Saferstein, 2014: p. 5-6).

Pero estas consideraciones, si bien continúan siendo relevantes en la actualidad, no dejan de ser también conceptos que se han actualizado con el paso del tiempo. Es por eso que hoy día encontramos la noción de "industrias creativas" como aquello que vincula completamente la cultura y la economía, pero también implica a la cultura como un elemento fundamental para el desarrollo de las sociedades. "En este punto, los medios de comunicación y las industrias de la cultura pasan a ser considerados actores culturales con injerencia en los procesos de

[5] La Escuela de Frankfurt, también conocida como Teoría Crítica de la Sociedad, fue uno de los movimientos intelectuales más influyentes del siglo XX. Fue una iniciativa creada por varios pensadores que adherían a las teorías de Hegel, Marx y Freud, cuyo objetivo era analizar los fenómenos sociales y políticos presentes en la realidad, e inaugurada en 1923 en Fráncfort del Meno, Alemania.

comunicación, en la estructuración de prácticas de los sujetos, como identificaban Adorno, Horkheimer y Benjamin" (Szpilbarg y Saferstein, 2014: p. 7).

Este concepto, "industrias creativas", pone el foco en la centralidad de la cultura para las sociedades y en su importancia para la generación de ganancias. La cantidad de bienes simbólicos que se distribuyen mundialmente crece continuamente en un proceso constante de búsqueda de nuevos públicos para generar nuevos intereses y consumos. Lo transmediático[6] toma relevancia en este escenario en el que los bienes culturales se transforman, se adaptan a distintos medios y se desarrollan. Fenómenos como las adaptaciones de contenidos, de libros que se convierten en películas, películas en videojuegos, lo que abarca cada vez un mayor espectro de públicos, son centrales para esta tesina. Este factor de diversidad no es desconocido. Algunos de los contenidos más importantes de la cultura popular de las últimas décadas han conformado auténticas franquicias que abarcan libros, películas, series, videojuegos, juguetes o parques temáticos como Star Wars, Game of Thrones o Harry Potter. Así pues, los "Universos" de los estudios Marvel y DC —protagonizados por superhéroes y superheroínas— son dos de las franquicias que más han crecido desde los años dos mil.

Esta tesina, escrita en clave ensayística, surge a partir del interés compartido por las películas de superhéroes y superheroínas. En tanto estudiantes de una disciplina como la Comunicación Social, no desconocemos la importancia de la cultura popular para la construcción de la subjetividad individual, además de reconocer que los cambios culturales y los contextos sociales cambiantes tienen incidencia en la construcción y deconstrucción de estos estereotipos y representaciones sociales. Según nuestra perspectiva, paradójicamente, estos cambios sociales son también mercantilizados. Conceptos críticos como el *pinkwashing*, *purplewashing* o *feministwashing*[7] son algunos de los términos que abordaremos en esta investigación y que resultan necesarios para poder comprender la manera en que, generalmente, las causas de las minorías son apropiadas por las grandes empresas con una finalidad comercial dentro de las que se encuentran las industrias creativas. Nuestro objetivo, entonces, es establecer una aproximación de índole analítica con respecto a estas posibles apropiaciones de las luchas y demandas por parte de las industrias creativas para el desarrollo

[6] El término refiere a los conceptos esbozados por Carlos Scolari en *Narrativas Transmedia*, 2013.

[7] Los tres términos hacen referencia a la apropiación de causas tales como los derechos y la visibilización LGBTQIA+, el feminismo y la lucha contra los prejuicios raciales, con un fin comercial. En particular, refiere a las empresas que hacen uso de los símbolos y representaciones de estos colectivos con el fin de generar mayores ventas sin adherir a las causas y reivindicaciones que estos colectivos buscan alcanzar. Estos conceptos han sido acuñados por activistas como Brigitte Vasallo y es retomado en los artículos escritos por Drullard Marquez y Pruegl.

de sus bienes culturales. En particular, nos centraremos en la posible apropiación de las demandas feministas para el desarrollo de los personajes de superheroínas en las adaptaciones cinematográficas de los estudios norteamericanos Marvel y DC. Para esto nos centraremos en tres superheroínas: La Mujer Maravilla, Gatúbela y Capitana Marvel.[8]

Comenzaremos esta tesina haciendo referencia al gran alcance que tienen estos contenidos si es que consideramos el gran éxito que la temática de los superhéroes goza desde los años dos mil. Continuaremos con un recorrido por algunos de los principales conceptos que conforman nuestro marco teórico. Muchos de estos autores han conformado nuestro itinerario académico como parte de las distintas asignaturas cursadas durante la carrera: encontramos pertinentes sus aportes para el desarrollo de nuestro trabajo. Finalmente, haremos un abordaje de los principales estereotipos construidos en torno a lo femenino, el origen social e histórico de estas construcciones y la disputa que se plantea desde el feminismo por la redefinición de estas representaciones y valoraciones que, desde una sociedad patriarcal, se hacen en torno a la mujer. Vincularemos esto a los tres personajes de superheroínas ya mencionadas para dar cuenta del espacio de disputa que se habilita desde los cómics y las películas protagonizadas por ellas. Esta metodología finalmente nos permitirá reconstruir los posibles componentes de los cómics que representen algunas de las demandas del feminismo y, por otro lado, dar cuenta de si estos elementos se encuentran presentes en las adaptaciones cinematográficas. Esto nos habilitará a reconocer si acaso estos productos nos permiten pensar en que, dado el contexto de una nueva ola feminista que se ha extendido fuertemente en Occidente, se ha configurado una deconstrucción y reconstrucción de nuevos esquemas de percepción, comportamiento y valoración de las mujeres, o si acaso la reciente apropiación de la figura femenina como protagonista obedece únicamente a una motivación económica por parte de la industria cinematográfica. Este tramo analítico tendrá como objetivo exponer las tensiones (continuidades y rupturas) y las luchas por las representaciones que se encuentren presentes, tanto al momento de ser adaptados los cómics al cine como al momento de desarrollar estas películas y referirse a ellas por parte de las críticas cinematográficas, reseñas y entrevistas.

[8] Debido a las fechas de estreno de ambas películas, no hemos contemplado en nuestro análisis los films “Black Widow” y “Wonder Woman: 1984”, pero constituyen dos textos cinematográficos que también se encuentran dentro de esta disputa por la definición de las representaciones femeninas.

Justificación del Corpus

En la actualidad, los estudios Marvel y DC representan una industria de millones de dólares que abarca mucho más que el cómic y que se ha extendido a series televisivas, películas y videojuegos. Hasta 2018, se calcula que Marvel Studios recaudó más de diecisiete mil quinientos cinco millones de dólares, desde los primeros films de "Iron Man*"* (2008), hasta "Los Vengadores: Infinity War" (2018).[9] "Avengers: Endgame" (2019), por su parte, fue la película de recaudación más alta de la historia del cine, con dos mil setecientos noventa y seis millones de dólares percibidos. Algo similar puede decirse de DC Studios, que generó mil millones seiscientos uno novecientos quince mil setecientos millones dólares con sus primeras cinco películas. Estas cifras evidencian que la adaptación de cómics al cine ha sido un negocio millonario en las últimas dos décadas e incluso en años anteriores. En este aspecto, DC fue la primera en adaptar sus cómics a la televisión y al cine. Algunos de los principales productos fueron la serie "La Mujer Maravilla" protagonizada por Lynda Carter —estrenada en 1975 —, la serie televisiva "Las Aventuras de Superman" estrenada en 1952 y la serie "Batman" protagonizada por Adam West, de 1960. A esto se puede agregar la inmensa lista de títulos cinematográficos protagonizados por *Batman* y *Superman*, un terreno dominado por muchos años también por la empresa DC, algo que sería disputado por Marvel a partir de los años dos mil con la trilogía de *Spiderman* protagonizada por Tobey McGuire. Pero es desde el año dos mil ocho, con el estreno del film "Iron Man" que el éxito de las adaptaciones de Marvel y DC se convirtió en una verdadera "época dorada" para el género de superhéroes y superheroínas. Según expresa Linda Hutcheon, la explicación para el éxito creciente de estas adaptaciones podría encontrarse precisamente en su capacidad de resultar familiares al público. Para esta autora no existen historias originales, sino que siempre se vuelve a contar el mismo cuento de otras maneras. Existe un placer en esto, la clave está en esa familiaridad levemente modificada. Es la gente la que busca ver aquellas historias y personajes ya conocidos, de maneras ligeramente diferentes, ver nuevas versiones de ellas.[10] Henry Jenkins aduce algo similar cuando hace referencia a que los públicos buscan consumir aquello que ya conocen a través de distintas plataformas y medios. Respecto de esto, mucho tiene que ver la creación de "universos" que vinculan productos del cómic con películas, series y videojuegos para conformar verdaderas narrativas transmediáticas que desarrollan nuevos personajes e historias con cada lanzamiento. Estos universos de historias

[9] Artículos consultados: https://www.cinemascomics.com/dinero-marvel-studios-20-peliculas/

[10] Referencias obtenidas a partir de la entrevista realizada a Linda Hutcheon en el canal Tiff Originals de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=iYE07Tf3y6M.

interconectadas, que traspasan los límites de un único medio, son el resultado del desarrollo continuo de productos. Uno de los principales incentivos para la creación de contenidos que alcancen distintas plataformas es el económico, ya que les permite a Marvel y DC la presencia de distintos tipos de contenidos, abarcando a diversos públicos en una experiencia unificada e integral. Tal como menciona Hutcheon: "The entertainment industry is just that: an industry. Comic books become live-action movies, televised cartoons, video games, and even action toys: The goal is to have the child watching a Batman video while wearing a Batman cape, eating a fast-food meal with a Batman promotional wrapper, and playing with a Batman toy. The goal is literally to engage all of the child's senses"[11] (Hutcheon, 2006: p. 88). Lo que la autora menciona en relación a los niños y niñas es igualmente válido para públicos jóvenes y adultos. Por eso nos resulta relevante analizar las tres películas: "La Mujer Maravilla", "Gatúbela" y "Capitana Marvel", ya que estos productos son mercancías, cuyas historias y personajes estereotipados han aportado a la construcción de representaciones y que se encuentran hoy, posiblemente, con la necesidad de adaptarse a los intereses de un público que exige mayor diversidad, más representación de personajes con distintas nacionalidades, géneros y orientaciones. Desde las Ciencias de la Comunicación podemos aportar a este análisis dando cuenta de la posible apropiación de las demandas feministas por parte de una industria cinematográfica interesada en nuevos públicos y que, al mismo tiempo, debe adaptarse a estas reivindicaciones sociales que se han fortalecido y que cuestionan el rol social que se le ha dado a la mujer. En ese sentido, concordamos con lo expresado por Hutcheon: "Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change. Thematic and narrative persistence combines with material variation (Ropars Wuilleumier, 1998: p. 131), with the result that adaptations are never simply reproductions that lose the Benjaminian aura. Rather, they carry that aura with them"[12] (Hutcheon, 2006: p. 4). Es así que la autora destaca que una adaptación, como es el caso de las películas basadas en personajes e historias cuyo origen se encuentra en los cómics, no son sencillamente repeticiones del mismo contenido, sino que tienen un componente de

[11] La industria del entretenimiento es solo eso: una industria. Las historietas se convierten en películas de acción, dibujos animados de la televisión, videojuegos e incluso figuras de acción: "El objetivo es tener al niño mirando un video de Batman, mientras usa una gorra de Batman, comiendo comida rápida con un envoltorio promocional de Batman y juega con un juguete de Batman. El objetivo es literalmente atraer todos los sentidos del niño". Traducción nuestra.

[12] El reconocimiento y la remembranza son parte del placer (y el riesgo) de experimentar una adaptación; así también lo es el cambio. La persistencia temática y narrativa se combina con variación material (Ropars Wuilleumier 1998: 131), con el resultado de que las adaptaciones no son nunca simplemente reproducciones que pierden el aura de Benjamin. En su lugar, cargan esa aura con ellas. Traducción nuestra.

originalidad que les brinda un aura propia, retomando el concepto de Benjamin. Es en su originalidad que entra en juego la posibilidad de adaptar un contenido de manera acorde a distintos contextos culturales y sociales. Porque al momento de adaptar, siempre estará presente la decisión de qué conservar, qué destacar o qué descartar, de todas las historias, personajes y tramas que contiene el cómic.[13] A su vez, el rol del lector será esencial en la construcción de sentido de la adaptación. Para Hutcheon, es el público (lector, espectador) quien actúa como factor clave de la activación del intertexto y es quien interacciona con el medio en que se desarrolla la adaptación. Por tanto, la traslación de una obra de un medio a otro no es solamente una relación intertextual particular. Sus alcances van más allá de la frontera del texto e involucran directamente al lector o espectador, dependiendo del caso, como así también al medio en el que se está elaborando la versión: "an adaptation is a derivation that is no derivate –a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing"[14] (Hutcheon, 2006: p. 9). Por eso consideramos importante realizar este análisis desde la perspectiva de la Industria Cultural, pero sumando a ello la perspectiva de género para poder analizar si acaso esta industria se apropia de las reivindicaciones feministas, pero homogeneizando y aquietando sus demandas políticas. Es decir, perseguimos el propósito de comprobar si se trata de una adaptación que sigue respondiendo a los intereses de una clase dominante conservadora y patriarcal.

1.1 El valor y el capital cultural de los productos de Marvel y DC

Para comprender la importancia de los espectadores al momento de analizar estas películas, resultan claves los conceptos de Bourdieu: campo, capital y valor.[15] Los fans se comprometen activamente en el consumo de estos contenidos (cómics, series y películas). Hablamos de una actividad participativa que les proporciona capital cultural. En este sentido, los fanáticos suponen una gran fuente de dinero para estos estudios, pero en sí mismo también son críticos de aquello que se desvía de lo que se considera fidedigno o acertado para la representación de los personajes y las historias que consideran propias. En este caso, los estudios Marvel y DC tienen el gran desafío de adaptar contenidos al cine y a la televisión que ya han sido apropiados por miles de personas en todo el mundo y que esperan que mantengan la

[13] Estas apreciaciones son esbozadas por Linda Hutcheon en su texto *A Theory of Adaptation*, 2006.
[14] Una adaptación es una derivación que no es derivada ―un trabajo que es segundo, sin ser secundario. Es su propio palimpsesto. Traducción nuestra.
[15] Conceptos de la teoría de Bourdieu mencionados en el texto *Una invitación a la sociología reflexiva*, de Loïc Wacqant, 2014.

“esencia” de los superhéroes y las superheroínas, pero al mismo tiempo deben representar un contexto social diferente a aquel en el que surgieron los cómics.

Los contenidos audiovisuales que se produjeron en los últimos años evidencian este deseo de las compañías de responder a esos fans con escenas recurrentes que se han tomado directamente de las historias del cómic como la muerte de los padres de Bruce Wayne en las películas de *Batman*, la llegada de *Superman* desde Krypton a la Tierra, la muerte del tío de Peter Parker en *Spiderman*. Son relatos recurrentes junto con otros guiños o menciones al mundo del cómic como la aparición de Stan Lee, creador de muchos de los superhéroes que conocemos hoy día en la mayoría de las películas de Marvel de los últimos años. Es decir, se busca respetar cierto contenido y ciertas características fundacionales de los superhéroes en las adaptaciones realizadas pero, sin embargo, en este mismo aspecto radica un elemento interesante para nuestra tesina: este público “tradicional” del cómic se consideraba conformado en su mayoría por hombres cisgénero[16] heterosexuales y de raza blanca con lo que las historias del cómic han representado de manera preponderante la visión de estos públicos. Pero esto, si fue cierto antes, ya no lo es. Otros consumidores (mujeres cisgénero, miembros de la comunidad LGBTQIA+ y otras minorías) cuestionan los estereotipos establecidos y exigen mayor representación positiva de ellos en los medios masivos. Es importante recordar que muchas de las historias y los personajes representados en el género de superhéroes surgieron durante las Guerras Mundiales en los Estados Unidos. A esto responden las figuras de *Superman*, Capitán América y La Mujer Maravilla, por ejemplo, cada uno representa los valores de patriotismo y americanismo que se buscaban impulsar en esos años. A saber, se menciona que en esa época: “Al encontrarse la mayoría de hombres en combate, las mujeres norteamericanas empiezan a ocupar los puestos laborales que quedaron vacantes. El gobierno norteamericano de esa época había lanzado una campaña propagandística que no únicamente tuvo como objetivo a los hombres, sino además a las mujeres para que mantuvieran la moral de las tropas y además ayudasen a mantener la normalidad en un país quebrado por la guerra. En este contexto, aparece el personaje de *Wonder Woman*” (Ponce Tarré, 2017: p. 10). Para William Moulton Marston, creador de la historia de La Mujer Maravilla, uno de los principales problemas de los cómics de superhéroes de su época era la representación de la violencia y de una masculinidad agresiva y vehemente. Por eso proponía que debía mostrarse a las mujeres como líderes que pudieran

[16] Cisgénero es una identidad de género que define a las personas que se identifican con su asignación genérica y de sexo al momento de nacer.

dar forma a un matriarcado que pusiera fin a la agresividad y en el que hubiera paz. Sin embargo, este personaje de la mujer superheroína se verá desdibujado ya que, con el fin de la Segunda Guerra Mundial, se buscó que las mujeres volvieran a su rol de amas de casa y a consecuencia eso, esta figura dejó de ser de utilidad para las instituciones como el Estado. Aun más, los cómics se verán afectados por un código de aprobación conservador que mencionaremos en capítulos posteriores que tendrá consecuencias para la representación de las mujeres en estas historias. En concordancia con esto, también pudieron encontrarse grandes periodos de escasa representación de protagonistas femeninas en las adaptaciones cinematográficas y televisivas. Por ejemplo, solo se encuentra la serie "La Mujer Maravilla" protagonizada por Lynda Carter, en 1972, "coincidiendo con la lucha de las mujeres norteamericanas por la enmienda para la igualdad de derechos, ERA (*Equal Rights Movement*), que había estado relegada en Washington desde 1923" (Ponce Tarré, 2017: p. 10). En 2004 se estrenó la película "Gatúbela", protagonizada por Halle Berry y tuvieron que pasar más de diez años, con las películas "Mujer Maravilla" protagonizada por Gal Gadot y "Capitana Marvel" protagonizada por Brie Larson, para volver a encontrar películas de superhéroes lideradas por mujeres. Ese bache temporal respecto a la presencia de superheroínas no se condice con un decaimiento de la producción de películas de superhéroes masculinos que sí tienen múltiples adaptaciones de manera ininterrumpida desde la década de 1940 hasta la actualidad. Por eso podemos esbozar que el resurgimiento de la figura de la superheroína en los últimos años como protagonista de sus propias películas y series televisivas[17] estaría vinculado al surgimiento de movimientos mundiales como el Ni Una Menos[18] con origen en nuestro país, que tuvo su correlato en Estados Unidos con el *Time's Up*[19] y el *Me Too*.[20] Precisamente, partimos de la hipótesis de que las representaciones de la mujer superhéroe en las películas de Marvel y DC estarían ligadas a un intento de reapropiarse de algunas de las transformaciones que se están dando en el terreno social. Tomando esto en consideración, haremos foco en la construcción del discurso en los cómics, en las películas, en las críticas cinematográficas, reseñas y entrevistas, ya que nos interesa observar las tensiones al interior de estos discursos gráficos, cinematográficos y periodísticos

[17] Las principales series televisivas protagonizadas por mujeres son "Jessica Jones", de Netflix y "Supergirl", de Warner Channel. Sin embargo, su análisis no será contemplado en esta tesina.
[18] Se trata de una consigna surgida en 2015, en respuesta al gran número de femicidios y contra la violencia machista, impulsada por el Colectivo de activistas feministas en Argentina.
[19] Movimiento de denuncia contra el acoso sexual impulsado desde el 2018 por parte de distintas actrices de Hollywood en Estados Unidos.
[20] Movimiento iniciado en redes sociales en 2017 con la consigna de denunciar la agresión y el acoso sexual a raíz de las acusaciones de abuso sexual contra Harvey Weinstein, ejecutivo de Hollywood.

al momento de referirse a la figura de la mujer. Nos proponemos observar cómo esta industria cultural cinematográfica se comporta frente a los nuevos sentidos ligados a la mujer que circulan a partir de las demandas feministas en los últimos años.

Tener este abordaje nos permitirá analizar con mayor profundidad la construcción de los discursos en torno a la figura de la superheroína y, por consiguiente, de la figura de la mujer. La lectura que se hará de estos productos culturales desde la crítica cinematográfica y otras publicaciones periodísticas nos posibilitará percibir qué significaciones y representaciones están presentes socialmente en torno a la figura de la mujer. Esto se vuelve relevante, ya que la crítica cinematográfica es una práctica metadiscursiva destinada a orientar al lector en las operaciones de sentido. Entre los diversos metadiscursos intermediarios (como la publicidad o “el boca a boca”), la trama de discursos críticos interviene activamente en la circulación discursiva: ordena y jerarquiza los productos, los ubica en determinados lugares, por ejemplo, productos de género o de autor. En suma, la crítica plantea la capacidad de otorgar cierta racionalidad a la oferta de bienes significantes. Es por eso que tomaremos el concepto formulado por Oscar Traversa de “estado no fílmico del film”: este término es empleado por el autor para denominar globalmente el universo heterogéneo de producciones significantes que se intercambian socialmente en relación a los films. Este conjunto de discursos (la prensa en general, la prensa especializada, el afiche callejero) constituye una "segunda existencia del film", ya que se trata de "discursos de contacto" entre la producción y el consumo. “Para poner en contacto dos conciencias diferentes (...) hay que poner en juego una representación del film que contenga elementos que lo propaguen (difundan) y que, sin duda, también representen al cine como un todo" (Traversa, 1994: p. 41-43). Desde esta perspectiva, los enunciados presentes en nuestro corpus correspondientes a las críticas, las reseñas y las entrevistas realizadas integran ese conjunto de discursos llamado "estado no fílmico del film". En efecto hacen referencia a los discursos ligados a las películas al momento del estreno para poder analizar los enunciados relacionados con el papel protagónico de estas mujeres y los estereotipos que circulan en torno a la figura femenina.

En cuanto a la elección de los materiales de análisis, optamos por un abanico de críticas, reseñas y entrevistas publicadas en revistas, diarios y sitios de internet especializados en la temática de cine. En particular, nos abocamos a aquellos discursos que hacen mención a las superheroínas y que dan voz a quienes producen o protagonizan dichos films. Además seleccionamos el contenido de las películas y de los cómics para indagar los estereotipos que circulan en torno a la representación de la mujer y cómo pueden o no ser disputados, a partir

del protagonismo de las superheroínas (en este caso, La Mujer Maravilla, Gatúbela y Capitana Marvel). Consideramos que esta forma de abordar el objeto de estudio resulta trascendental porque, incluso cuando ha habido intentos de estudiar el modo de funcionamiento de la industria cultural, no se ha estudiado el vínculo que existe entre estos fenómenos cinematográficos y la apropiación de las luchas feministas contemporáneas.

El pensamiento de Raymond Williams, en su obra *Marxismo y Literatura* de 1977, nos parece particularmente sugerente para el análisis de las diversas críticas que retomaremos y que acompañan el estreno de las películas protagonizadas por estas tres superheroínas —La Mujer Maravilla, Capitana Marvel y Gatúbela— y el debate en torno a la representación en sus films. Este autor plantea una serie de conceptos para comprender un fenómeno cultural en su complejidad: lo dominante, lo residual y lo emergente. Las prácticas culturales residuales son aquellas que han adquirido forma en el pasado, pero continúan vigentes como elementos del presente cultural, aunque a cierta distancia de la cultura dominante. Por emergentes se entienden aquellas nuevas prácticas, significados y valores que se crean continuamente. En ambos casos se trata de elementos que, eventualmente, son incorporados o destruidos por la cultura dominante (aun cuando nunca incluye toda la práctica humana y siempre deja resquicios para que surjan elementos residuales o emergentes).[21] En ese sentido, toda práctica cultural puede entenderse en su relación con lo dominante. Ligado al punto anterior, con este planteo de Williams buscaremos identificar cuál es el elemento dominante presente en los discursos sobre las superheroínas seleccionadas, qué se mantiene de lo residual y qué se vislumbra como emergente hacia nuevas retóricas y significados frente a su representación en su devenir histórico dentro de un marco de posturas feministas que deconstruyen las concepciones patriarcales en torno a la mujer y posibilitan nuevos significados para ofrecer alternativas en la reconstrucción cultural de lo femenino.

[21] Estos conceptos (lo dominante, lo emergente y lo residual) son parte de los postulados teóricos de Raymond Williams, presentados en *Marxismo y Literatura*, 1977.

Marco Teórico

El objetivo de nuestra tesina será analizar la posible apropiación de las reivindicaciones impulsadas por el movimiento feminista, por la industria del cine, en particular de los estudios Marvel y DC, para la producción de sus películas y construcción de sus personajes de superheroínas. De esa manera, analizaremos la configuración de dichos personajes y cómo serán recepcionados por distintos discursos periodísticos. Buscamos observar las continuidades y rupturas en la manera en que las mujeres son representadas y percibidas a partir del fortalecimiento de una nueva ola feminista. A tal fin, en este capítulo expondremos los principales conceptos teóricos que resultan cruciales para el desarrollo de nuestra tesina y la manera en que serán abordados como parte del marco teórico.

Luego de la breve introducción y justificación del corpus nos parece pertinente exponer el marco teórico con el que se llevó adelante esta tesis ensayística a fin de que puedan comprenderse rápidamente las coordenadas teóricas y metodológicas que sustentan la pertinencia y su aporte al conocimiento en el campo de las Ciencias Sociales.

2.1 Industrias Culturales e Industrias Creativas

El concepto de Industria Cultural nos resultó fundamental porque nos proponemos estudiar la lógica de funcionamiento de las industrias culturales orientadas al cine para poder identificar su dinámica de funcionamiento respecto a las demandas feministas contemporáneas.

Fue desarrollado en el seno de la Escuela de Frankfurt durante los procesos de industrialización y crecimiento de las sociedades capitalistas en la segunda mitad del siglo XIX. Los autores acuñaron este término cuando analizaron la nueva manera en que se producían bienes culturales, los efectos de la industrialización en la cultura y la manera en que esto habilitó a las clases populares a acceder a la cultura, antes solo habilitada a las clases altas. Para los autores, esta nueva sociedad de masas reformuló la manera en que se piensa y se produce la cultura. En principio, la industria cultural es entendida como la producción de productos culturales de alcance masivo. Si bien esto permitió el acceso a los bienes culturales para las clases populares, los autores también consideran que era una manera de degenerar el valor que antes tenían los bienes culturales cuando se convertían en productos de fácil acceso y reproducción. Además, observaban negativamente el efecto que esta nueva cultura masificada podía tener en los públicos. En ese sentido, la cultura de masas conlleva cierto tipo de manipulaciones que producen la masificación. Para que algo sea

masivo, proponen los autores, en particular Adorno y Horkheimer, es necesario por ejemplo la suspensión de la reflexión crítica, la homogeneización del gusto y la reproducción de una versión de la realidad. Los espectadores se convierten en meros consumidores pasivos de los bienes simbólicos, principalmente por quedar excluidos del proceso de producción. Los teóricos de la Escuela de Frankfurt observaban que la cultura de masas tenía como objetivo disciplinar a los sujetos, estandarizarlos, crearles deseos, y hasta anular sus resistencias al sistema capitalista. Aunque la Industria Cultural, auspiciada por las innovaciones tecnológicas, habría brindado la oportunidad de acercar el arte y la cultura a las clases populares, Adorno, Horkheimer y Benjamin insistieron en no confundir libertad de consumo de la cultura con la libertad para hacer un uso crítico de ella frente al sistema, la que quedaría inhabilitada por la internalización de la ideología que lo sustenta. Estos autores describieron las estructuras de poder del sistema capitalista que gestionan la cultura de masas con el propósito de concientizar a las masas explotadas para que no consuman estos contenidos de la Industria Cultural pasivamente.[22]

Nos parece sustancial recordar que estos autores describieron este fenómeno en 1923, pero sigue siendo relevante en la actualidad. Sucede que en el presente las Industrias Culturales están lideradas por grandes empresas multimedios, resultado de una agudización de los principios capitalistas que nos han llevado a este estadio histórico-económico conocido como neoliberalismo. Este período se inició en las últimas tres décadas con el Thatcherismo, se reforzó con el desplome de la URSS y persiste en la actualidad. Mediante privatizaciones, apertura comercial y flexibilización laboral, el neoliberalismo modificó el funcionamiento del capitalismo. Es con esta idea que comienza a ser útil el concepto de Industrias Creativas, ya que responde a esta idea de maximización del beneficio. Este concepto —que reformula y complejiza lo planteado desde la teoría de la Industria Cultural— nos permitirá plantearnos no solo cuestiones como la mercantilización de las películas, libros y videojuegos, sino de todo aquello que se relacione con la cultura de un país como los lugares turísticos. Así, la cultura comienza a ser tenida en cuenta incluso por los propios Estados y se reconoce la inmensa injerencia que tiene en la conformación de las sociedades y, aun más, de las identidades individuales, pero desde una perspectiva vinculada a lo económico. Es en este punto cuando comienzan a afianzarse disciplinas como el *marketing*. Resulta pertinente en

[22] Esta concepción de la recepción de los mensajes está vinculada con la Teoría de la Aguja Hipodérmica, desarrollada por Harold Dwight Lasswell en la década del ‘30 que consideraba peligroso el potencial de los medios masivos de comunicación para “inyectar” mensajes con contenido ideológico a un público considerado pasivo.

este punto traer a colación el concepto de "segmentación de mercado", también conocida como "segmentación de clientes o segmentación de audiencias". Es un método propio del *marketing* por el que se puede dividir a los clientes potenciales en distintos grupos lo que permite que las empresas puedan enviar mensajes personalizados a las audiencias correctas. Como resultado, se presenta un panorama audiovisual abrumador en números de contenidos y enfoques que pretenden cubrir cada nicho de espectadores. Es así como en este nuevo contexto las industrias creativas colonizan los espacios mediáticos y son fuente de entretenimiento y socialización. Sus mensajes son recibidos y asimilados por millones de personas en todo el mundo; ya sea en forma de libros, películas, series de televisión, discos o programas informativos, etc. La clave de este período es que los líderes de otros importantes sectores económicos, como las telecomunicaciones, la energía, la construcción, la alimentación, el textil y, por supuesto, el sector financiero, entre otros, reconocen el potencial existente en estos espacios para poder configurar el pensamiento dominante. Esta intromisión de las élites económicas ajenas al ámbito de la comunicación ha formado una gran y compleja estructura mediática. Desde esta perspectiva, la cultura de masas se contempla como un eje más del sistema capitalista, que reproduce y conserva la dinámica del capitalismo y sus modos de producción de modo tal que se cumple de esta manera la profecía de Adorno y Horkheimer: "Lo que se resiste puede sobrevivir solo en la medida que se integra" (Briceño Linares, 2010: p.10).

Es importante mencionar que esta manera de pensar la cultura, los medios de producción masivos y sus productos, tienen una enorme injerencia en la construcción y reproducción de las creencias, las representaciones y las significaciones de una sociedad:

"La Industria Cultural se orienta, como otras, en función de la obtención de dividendos y beneficios económicos. Sus productos, los bienes culturales, pasan a ser simples mercancías. Por ello, contrastan enormemente con la función y orientación que tuvo siempre el arte a lo largo de la historia. En las sociedades contemporáneas la lógica mercantil atraviesa la creación artístico-cultural, y así, constriñe sus potencialidades y su autonomía" (Briceño Linares, 2010: p.8). Es por esta misma cualidad que nos resulta revelador incluir este concepto como parte de nuestra tesina. La construcción estereotipada de personajes y de historias nos habilita a analizar la manera en que la mujer es representada dentro de la cultura masiva para poder dar cuenta si estas representaciones se han visto modificadas a raíz de las críticas que hace la teoría feminista de los estereotipos de lo femenino. A su vez, es necesario considerar la manera en que las Instituciones han utilizado estos productos para

homogeneizar las luchas políticas, los conflictos y las diferencias sociales, para generar contenidos que resultan de interés de las masas de manera tal que, a partir de ellos, se representen los intereses de la clase dominante. Es así que analizaremos los posibles cambios y modificaciones que sufrieron los personajes de superheroínas de acuerdo al contexto histórico y social desde su surgimiento en la década del ‘40 hasta la actualidad en los diferentes medios en los que se han visto adaptados: cine, televisión y gráfica. Observaremos si la industria cultural se apropia de debates y controversias públicas en torno a la lucha feminista y examinaremos si realmente esos espacios son transformados o se vuelven vacíos.

2.2 *Habitus*, campo y capital

Para poder llevar a cabo un análisis de la construcción de estos personajes, pondremos en relación los conceptos de *habitus*, capital y campo, tomados de la teoría bourdiana.

En primer lugar, el *habitus* se construye a partir de la interacción del individuo, la cultura de grupo y las Instituciones sociales, por ejemplo, la Familia y Escuela. Es un conjunto de disposiciones interiorizadas producto del vínculo entre la socialización y las acciones de los individuos. El *habitus* estará así constituido por esquemas de acción, valoración y percepción que el individuo adquiere a través de la experiencia social, a la vez que se reproduce y evoluciona con el tiempo. Este concepto alude a un conjunto de relaciones históricas presentes en los cuerpos bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción, por tanto, funciona como principio generador y organizador de prácticas en un marco de estructuras, pero sin atribuirle una idea instrumentalista, sino, que produce prácticas individuales y colectivas, en tanto, conforma los principios generados por la historia. Así, el *habitus* asegura la presencia activa de las experiencias pasadas, que depositadas en el individuo bajo la forma de esquemas tienden a garantizar la conformidad de las prácticas a través del tiempo actualizándolas.

Por otro lado, el campo es un sistema de relaciones entre posiciones diferentes, diferenciadas y diferenciantes, donde los agentes están posicionados o distribuidos en función directa a sus haberes sociales, es decir, sus capitales. La “sociedad” o el “espacio social” no es más que un conjunto de campos relativamente autónomos donde existen relaciones de jerarquía entre ellos, de homología, de cercanía, de lejanía, entre otros aspectos jerarquizantes. Es lo que da forma al tejido social, a las interacciones entre los actores, es decir, entre los individuos. Aquel situado en una posición jerárquica dentro de un campo tendrá una percepción y una forma de comportamiento diferente hacia aquellos que ocupen otros lugares superiores e

inferiores dentro de su mismo campo así como también con relación a otros campos. Para terminar, lo que permite la movilidad dentro de estas estructuras es el capital que es entendido como un principio de regularidades en el mundo social comparable a una fuerza, un poder, una energía social. Se producen en ciertas condiciones de un campo específico (científico, artístico, literario, etc.) y son jerarquizables, además de que pueden sobrevalorarse o devaluarse con el paso del tiempo. Por ejemplo, el conocimiento puede ser un capital, como el dinero, la habilidad artística, entre otros aspectos. Representa aquello que se considera valioso poseer dentro un campo determinado y sitúa a quien lo posee en una posición superior respecto de otros que no lo poseen. Una de las principales características de nuestra cultura y tradiciones intelectuales, es que son androcéntricas. Una cultura androcéntrica es aquella en la que el hombre, sus intereses y sus experiencias son el centro del Universo para poner especial énfasis en la forma patriarcal en la que se ha construido la cultura históricamente. Con estos conceptos se busca percibir cuáles son los esquemas de percepción, comportamiento y valoración que se reivindican dentro de las teorías feministas contemporáneas y que cuestionan, por ejemplo, la manera en que se organizan los esquemas de percepción de las sociedades patriarcales y conservadoras que sitúan a la mujer en posición de subalternidad respecto de los hombres. En ese sentido, en una sociedad patriarcal, lo masculino es un capital que brinda privilegios a quienes lo portan dentro de distintos campos, mientras que lo femenino es considerado inferior. Es así que se le "adjudican" características a lo femenino vinculadas con la sensibilidad, la debilidad o la fragilidad, mientras que lo masculino se ve caracterizado con la fortaleza, la agresividad o la fuerza, entre otras. Nos interesa problematizar si, efectivamente, estas películas de superheroínas logran reapropiarse de algunos de los esquemas o de alguna de las demandas feministas actuales. Para observar esto, también, nos resulta pertinente reconstruir el espacio de la crítica que retomaremos en los próximos capítulos de forma tal que quede resaltado cómo se construye discursivamente y modela la comunicación. Observamos la crítica ya no solo como un objeto de conocimiento, sino además como un campo de gestión del comportamiento de la industria cultural. Por eso nos parece importante adentrarnos a través de la crítica a los esquemas de percepción, comportamiento y de valoración, ver las representaciones y prácticas sociales que organizan el rol y la figura de la mujer. En este apartado tendremos en cuenta qué se está poniendo en discusión en esas formas de representación hegemónica en las luchas feministas y si estas reivindicaciones se ven, en alguna medida, reflejadas en las películas de superheroínas.

2.3 Género, patriarcado y relaciones de poder

Nuestro interés estará en poner en discusión conceptos y perspectivas teóricas de autoras nacionales e internacionales frente a un fenómeno internacional: el comportamiento de la industria cultural y la figura de la superheroína. Problematizaremos los fenómenos cinematográficos en tanto construcción de los personajes de superheroínas y la apropiación de las luchas feministas contemporáneas. Así, buscamos indagar la lógica de funcionamiento de la industria cultural cinematográfica de Marvel y DC con relación al contexto de la lucha feminista contemporánea para comprender cuáles son los esquemas patriarcales de representación que se cuestionan por la teoría feminista y observar si estas críticas se han visto plasmadas en los films analizados. Para esto, algunos de los conceptos centrales para nuestra tesis serán el género, el patriarcado y las relaciones de poder que se construyen socialmente y que son discutidas por autoras feministas de todo el mundo. Comenzaremos mencionando la construcción social de los roles de género que se instituyen en los individuos y delimitan las prácticas legitimadas para unos y otros. El feminismo, como movimiento político, ha cuestionado esta construcción social y el rol que ello establece para las mujeres.

Desde el siglo XVIII se planteó que los roles de género excluían a las mujeres de la vida social activa, de la esfera pública, para hacer referencia a la imposibilidad de participar de cuestiones como la educación y el trabajo. Al respecto, Nuria Varela enuncia: "Las mujeres de la Revolución francesa observaron con estupor cómo el nuevo estado revolucionario no encontraba contradicción alguna en pregonar a los cuatro vientos la igualdad universal y dejar sin derechos civiles y políticos a todas las mujeres" (Varela 2008: p. 60). Así, el nacimiento del feminismo fue inevitable desde el momento en que determinadas mujeres comenzaron a preguntarse por qué ellas eran excluidas de la ciudadanía y de todo lo que tal fenómeno significaba, desde el derecho a recibir educación hasta el de la propiedad. Estos cuestionamientos dieron origen a la "Primera Ola" del feminismo.[23] El género, como categoría analítica, fue el fundamento de los *Estudios de género* en los Estados Unidos durante la década de 1970. Es dentro de este marco académico que se desarrolla también la "Segunda Ola" feminista que encontraría en *El Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir,[24] publicado en 1949, sus principales postulados. En este texto la autora denuncia el papel

[23] El uso del término "Olas" para referirse a las etapas del movimiento feminista se remonta a 1968 cuando la periodista Martha Weinman Lear escribió un artículo para el *New York Times* que se llamó *the second feminist wave* (la segunda ola feminista), según explica Nuria Varela.

[24] Una de las mujeres más destacadas del siglo XX, considerada como una de las pioneras del feminismo. Fue una escritora, filósofa y profesora defensora de los Derechos Humanos en general, y de los derechos de la mujer en particular.

fundamental que tiene la sociabilización en la distinción biológica de hombres y mujeres. De Beauvoir postula que la mujer no nace, deviene mujer. En esta distinción, rechaza una determinación biológica entre lo masculino y lo femenino para comenzar a pensar en el género como algo constituido socialmente. En este punto, podemos retomar los conceptos de campo y *habitus* de Bourdieu, porque la construcción social del género implica que aquellos individuos identificados como pertenecientes al género masculino se sitúan en una posición de privilegio respecto del género femenino. Dice De Beauvoir: "Devenir 'mujer' acontece socialmente según una dialéctica, donde lo masculino se define por los privilegios que alcanza como sexo que mata y lo femenino como el sexo que da vida" (De Beauvoir, 2017: pág. 17).

En esto se instituyen, según la autora, las relaciones de poder entre ambos géneros en la que lo masculino genera vínculos de dominio y agresión, mientras que lo femenino se identifica con los vínculos de cooperación y de cuidado. Lo novedoso de sus postulados, precisamente, consistió en señalar que, para los seres humanos, lo "natural" es en gran medida "cultural", dentro de lo que se encuentra el concepto de género.

El debate iniciado en la década del '70 continuó hasta la década siguiente en la que Judith Butler[25] postuló que tanto "mujer" como "hombre" son fuerzas de control político-social que regulan y legitiman ciertas prácticas y experiencias para unos y para otros.[26] Precisamente, es la realidad socio-cultural la que estructura las identidades, los cuerpos, dentro de las categorías de sexo binario, para aplicar a ello prácticas y representaciones propias de cada uno. Para la autora, el género es una manera de organizar las normas culturales, un modo en el que los individuos se sitúan respecto de esas normas, con privilegios o sin ellos. El cuerpo es una inscripción narrativa e histórica en el que se marcan los modos institucionalizados de control y se traducen en prácticas, costumbres y representaciones. En consecuencia, la representación es aquello que legitima a las mujeres como sujeto político. Al mismo tiempo, esta representación establece los requisitos que habilitan a ser "mujer", inhabilitando y ocultando a quienes no "cumplen" con tales exigencias. Para el tema que nos convoca, el concepto de patriarcado es central para comprender cómo se ha llevado a cabo el proceso de naturalización y aceptación de la subordinación de la mujer. Podemos decir que afecta a todos los niveles de la vida y justamente se mantiene y reproduce a través de un conjunto de

[25] Destacada filósofa y activista estadounidense. Sus aportes en los campos de la teoría feminista, queer y los estudios de género han causado un notable impacto en ámbitos tan diversos como son la teoría política, los estudios literarios, el psicoanálisis o el derecho.
[26] Butler, 2007.

instituciones sociales tales como la familia, el lenguaje, la religión, la escuela. A lo largo de la vida de un individuo, ya desde el mismo lenguaje, se construye la realidad y las relaciones sociales que lo definen y que le plantea a la mujer un rol secundario, de subordinación económica y social, de dependencia para con el género masculino.

Si a los hombres se les asigna la racionalidad, a las mujeres se les asigna la sensibilidad; si a los hombres se les asigna el espacio público, a las mujeres el privado. Para referirnos a esta separación, retomaremos la reconstrucción histórica desarrollada por Mirta Zaida Lobato que da cuenta de esta asignación de espacios y prácticas a los individuos.[27] Las posiciones genérico-sexuales de los cuerpos se entrelazan con todo un aparato discursivo de significación y valor que modela culturalmente las imágenes de lo masculino y de lo femenino. Esto forma la subjetividad y afecta los modos en que la identidad se trama a partir de construcciones imaginarias, de relaciones sociales y de simbolizaciones culturales. El problema de la desigualdad de género se vincula con prácticas y discursos sociales fuertemente arraigados que encuentran las más diversas formas de manifestación. Para nuestro análisis también serán centrales los aportes teóricos de otras autoras nacionales tales como Rita Segato, Silvia Federici y Dora Barrancos, cuyos estudios sobre la construcción del género también nos permiten comprender el carácter cultural e histórico de las experiencias que se consideran propias de lo masculino o lo femenino.

Estos conceptos —género, relaciones de poder— resultan significativos para poder describir y comprender la manera en que son representadas las mujeres históricamente, en distintos productos culturales, y cómo esto se ha adaptado a la industria del cómic y, posteriormente, a la industria del cine, para la representación de la figura de la superheroína. Esto también incide en cómo son recepcionadas estas películas por la crítica o cuando son entrevistadas las actrices de la película. Porque justamente la construcción social del género femenino da forma a la manera en que las mujeres son percibidas, construidas, tanto fuera como dentro de los productos culturales que mencionaremos en capítulos siguientes.

2.4 Condiciones de producción, transmedia y metadiscurso

Es necesario mencionar algunos conceptos de la semiótica que resultan fundamentales para comprender y analizar los objetos de estudio de esta tesina.

[27] Lobato, 2008.

Nos proponemos analizar dos aspectos principales de la construcción de la figura de la superheroína en las películas de Marvel y DC, puntualmente las películas "Capitana Marvel", "Gatúbela" y "La Mujer Maravilla": por un lado, analizaremos la adaptación que estos personajes femeninos han tenido desde su surgimiento en los cómics y las películas, y para ello evaluaremos posibles continuidades y rupturas que pudiera haber, considerando la potencial incidencia de un contexto actual en el que el movimiento feminista ha tomado notable relevancia. Como segundo punto, analizaremos la recepción que estas películas han tenido en los últimos años a partir de la respuesta de la crítica especializada y del periodismo de espectáculos para dar cuenta de los estereotipos y las recurrencias que pudiera haber al momento de criticar a estas películas y a sus protagonistas. Por esto, es fundamental tomar el concepto de condiciones de producción, formulado por Eliseo Verón,[28] porque nos permite comprender que los discursos son producto de condiciones determinadas. El contexto social es el que determina el sentido del discurso y, en tal sentido, no puede analizarse un discurso sin considerar su contexto productivo (tanto de producción como de reconocimiento). Es así que debemos analizar el contenido de los discursos cinematográficos mencionados así como los discursos producidos a partir de su recepción, en críticas y entrevistas, si es que consideramos el contexto actual en el que el movimiento feminista ha tomado relevancia a nivel internacional. Para analizar esta semiosis social[29] de los discursos es necesario analizar y reconstruir las marcas visibles en la superficie discursiva, para luego identificar las huellas de producción o reconocimiento, cuando remitamos a otros discursos presentes en la sociedad que, a su vez, darán forma a los discursos cinematográficos y periodísticos que analizaremos. En ese sentido, entendemos la crítica cinematográfica en tanto práctica metadiscursiva destinada a orientar al lector en las operaciones de sentido, recorridos de lectura que pueden incidir en el proceso de interpretación del film para reflexionar sobre la obra en todos sus aspectos y para relevar las características que a su juicio le parecen más destacables.

Consideramos de suma importancia preguntarnos por las características de los metadiscursos que se encargan de dar sentido y de configurar imaginarios en torno a estas películas de superheroínas. Para ello, nos planteamos investigar la crítica de cine especializada, las reseñas y las entrevistas hechas a quienes realizaron los largometrajes. Nos interesa observar

[28] Verón, 1996.
[29] Verón, 1996.

y describir los efectos de sentido que pudieran estar presentes en torno a las superheroínas y sus universos cinematográficos.

Para nuestro análisis, resulta relevante también mencionar el concepto de "narrativa transmedia", postulado por Henry Jenkins y Carlos Scolari. Este concepto resulta interesante en la consideración de la manera en que ciertos contenidos culturales han circulado socialmente para adaptarse a distintos canales y medios, cada uno de ellos aportando de manera particular al desarrollo de los contenidos culturales. Explica Scolari: "Las Narrativas Transmedia son una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.). Las NT [Narrativas Transmedia] no son simplemente una adaptación de un lenguaje a otro: la historia que cuenta el cómic no es la misma que aparece en la pantalla del cine o en la microsuperficie del dispositivo móvil" (Scolari, 2013: p. 24). Esto también se encuentra vinculado con la convergencia de medios si es que entendemos el concepto como lo plantea Jenkins: un flujo de contenidos constante que se distribuye a través de múltiples plataformas de medios. El objetivo es alcanzar a los consumidores allí donde se encuentren para maximizar así la posibilidad de generar ganancias. Al respecto, Jenkins aclara que, así como la convergencia ocurre para los medios de comunicación, lo mismo sucede también para los consumidores, lo que habilita así que se conformen comunidades y que, por ejemplo, ellos puedan interactuar con los productos culturales, por ejemplo a través de foros de reseñas de distintos contenidos o videos: "La convergencia corporativa coexiste con la convergencia popular. Las empresas mediáticas están aprendiendo a acelerar el flujo de contenidos mediáticos a través de los canales de distribución para multiplicar las oportunidades de ingresos, expandir los mercados y reforzar los compromisos de los espectadores. Los consumidores están aprendiendo a emplear estas diferentes tecnologías mediáticas para controlar mejor el flujo de los medios y para interaccionar con otros consumidores" (Jenkins, 2008: p. 28).

De esta manera, los "universos" creados por los estudios Marvel y DC no se limitan a las adaptaciones tradicionales de los cómics a la pantalla de cine, sino que cada adaptación aporta nuevas historias y personajes. Jenkins y Scolari coinciden en considerar a la narración transmediática como un medio para captar a distintos segmentos de público, a través de la adaptación de distintos elementos de las historias a las necesidades y posibilidades de cada medio. La manera de adaptar estas historias también refleja condiciones de producción específicas que responden a contextos sociales particulares. Cada nueva narración adopta

temas y estereotipos que se ven actualizados con elementos de cada contexto socio-histórico y responde también a los intereses de los consumidores. En este sentido, Jenkins advierte sobre el proceso de mercantilización que llevan adelante las industrias creativas siempre en busca de nuevos segmentos: "Los fans ven cómo se emiten más programas que reflejan sus gustos e intereses; dichos programas se diseñan para maximizar los elementos que atraen a los fans [...] He aquí la paradoja: ser deseado por las cadenas implica la mercantilización de tus gustos. Por un lado, la mercantilización aumenta la visibilidad cultural de un grupo. Aquellos grupos sin valor económico reconocido son ignorados. Dicho esto, la mercantilización es también una forma de explotación. Los grupos mercantilizados son el objetivo preferente de la mercadotecnia y con frecuencia sienten la pérdida de control sobre su propia cultura, pues ésta se produce y comercializa en masa" (Jenkins, 2008: p. 70). Esto expone cómo ciertas luchas y reclamos también pueden ser apropiados por la industria cinematográfica si es que observamos un creciente interés de ciertos segmentos del público en nuevos tipos de representaciones.

De esta forma en un contexto en el que el feminismo lucha por cambiar las representaciones de lo femenino, nos proponemos dar cuenta de la posible apropiación de estas demandas para la representación de los personajes de superheroínas de las películas de Marvel y DC.

2.5 Intertextualidad, adaptación

Para terminar este capítulo, retomaremos también dos conceptos relevantes dado el objeto de estudio de esta tesina: la intertextualidad y la adaptación. Ambos conceptos resultan importantes, ya que desarrollaremos nuestro análisis a partir de las figuras de tres superheroínas y la manera en que han sido representadas, desde el cómic, hasta las películas.

En ese sentido, el concepto de intertextualidad, adoptado también de la semiótica, es útil ya que, necesariamente, debemos tener en cuenta la manera en que las películas y los artículos que recopilamos y analizamos refieren a otros textos previos. En este caso particular, los cómics. Estas películas son adaptaciones de estas historias retratadas en el cómic y comprenden el concepto tal como lo menciona Hutcheon*:* "Instead, texts are said to be mosaics of citations that are visible and invisible, heard and silent; they are always already written and read. So, too, are adaptations, but with the added provided that they are also acknowledged as adaptations of specific texts"[30] (Hutcheon, 2006: pág. 21).

[30] En su lugar, se dice que los textos son mosaicos de citaciones que son visibles e invisibles, oídas y silenciosas; siempre están ya escritos y leídos. Así también lo están las adaptaciones, pero con la

De esa manera, mencionaremos también los posibles intereses o motivaciones que llevan a una adaptación cinematográfica de estos cómics y, en particular, de los personajes de "La Mujer Maravilla", "Gatúbela" y "Capitana Marvel". En este aspecto, nuevamente, estos conceptos se vinculan con la Industria Cultural, ya que Hutcheon también destaca los intereses económicos de las grandes corporaciones de medios de comunicación en lograr grandes ganancias y reducir los riesgos al momento de producir nuevos contenidos. En ese punto, una adaptación resulta, generalmente, una inversión más segura que un contenido original ya que, al momento de estrenar esa película, ese videojuego o esa serie adaptada, ya se cuenta con cierto número de fans a quienes se espera atraer como posibles espectadores. Sin embargo, el proceso de adaptación no es sencillo y también exige originalidad. Como menciona la autora, toda adaptación implica también readaptación. Es por esto que nos interesa observar aquellos aspectos que, en el momento de realizar las películas, se decidieron conservar y cuáles, a su vez, fueron desestimados. Es en este acto que podremos contemplar qué aspectos de las superheroínas han tenido continuidad en las películas y cuáles no. En ese punto es importante retomar el concepto de intertextualidad ya que, en el momento de la recepción, resulta imposible desestimar esos "ecos" que están presentes en el texto que se consume. No es posible analizar las películas sin tener en cuenta la forma en que están vinculadas con los cómics que las preceden y, a su vez, la manera en que los artículos periodísticos y la crítica cinematográfica se vinculan a estos largometrajes. En continuidad con esto, nos resulta pertinente comprender qué tipo de relaciones existen entre discursos críticos y prácticas para interpretar de qué manera se desarrollan los mecanismos que legitiman/deslegitiman el rol femenino en el marco de este tipo de películas. Es decir, si por ejemplo hay prácticas y valoraciones legitimadas respecto de los héroes masculinos que sean cuestionadas en el caso de las heroínas o viceversa. Por ende, consideramos de suma importancia preguntarnos por las características de aquello que Traversa denomina "estado no fílmico del film", es decir, analizar aquellos metadiscursos que den cuenta de los esquemas de comportamiento, percepción y valoración que están siendo utilizados para hablar de la figura de la superheroína que se encargan de dar sentido y de configurar imaginarios sobre estos universos cinematográficos para tener una mirada integral de los artículos de prensa y su relación con las perspectivas teóricas feministas.

---

condición adicional de que también son reconocidas como adaptaciones de textos específicos. Traducción nuestra.

Retomando la idea de Hutcheon, el texto adaptado no es simplemente una reproducción del texto original. Es una reinterpretación del mismo. En tal sentido, los temas y los personajes, sus historias, se ven modificadas y responden a cuestiones históricas, culturales o motivaciones propias de quienes llevan adelante el proceso de adaptación de un material a un medio nuevo. Es en esta reinterpretación que nos centramos para considerar el posible aprovechamiento de una nueva ola feminista en pos de adaptar contenidos protagonizados por mujeres superheroínas si es que consideramos el interés en captar a un público ávido de nuevas formas de representación.

Un análisis de las representaciones de la mujer

En las películas del género, de superhéroes y superheroínas, la presencia de la figura del héroe es central. Representa rasgos o características que se enmarcan dentro de lo deseable y admirable: el patriotismo, la fuerza, la lealtad. Por esto su accionar es reflejado en grandes hazañas. Se proyecta, a su vez, un modelo ético, político, es la única posibilidad salvadora frente a las fuerzas que perturban y ponen en riesgo la vida humana. Al respecto de los superhéroes, los autores Tom Morris y Jeph Loeb sugieren: "En su relación con los seres humanos, sin superpoderes, persiguen la justicia, defienden a los que están sin defensa, ayudan a los que no se pueden valer por sí mismos y derrotan al mal con la fuerza del bien" (Loeb y Morris, 2010: p.34). El problema surge cuando nos preguntamos por la figura de las superheroínas. La primera asociación que viene a la mente es solamente ser la contraparte femenina de estos superhéroes, su compañera construida como dispensable en dos sentidos: como un objeto que busca atraer la atención del público por su atractivo visual y como un *plot device*[31] para hacer avanzar la historia de los personajes masculinos. En particular, suelen ser mujeres hegemónicas, con cuerpos delgados y curvilíneos. Además de su aspecto estereotipado, también su rol suele ser el de la figura arquetípica de la Edad Media: la "damisela en apuros", siempre rescatada por un hombre. Generalmente, las mujeres solo están presentes en la trama para complicarla, para agregarle peligro al héroe que intenta salvarla. Este estereotipo asociado a las mujeres tiene un origen histórico y una finalidad social concreta, y mucho ha tenido que ver con el hecho de que han sido los hombres quienes han desarrollado estos estereotipos de lo femenino.

Durante siglos de historia literaria la figura principal del mito del héroe ha sido mayormente un hombre. Es esto lo que acabaría resonando siglos después en las creaciones artísticas de la industria hollywoodiense. De esta manera, se puede observar que el cine contribuye a que se mantengan o se modifiquen los estereotipos de género, ya que en muchas oportunidades las mujeres en este tipo de relatos han sido relegadas a papeles secundarios, principalmente como el interés romántico del héroe, o incluso como villana, aunque en este último caso se destaca la figura de una mujer hipersexualizada que llevaría al héroe hacia la "tentación",en vinculación directa con la figura cristiana y conservadora del pecado.[32] Al hacer mención del

[31] Recurso narrativo que ayuda a que la historia avance. Puede hacer referencia a un objeto, un acontecimiento o un personaje.

[32] La figura de la mujer como entidad negativa y monstruosa es un elemento recurrente de los relatos mitológicos y religiosos de distintas culturas, según Yolanda Beteta Martínez. Representaciones como la de Circe, de la mitología griega y Lilit, de origen judeo-cristiano, refieren a esta estigmatización de la mujer que se opone al dominio masculino. Esta idea también será esbozada por Carlos Monsiváis

interés romántico, el héroe generalmente es el encargado de proteger a la mujer. Por otro lado, la figura masculina es generalmente el sujeto activo. De ellos depende la narrativa, ya sean piezas cinematográficas, cómics o series. Las mujeres, por otro lado, suelen ser los sujetos pasivos, elementos para el deseo de los varones.

Resulta pertinente en este punto traer a colación el concepto de "mirada masculina" (*male gaze*). De acuerdo a Andi Zeisler, esta noción designa "la idea de que cuando miramos imágenes en pantalla, las observamos del modo en que lo haría un hombre, incluso siendo mujeres, porque esas imágenes están construidas para ser miradas por hombres" (Zeisler, 2008: p. 7). Como se identifica en la cita anterior, la mirada masculina proyecta sus fantasías sobre la mujer y refleja las típicas interpretaciones machistas de lo masculino y lo femenino que están establecidas socialmente. Esta idea se tornó relevante a partir de un famoso artículo: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [33] escrito por Laura Mulvey en los años '70. La autora expresaba que, detrás de esta mirada masculina, se unifica a los espectadores y las espectadoras, sin importar cuál fuera su género. Delante de la mirada masculina nos encontramos, como correlato, con la mujer como objeto de la mirada o, en palabras de Teresa de Lauretis, la mujer como espectáculo: "un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales, que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia" (De Lauretis, 1984: p. 15). De esa manera, dentro del relato, la figura de la mujer es creada en tanto que "ser para ser mirado". Se trata de una construcción que tiende a cosificar a la mujer, convertirla en fetiche y se plantea en muchos casos una relación de dependencia hacia la figura del hombre. Como menciona también Beteta Martín: "La proyección de los hombres como creadores que moldean los cuerpos e identidades femeninas de acuerdo a una perspectiva patriarcal de la feminidad cuenta con una larga trayectoria en la historia del arte, la literatura y el cine" (Beteta Martín, 2016: p.15).

Para comprender la composición de los personajes femeninos es necesario considerar precisamente el peso que este concepto —amor romántico— tuvo y tiene para moldear las identidades, tanto masculinas como femeninas. A este respecto, encontramos indicios de esto en los comienzos del movimiento romántico a fines del siglo XVIII, en las obras de autores como Jean-Jacques Rousseau. Lejos de ser un movimiento aislado, se trató de una

en *Educar La Mirada: políticas y pedagogías de la imagen*, que referirá al castigo que sufre la mujer que no cumpla con el mandato social del matrimonio y la conformación de una familia en múltiples representaciones cinematográficas o televisivas.

[33] Ensayo escrito en 1973 por Laura Mulvey quien fue la primera teórica del cine que introdujo la perspectiva feminista en sus análisis. El ensayo fue publicado en 1975 en la influyente revista de teoría cinematográfica británica *Screen.*

concepción de la mujer que se arraigó de manera marcada en la cultura. Al respecto, encontramos que, según la autora Carla Castelo, "esa mujer casi desvanecida, casi ausente, fue la fuente de inspiración romántica que se arraigó con más fuerza en la visión hegemónica del mundo occidental. El amor del hombre por la mujer débil, el sexo débil, como llamaban a las mujeres hasta hace apenas unos años, las convirtió en seres absolutamente dependientes del amor de un hombre" (Castelo, 2019: p. 41). Esta construcción romántica se encontrará presente desde entonces en distintos productos culturales, incluso en los cómics y las películas de superhéroes y superheroínas. En el caso de las películas de superheroínas encontramos, paradójicamente, la necesidad de representar a estas mujeres poderosas como dependientes del amor, como sensibles y amables.

Tal como propone Bourdieu, el lugar en el que el actor se sitúe en un campo dará forma a su percepción del mundo, a sus prácticas y hábitos. En esa construcción social, las mujeres se han visto situadas en relación de subordinación. En este punto encontramos que el surgimiento del romanticismo como corriente literaria coincide temporalmente con el surgimiento del capitalismo. Federici analiza puntualmente el surgimiento del capitalismo y su vínculo con la llamada "Caza de Brujas" y el objetivo que esto tuvo para el disciplinamiento del proletariado y, en especial, de la mujer, para adecuar a los individuos a esta nueva estructura económica y social. Al respecto, la autora propone: "La caza de brujas ahondó las divisiones entre hombres y mujeres, inculcó a los hombres el miedo al poder de las mujeres y destruyó un universo de prácticas, creencias y sujetos sociales cuya existencia era incompatible con la disciplina del trabajo capitalista, redefiniendo así los principales elementos de la reproducción social" (Federici, 2004: p. 223). De esta manera, comenzamos a esbozar el vínculo entre el surgimiento de un nuevo sistema económico y social que requería la construcción de un nuevo tipo de sociedad cuyos roles para hombres y mujeres eran bien definidos, y el fortalecimiento de la corriente romanticista de las producciones literarias. Es destacable también el interés del Estado capitalista y la Iglesia —cuyos postulados protestantes responden a los intereses capitalistas— en generar este reordenamiento social y encontramos una continuidad entre las acciones políticas, religiosas y culturales para lograr este objetivo. En *Calibán y la Bruja*, Federici expone que "los mecanismos de la persecución confirman que la caza de brujas no fue un proceso espontáneo, un <<movimiento desde abajo al que las clases gobernantes y administrativas estaban obligadas a responder>> (Larner, 1983: 1) [...] la caza de brujas requería una vasta organización y administración oficial" (Federici, 2004: p. 227). Precisamente, el objetivo era subordinar a la mujer libre,

independiente, a la que se representaba con la figura de las brujas, a ser quien cuidara de los hijos, se estableciera en su hogar junto a su marido y respetara los preceptos del matrimonio y la monogamia. En la configuración de la sociedad capitalista, el hombre era quien vendía su fuerza de trabajo, pero para ello requería que las mujeres ocuparan el lugar de amas de casa, de cuidadoras de los hijos y del marido. En esta idea capitalista de las relaciones entre hombres y mujeres toma fuerza la construcción del amor romántico a partir de la que la mujer se construye como el "sexo débil", que debe ser protegido, con atributos como la docilidad, la empatía, el sacrificio, la fidelidad. Dice Castelo: "A condición de ser salvadas, debemos ser bellas y dóciles. Debemos esperar con ilusión y quedarnos inmóviles" (Castelo, 2016: p 50).

El amor romántico situó el deseo de las mujeres dentro de términos aceptables en la idea de las relaciones monógamas, del "amor para toda la vida". En cambio, si analizamos a los hombres dentro de esta misma temática del amor romántico podemos observar que han podido desarrollar su sexualidad de manera libre, mientras que la mujer que practica su libertad sexual es juzgada. "Todavía los hombres tienen muchos privilegios a la hora de armar y desarmar familias y mantener su posición de poder. Tienen resto para eso. Las fuentes de trabajo no consideran si van a ser o no van a ser padres. No los juzgan de igual forma por tener una relación en el trabajo. No son mejor o peor vistos por llevar una vida disipada, por enloquecer el amor de una mujer o incluso por ser hombres violentos" (Castelo, 2016: p. 22).

La famosa frase de Simone de Beauvoir, "no se nace mujer, se llega a serlo" (De Beauvoir, 1949: p.371), representa todas las cosas que se imponen para definir el concepto de feminidad, una construcción de reglas y mandatos impuestos que se exigen a las mujeres desde que nacen. Este modelo reforzado por la cultura de masas y el *marketing* ha naturalizado una forma de amor instituida, históricamente construida, como si no hubiera otras maneras de amar. Hollywood, la gran fábrica de sentido común capitalista, tomó el modelo de amor romántico para contar historias. Disney, por ejemplo, es parte desde hace décadas de esta construcción desde la creación de las icónicas películas de princesas. Como dice un testimonio del libro *Manifiesto contra el amor romántico:* "Esperar a que llegue el príncipe azul y te rescate, te despierte y te devuelva a la vida, esperar algo de un hombre, de un hombre fuerte, que todo lo puede. Y una mujer bastante indefensa. No fuerte, segura. Todo el tiempo con riesgos y con miedos y que el que te va a salvar es el hombre" (Castelo, 2016: P. 63). Las historias de los cómics, adaptadas al cine, también sirven al propósito de

representar esta idea clásica del amor romántico. Para comprenderlo, solo tenemos que referirnos al ejemplo de Lois Lane, la eterna enamorada de *Superman*.

El amor romántico cumple una función aspiracional, su idealización elevada a la "forma verdadera" del amor. En ella está incluida la división jerárquica de géneros: en ese paradigma del amor constaba que no eran las mujeres quienes podían romper un vínculo, sino los varones. Bourdieu, en su libro *La dominación masculina*,[34] explica que no es solo en la escena doméstica donde se produce y reproduce la perpetuación de la dominación masculina, sino más bien en otras instancias como en la Justicia, la Escuela y el Estado, es decir, lugares de elaboración y de imposición de principios de dominación. Bourdieu rastrea cómo y a partir de qué mecanismos de pensamientos y de interpretación de la realidad pudo crecer y expandirse como "natural" o "eterno", algo que jerarquiza el órgano sexual del varón por sobre la genitalidad y la anatomía femenina. Sobre esta base se comenzó a expandir una división sexual del trabajo, del poder y del sometimiento. En consecuencia, cuando se piensa el mundo, es a través de esquemas que son, en sí mismos, producto de la dominación. Los pensamientos y las percepciones están atravesados por las propias estructuras que la dominación les ha impuesto a las mujeres. Sus actos de conocimiento no pasan de ser actos de reconocimiento y de esa forma aceptan su propia subordinación como "natural". Los esquemas de hábitos que se reproducen desde hace muchos siglos, basados en estructuras surgidas de cosmologías en las que la parte de arriba del mundo es masculina y la de abajo femenina, son una síntesis que sirve para explicar un origen remoto, estudiado y pensado de la dominación masculina. De este modo las mujeres, al criar a la especie, se convierten también en el subproducto más contradictorio y mejor logrado del patriarcado. Y cuando alguna de ellas hace con su mente o su cuerpo lo que no está prescrito, es cuestionada.

El modelo del amor romántico impuesto culturalmente fue estableciendo parámetros de relaciones "aceptables" y "normales". O sea: un "deber ser" en lo sentimental, que se asocia con las relaciones cisgénero heterosexuales, la monogamia, la idea del "para siempre", entre otros sentidos. Otras relaciones, en cambio, son invisibilizadas, así como ocurre con todo aquello que no se encuadra dentro de ese "deber ser". Solo lo aceptable es visibilizado. Estas construcciones simbólicas producen expectativas que no son ciertas y no se ajustan a la realidad. Esto invisibiliza muchas identidades, como aquellas que pertenecen al colectivo LGBTQIA+. Ese mismo modelo forma parte de mitos fundacionales que, a lo largo del tiempo, configuraron los esquemas de percepción, comportamiento y valoración de las

[34] Desarrollo planteado por Bourdieu en *La Dominación Masculina*, 2000.

personas. Si bien hoy en día se han intentado modificar esos patrones, siempre predomina la idea de que las mujeres solo buscan enamorarse, o bien, que su vida no estará completa si no tienen un compañero varón (cis) heterosexual y forman una familia. Dice Bourdieu: "La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla…" (Bourdieu, 2000: p.11). En ese sentido, esto será muy importante al momento de referir la manera en que se han construido los estereotipos femeninos. Especialmente, la manera en que pueden estar presentes incluso en el caso de las superheroínas analizadas en esta tesina, aunque se trate de mujeres poderosas. Una forma de representación femenina que, al momento de analizarla, observamos que no es ni mucho menos unívoca o única, sino que es disputada, construida y reconstruida, de acuerdo también al contexto socio-histórico. En vista de ello, recopilamos y analizamos esta diversidad de representaciones y las tensiones que reflejan.

En el caso de "La Mujer Maravilla", si bien en la apertura de la película se observa a las amazonas guerreras, independientes, unidas, solidarias entre sí y autosuficientes, surge la figura del interés romántico para la protagonista: el varón heterosexual, Steve Trevor (Chris Pine), que llega a la Isla de las Amazonas. Él es el motor de sus acciones durante la película y el que la termina colocando en los lugares de importancia argumentalmente hablando. La Mujer Maravilla (Gal Gadot) es caracterizada como una mujer enamorada, que no conoce el lugar en el que se encuentra y que es guiada por el protagonista masculino que le enseña cómo es el mundo. Al final, Steve Trevor se sacrifica para proteger a la humanidad de un bombardeo que amenaza con destruirla. Pero lejos de ser esto un cambio en los roles típicamente asignados al personaje femenino, es este sacrificio final el que empuja a la Mujer Maravilla a encontrar su poder para derrotar a Ares (David Thewlis), el antagonista en el film. En ese punto, la propia heroína enuncia que va a derrotar a Ares "porque cree en el amor" y eso la hace más fuerte. A pesar de haber conocido a Trevor por breve tiempo, ese sacrificio la hace darse cuenta de su propio poder como hija de Zeus y semidiosa, algo que hasta ese momento no había podido hacer por ella misma.

En "Capitana Marvel" se cuenta la historia de Vers (Brie Larson), una guerrera *kree*[35] que junto a su mentor Yon-Rogg (Jude Law) se ven atrapados en una guerra con otra raza

[35] Los *kree* son una raza alienígena científica y militarmente avanzada del Universo Marvel. Entre sus conocimientos, se encuentra la ingeniería genética. Carol Danvers es secuestrada por el General Yon-Rogg y, como resultado de los conocimientos genéticos de esta raza, acaba convertida en un híbrido que cuenta con habilidades *kree* a pesar de ser humana.

alienígena, los *skrulls*.[36] Así es como ella, por medio de la persecución a un grupo de *skrulls*, termina en el planeta Tierra donde descubre que es originaria de allí y que su memoria fue alterada por los *kree* para hacerla olvidar su pasado. Este descubrimiento acaba de formar su identidad y la lleva a recordar su verdadero nombre, Carol Danvers. Si bien podríamos afirmar que la protagonista no tiene un interés amoroso, en el caso de este film, sí se destaca la figura del mentor, Yon-Rogg que es a su vez el guía y el antagonista de la superheroína dentro de la historia. Además, él la encontró en la Tierra, luego de que sufriera un accidente con el *Teseracto*, una Gema del Infinito. Yon-Rogg se adjudica el rol de salvarle la vida, aunque su objetivo es aprovecharse de las habilidades especiales que la Gema del Infinito le brinda a Carol para la guerra contra los *skrulls*. Es quien la acompaña en su desarrollo, pero al final, revela haberla perseguido, atacado y enfrentado para ponerla a prueba, para que demuestre su valía. Por consiguiente, la protagonista sigue estando oprimida y subordinada por su género, pero busca oponerse y fortalecerse al derrotar a su mentor. Luego de superar a Yon-Rogg, ella decide convertirse en protectora de la galaxia y toma para sí misma el nombre de Capitana Marvel. El mensaje final de la historia es que Carol Danvers logra sortear todas las barreras que los hombres intentan imponerle: desde la infancia le dicen que una mujer no puede cumplir ciertas tareas y, en una muestra de resiliencia, ella demuestra que es tanto o más competente que ellos. En ese punto, la presencia de los varones, representada por el mentor de la protagonista, es clave, como función de eslabón. También es un punto importante el hecho de que no es una protagonista que tenga un interés romántico y que se muestre cómo las estructuras patriarcales representan barreras que ella supo enfrentar. Sin embargo, como veremos posteriormente en el capítulo dedicado a esta heroína, estos aspectos serán los más criticados por los fanáticos y la prensa: el hecho de que, en cierta forma, el personaje de Capitana Marvel no sea una mujer que cumpla con los estereotipos de género construidos históricamente.

Por último, consideramos relevante la película “Gatúbela” por tratarse de una de las pocas películas del género de superhéroes de inicios del 2000 que está protagonizada por una mujer. Es la historia de Patience Phillips (Halle Berry), una tímida diseñadora gráfica amante del arte que trabaja en una muy importante empresa de cosméticos donde, por ejemplo, es maltratada por la forma de vestir. Un día es testigo de una conversación secreta relacionada al lanzamiento de un nuevo producto y ahí toma forma su objetivo dentro del relato: el mal

[36] Los *skrull* son una raza alienígena del Universo Marvel. Cuentan con la habilidad de cambiar de forma, lo que les permite hacerse pasar por humanos y otras razas. Son enemigos de los *kree*.

contra el que ella tiene que luchar es esa corporación y su producto, una crema que cuando se deja de utilizar provoca un daño estético en el rostro. Luego de que es descubierta, sufre un intento de asesinato, pero unas fuerzas mensajeras de la diosa egipcia Bastet la convierten en Gatúbela, una heroína que adopta los "poderes" de un gato (visión nocturna, agilidad, elasticidad). Una vez que se transforma, se ve exacerbada su sensualidad, un rasgo característico en tanto personaje. De esa manera, su aspecto físico, que es criticado por su forma "recatada" de vestir cuando es Phillips, se ve modificado a partir de su nuevo rol y se convierte en su característica más distintiva. Se fetichiza a la figura femenina. Desde un principio es posible observar que el objeto de la trama no tiene ni la tensión ni el componente superheroico que tienen los relatos de los superhéroes y le falta un origen épico. Es decir, si el origen de Gatúbela está ligado a una supuesta dinastía o linaje de mujeres bendecidas con los poderes de un felino provenientes de la figura de la diosa Bastet, no se detalla o menciona el rol que estas otras mujeres tienen en la historia ni se destacan sus acciones o por qué son elegidas por la diosa. Esto se diferencia claramente de otras historias de superhéroes. Por mencionar algunos ejemplos, podemos tomar a *Batman* y a *Superman*. Ambos personajes tuvieron adaptaciones cinematográficas que son contemporáneas a la película "Gatúbela" y en los dos casos se destaca el origen del héroe y cómo estos dos hombres desarrollan un objetivo claro de ser las figuras protectoras de una ciudad o un país, o incluso el mundo, ante las amenazas. En ambos casos, encontramos villanos que representan un gran peligro y, en contrapartida, *Batman* y *Superman* son héroes capaces de enfrentarse a ellos sin mediar el riesgo. Estas figuras heroicas son reconocidas, temidas e incluso admiradas por toda la sociedad. Sin embargo, el objetivo de Gatúbela en su propia película, en comparación, resulta muy poco relevante. Se trata de un personaje con poderes que, a pesar de ello, se enfrenta a una villana cuyo objetivo es comercializar un producto que genera defectos estéticos en las mujeres que lo usan. El personaje se encuentra encasillado en una historia que no destaca su rol de protectora ni menciona algunos aspectos interesantes del personaje del cómic como son su vínculo con lo callejero, lo ilegal o el crimen, ocupando muchas veces el rol de antagonista y, en ocasiones, aliada, de *Batman* en Ciudad Gótica. Se trata de un personaje cambiante, de muchos matices, que sin embargo no son recuperados en la película. Por todo esto, observamos que, si bien en este film no se encuentra el componente romántico que sí encontramos en el largometraje de "La Mujer Maravilla", ni una figura masculina que desafía y ataca a la protagonista "para que demuestre su valía", como en el caso de "Capitana Marvel", sí vemos que el rol de la heroína femenina se vincula exclusivamente con cuestiones del estereotipo de "cosas de mujeres" como lo son lo estético, la juventud, el

cuidado de la belleza, los productos cosméticos. Se trata de una protagonista cuyo único valor como heroína es impedir que otra mujer lance al mercado una crema facial. Por su parte la villana, Laurel Hedare (Sharon Stone), representada como una perversa mujer de negocios solo interesada en el dinero, es la cara de la marca de productos cosméticos que maneja su marido. Esta villana recupera y destaca dos aspectos que se cuestionan de los estereotipos femeninos vinculados también al amor romántico: la juventud y la belleza construidos como valor, como capital, respecto al reconocimiento de los hombres. En el caso de la presencia masculina en la película el modelo de masculinidad es siempre el mismo: independientes y autosuficientes, sin hacer muestra de aspectos sensibles para poder encajar en ambientes laborales violentos y competitivos. En cambio, las dos mujeres que protagonizan la película en tanto personajes tienen una autonomía subjetiva pobre, una autoestima frágil y se encuentran en un mundo que constantemente les remarca su necesidad de ser bellas o deseadas para tener reconocimiento. De esa manera, la villana produce una crema que brinda belleza a la mujer que la use, aunque de manera efímera, y la protagonista, que también sufre esa mirada externa sobre su aspecto en su ambiente laboral, encuentra la "liberación" cuando se convierte en una mujer de una gran sensualidad. En ambos casos, su capital sexual las define, se transforma en un valor, así sea para ser la cara de una marca o para luchar contra los villanos. En ese aspecto sí podemos encontrar que, en contraposición con otros héroes, el rol de Gatúbela es muy reducido y de poca relevancia. Su papel no es salvar al mundo, solo enfrentarse a la industria farmacéutica y, sobre todo, a otra mujer. Es en esa lucha entre mujeres que la mirada masculina[37] también se hace evidente, porque se muestra el vínculo entre ambas como competencia y se exacerban las características físicas, se sexualiza a ambas figuras, con el fin de resultar atrayentes. En ese sentido, el único rol de estas mujeres es el de ser figuras sexualmente sugerentes para el espectador, pero sin un rol relevante que destaque su valor.

En el caso de "La Mujer Maravilla", es una construcción más típica del amor romántico. Respecto de esta construcción tradicional, Luciana Peker, en su libro *Putita golosa: Por un feminismo del goce*,[38] habla de un romanticismo político y propone despatriarcalizar y deconstruir este mito por el lugar pedagógico que ocupa y reemplazar el amor romántico por el amor compañero, en tanto vida personal y colectiva. Hace referencia a una nueva forma de relacionarse. Compartiendo ideas, conceptos y propuestas para desear juntos, sin excluir a

[37] Concepto acuñado por Andi Zeisler.
[38] Publicado en 2018.

nadie. Sin embargo, no es esto lo que se percibe en la película, ya que la heroína solo alcanza el éxito, derrotar al dios Ares, luego de que Trevor se sacrifica para salvar al mundo de una guerra biológica. De esa manera, el personaje de Steve es reconocido, mientras que el rol de La Mujer Maravilla ocurre a espaldas de la gente. Nadie sabe lo que hace al derrotar al dios de la guerra. Además ese amor termina de convertirla en heroína y "despierta" sus poderes. Esto solo se verá profundizado al final de la historia, ya que ella decide construir su vida en torno al recuerdo de Steve Trevor y esto deja al personaje en un rol nostálgico permanente, revelando el impacto y la dependencia con la que se construyó esa relación. En la relación que existe entre Capitana Marvel y su mentor también puede observarse otro aspecto negativo de la disparidad entre géneros presente en el film, ya que encontramos una mirada posesiva sobre el personaje de Carol Danvers, la protagonista. Desde el momento en el que él menciona que es su sangre la que le salva la vida a Capitana Marvel cuando está a punto de morir y que su figura de mentor lo habilita a organizar un ataque contra ella, para probarla, no se ve una relación de igualdad o de paridad entre ellos, sino de dominación. A pesar de todo, Carol Danvers logra derrotarlo.

En función de lo desarrollado hasta el momento, en los próximos capítulos analizaremos estos aspectos junto con los distintos aportes de autoras presentes en las cuatro olas del feminismo para poder dar cuenta hasta qué punto estos principios feministas pudieron ser tomados simplemente de manera superficial como elementos de venta de algunas de estas películas, mientras que las tramas y personajes se corresponden a una mirada más conservadora. O si acaso estos reclamos pudieron ser recuperados, para aportar una nueva construcción feminista de las superheroínas.

Partimos de la hipótesis de que a estos productos culturales se les ha aplicado determinados rasgos selectivos del reclamo feminista sin cuestionar este componente amoroso y estos cánones de belleza que forman parte central de esta lucha histórica. Para continuar, también tomaremos la concepción de feminismo que tienen las actrices y los creadores de estas películas para dar cuenta de si esa mirada se representó o no en las películas. Así podremos indagar los nuevos esquemas de valoración, comportamiento y percepción que se ponen en funcionamiento en la apropiación por parte de la industria de estas demandas feministas, y observar si son adaptadas a esquemas patriarcales, generando que se despoliticen las demandas.

La Mujer Maravilla: la primera superheroína

En este capítulo analizaremos los reclamos feministas a partir de vincularlos con el origen de la superheroína La Mujer Maravilla. Posteriormente, realizaremos lecturas similares con los personajes de Gatúbela y Capitana Marvel. A su vez, continuando con los postulados de Bourdieu, buscaremos detectar la configuración de los campos que articulan estas tres películas, como así también la distribución de los capitales para luego poder indagar los *habitus* de los personajes. Evaluaremos aquellos esquemas de percepción, comportamiento y valoración expresados que organizan la figura de superheroína, tanto en las películas, como en la manera en que son leídas en los artículos y entrevistas periodísticas que se han escrito sobre ellas para así poder examinar el comportamiento de la industria cultural frente a los reclamos feministas.

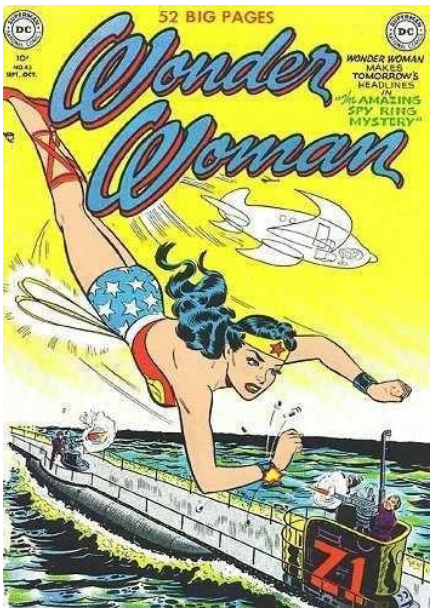


Figura 1: Wonder Woman #43 del año 1950. Fuente: Pinterest

4.1 Ideas fundacionales del personaje y los cambios producidos a lo largo de la historia

La figura de La Mujer Maravilla está muy vinculada a las olas del feminismo en Estados Unidos. No obstante, pretendemos sumar al análisis las perspectivas construidas desde autoras del feminismo en América Latina, respecto al sujeto "mujeres", como categoría de análisis y política. Así, aportarán visiones emancipadoras a nuestro trabajo ensayístico que ayudarán a comprender los cambios producidos en una particular coyuntura: el modelo económico neoliberal. Sus perspectivas teóricas se complementarán con las del feminismo norteamericano, con el fin de dar cuenta de las luchas y demandas que se han llevado adelante en distintos países contra la sociedad patriarcal. Es por eso que en esta tesina optamos por incluir un análisis de estas superheroínas desde la perspectiva de autoras nacionales, aunque se trate de un producto norteamericano, ya que no es posible desestimar la importancia del movimiento feminista latinoamericano y su impacto en todo el mundo en los últimos años. A su vez, son estas demandas latinoamericanas las que dan forma también a nuestra propia percepción y a nuestra mirada sobre las películas.

4.2 Las Primeras Olas del feminismo y el origen de La Mujer Maravilla

La llamada Segunda Ola del feminismo tiene continuidad directa con los postulados y reclamos planteados en la Primera Ola. El movimiento feminista comienza a gestarse durante el siglo XVIII, una vez quedó en evidencia que los principios de "Libertad, Igualdad y Fraternidad" planteados por la Revolución Francesa eran aplicables solo a los hombres, ya que las mujeres continuaban sin ser consideradas partícipes de derechos civiles y políticos. Un claro ejemplo de esto es el Código Civil napoleónico, ya que planteaba que las mujeres eran consideradas menores de edad de manera permanente. Estaban en poder de sus padres, esposos e incluso hijos. No tenían derecho a administrar su propiedad, fijar o abandonar su domicilio, ejercer la patria potestad, mantener una profesión o emplearse sin permiso. Tampoco podían denunciar ser víctimas de violencia. Ninguna mujer era dueña de sí misma y la obediencia, el respeto y el sacrificio quedaban fijados como sus virtudes obligatorias.

Desde fines del siglo XIX, algunas de las principales exigencias del movimiento feminista eran el sufragio universal, la educación superior, el acceso a las profesiones, las condiciones laborales y los derechos matrimoniales equiparables a los de los varones. Por eso, en 1848 se creó la Declaración de Seneca Falls o Declaración de Sentimientos,[39] el texto fundacional del sufragismo norteamericano. La reunión se había convocado para estudiar las condiciones y derechos sociales, civiles y religiosos de la mujer. Este acontecimiento marcó un hito en el feminismo internacional, produjo uno de los primeros programas políticos feministas. La Declaración se expresaba en contra de la negación de derechos civiles y jurídicos para las mujeres, se enfrentaba a las restricciones políticas de esos años: no poder votar ni presentarse a elecciones ni ocupar cargos públicos ni afiliarse a organizaciones políticas o asistir a reuniones políticas. A su vez, reclamaba contra las limitaciones económicas: la prohibición de tener propiedades, ya que los bienes eran transferidos al marido, el impedimento para dedicarse al comercio, tener negocios propios y abrir cuentas corrientes. Con esta declaración, las mujeres en Estados Unidos continuaban con la lucha organizada durante la Primera Ola del feminismo en el siglo anterior y se movilizaban a favor de sus derechos. Uno de sus objetivos era conseguir una enmienda a la Constitución que les diera acceso al voto.

[39] Documento que se dio por resultado de las reuniones realizadas en 1848. Firmado por miembros de diversos movimientos y asociaciones políticas liberales, cercanas a los movimientos abolicionistas liderados por Elizabeth Stanton y Lucretia Mott en reclamo por las condiciones y derechos sociales, civiles y religiosos de la mujer.

Elizabeth Cady Stanton y Susan B. Anthony[40] convencidas de la lucha feministas para la liberación en 1868 fundaron la Asociación Nacional pro Sufragio de la Mujer (*National Woman Suffrage Association*, NWSA). Las sufragistas confiaban en que una vez conseguido el derecho al voto sería posible alcanzar nuevas conquistas. En Argentina también se producían ciertas reivindicaciones. Precisamente, hacia fines del siglo XIX se consolidaron determinadas nociones en torno a la "naturaleza femenina" que surgían de un pensamiento teórico fuertemente vinculado a la biología. La autora Lobato, en el texto *Historias con Mujeres, Mujeres con historia*[41] propone pensar que este tipo de pensamiento fue el que alimentó las relaciones contradictorias entre hombres y mujeres, las desigualdades y las jerarquías. De esa manera, empiezan a codificarse y valorarse de manera diferente las habilidades, destrezas, la capacidad para ejercer autoridad y en definitiva, la capacidad o idoneidad para trabajar, según el género. Tal como sucedió en Europa a fines del siglo XVIII, durante la Primera Ola, la autora sitúa en la Argentina del siglo XIX la discusión respecto de las esferas pública (el trabajo) y privada (el hogar), con relación a los estudios de género y la manera en que estas divisiones afectaron el trabajo y, por consiguiente, la libertad e independencia de las mujeres: "Apoyándose en una dicotomía imaginaria se organizaron los sistemas sociales y se establecieron normas que definen espacios de competencia para las actividades económicas, políticas y culturales" (Lobato, 2001: p. 22).



Figura 2: Wonder Woman #1 1945. Fuente ComicZine

El feminismo fue avanzando de manera firme durante ese lapso, y entre sus principios rectores se subrayan al menos tres: el derecho a la educación, la igualdad jurídica y política. En este contexto de reivindicación de libertades y derechos surge el personaje de La Mujer Maravilla. Su creador, William Moulton Marston,[42] había sido influido fuertemente por este movimiento, ya desde su propia familia: "La creencia de que la mujer es emocional y

[40] Feministas, abolicionistas y defensoras de los Derechos Humanos que jugaron un papel importante en la lucha por los derechos de la mujer y el derecho del voto femenino en el siglo XIX en Estados Unidos.

[41] Escrito en 2008, por distintas autoras, entre las que se encuentran Cecilia Belej, Mirta Zaida Lobato y Ana Lía Rey.

[42] En 1941, Marston bajo el seudónimo de Charles Moulton fue el creador e historietista de la Mujer Maravilla para DC Comics. Durante su vida, Marston apoyó las causas de las mujeres de la época

moralmente superior al hombre fue proclamada por los movimientos feministas estadounidenses del siglo XIX, y Marston, según la ensayista Jill Lepore, la heredó de su madre y sus tías" (McCausland, 2017: p. 43).

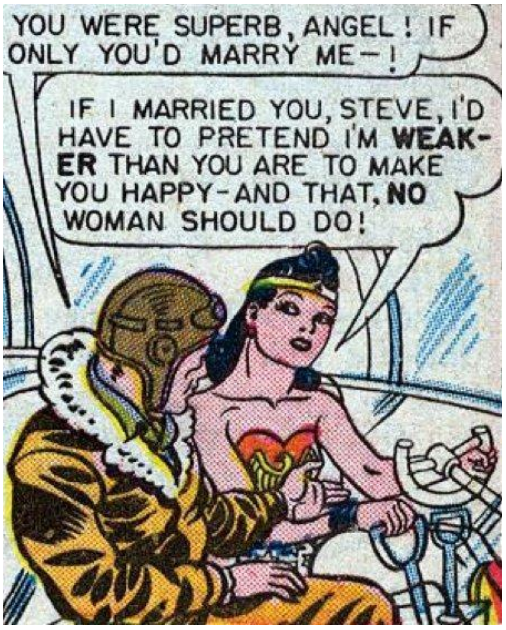


Figura 3: Diana Prince, La Mujer Maravilla, se niega a casarse con Steve Trevor. 1943. Fuente: ComicsintheGoldenAge

Este fue el comienzo de las ideas que le dieron forma años más tarde al origen de la superheroína. Frente a estos postulados no podemos negar la influencia feminista que tuvieron dos mujeres importantes: en primer lugar Elizabeth Holloway,[43] esposa del creador William Moulton Marston, que fue educada en la primera escuela superior para mujeres y que consideraba los derechos al voto y a la educación como algo fundamental para la independencia y el empoderamiento de las mujeres. En segundo lugar la influencia de Olive Byrne,[44] pareja del matrimonio, cuya educación familiar también respondía a las ideas del feminismo, principalmente en lo que respecta a los derechos reproductivos y de educación sexual. Ambas mujeres, junto con Marston, conformaron una familia y fueron quienes lo ayudaron posteriormente en el desarrollo de las ideas y los guiones para el cómic de La Mujer Maravilla, a las que él agregaría muchas de sus ideas provenientes de su profesión, la psicología. Según la autora Elisa McCausland, "Marston pretendía que el personaje fuera un paso más allá de Superman o Batman y se convirtiese en 'la superheroína suprema' que inspiraría a las mujeres a ser ellas mismas y a conquistar el mundo" (McCausland. 2017, p. 29). De hecho, tal fue la influencia del movimiento feminista en el surgimiento del personaje que adoptó el nombre que se le daba a las mujeres sufragistas: las amazonas.

En 1941, con la Segunda Guerra Mundial ya cercana, surgió con fuerza la figura de La Mujer Maravilla, un personaje creado a partir de estas ideas de igualdad y empoderamiento

[43] Elizabeth Holloway Marston fue una abogada y psicóloga estadounidense. También se le acredita como la inspiración para la creación del cómic de su marido, La Mujer Maravilla.
[44] Mary Olive Byrne, conocida profesionalmente como Olive Richard, fue una ama de casa estadounidense y compartió la vida en una relación poliamorosa con William Moulton Marston y Elizabeth Holloway Marston.

femenino, que sin embargo también representaba los intereses de Estados Unidos por mostrar una mujer patriótica, pero seductora visualmente, una *pin-up girl*[45] que elevara el ánimo de las tropas norteamericanas durante el conflicto bélico. Esta idea de las *pin-up girls* ya se había impulsado, por parte del presidente estadounidense Woodrow Wilson durante la Primera Guerra Mundial con el objetivo de incitar a los hombres a alistarse en el ejército y participar de la guerra. De esta manera, se conforma un nuevo estereotipo de mujer que, a diferencia de las *femme fatale*, que buscan manipular a los hombres, cuenta con un cuerpo con marcadas características eróticas, pero con buenos sentimientos e intereses. Con el cambio social y cultural que representó la guerra, que llevó a muchas mujeres a insertarse en el mundo laboral en diversos ámbitos, la figura de una superheroína mujer resultaba muy importante. De la misma manera que sus pares masculinos, la figura de esta superheroína representa la democracia y el capitalismo, frente al avance del nacismo. Tanto en el cómic como en la película, podemos encontrar este valor representado en la figura de Steve Trevor, un soldado norteamericano que llega a La Isla Paraíso, hogar de las amazonas. En la versión gráfica, son las diosas Atenea y Afrodita las que le exigen a la reina de las amazonas: "La libertad y los derechos americanos han de preservarse, debes enviar de vuelta junto a Steve Trevor a la más fuerte y sabia de tus amazonas. América necesita vuestra ayuda, es el último bastión de la democracia y los derechos de la mujer" (McCausland, 2017: p. 27).

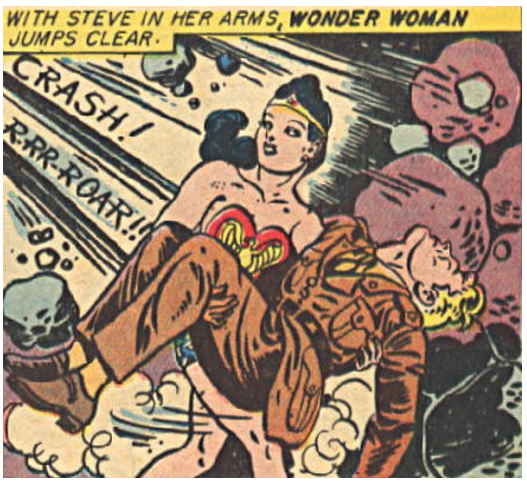


Figura 4: La Mujer Maravilla salva a Steve Trevor. Cómic #24 del año 1943. Fuente: Tumblr

Este origen, a la luz de la guerra inminente, no disminuye la significación de La Mujer Maravilla de Marston como personaje feminista. Steve Trevor será su compañero, confidente e, incluso, ocupará el lugar de "damisela en apuros" rescatado por ella. Aun más interesante es la exhibición de que el personaje de La Mujer Maravilla no querrá contraer matrimonio con él, a pesar de varias propuestas realizadas en el cómic. Sin embargo, estos ideales y principios que dan origen a la superheroína se verán fuertemente modificados

[45] Fotografía u otros tipos de ilustración que representan a personas, generalmente mujeres, en actitud sugerente. La década de 1940 se considera la de mayor auge de este tipo de representaciones.

a partir de 1952 con la publicación del libro *La seducción de los inocentes*,[46] de Frederic Wertham. Este texto será fuertemente crítico de los cómics a los que consideraba inadecuados por su influencia negativa en los jóvenes, especialmente la figura de La Mujer Maravilla. "La sociedad, con miedo a los cambios sociales que estaba viviendo, encontró en este escrito un pretexto y los superhéroes tuvieron que acomodarse a historias más acordes al entorno patriarcal en que vivían" (Ponce Tarré, 2017: p 561).

A continuación mencionaremos qué efectos produjo el *Comic's Code*, un conjunto de principios que cuidaban la moral, las buenas costumbres y el conservadurismo norteamericano y que fueron un sello de aprobación requerido en la publicación de cómics que estaría vigente hasta 2011. Esto tuvo repercusiones en el contenido de las historietas, como así también en la recepción del público.



Figura 5: Sello de aprobación de la Comic's Code Authority. Fuente: universomarvel.com

4.3 *Comic´s Code*: un sello de aprobación conservador para la industria del cómic

Después de la Edad de Oro del cómic, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, se pone en vigencia el *Comic's Code*, una respuesta conservadora ante lo que se percibía como amenazas al *statu quo*, a la moral y los valores conservadores norteamericanos. En esta nueva etapa muchas publicaciones se verán afectadas por considerarlas inadecuadas para ser leídas por niños. Muchos cómics pasaron por un proceso de adaptación, en sus historias y personajes, y muchos otros fueron cancelados definitivamente. Los que primero se opusieron fueron los educadores y profesores, que vieron las historietas como una mala influencia en las habilidades de lectura y los gustos literarios de los estudiantes. Preocupados, establecieron estrategias en sus revistas académicas sobre cómo separar a sus alumnos de estas historias. Los cómics también representaban una amenaza para su autoridad, ya que los niños podían seleccionar su propio material de lectura de ocio. Luego la Iglesia se sumó a la protesta. Se pronunciaron en contra del contenido "inmoral" que representaban estos cómics, por ejemplo al mostrar mujeres con poca ropa. A su vez, diversas ciudades se sumaron a la protesta: en

[46] Ensayo escrito por el psiquiatra Frederic Wertham, publicado en 1954. Su principal postulado establecía que los cómics corrompían a la juventud y era una de las principales causas de la delincuencia juvenil.

Houston, por ejemplo, se organizaron quemas de cómics para repudiar su contenido. Luego de la posguerra, y frente al aumento notorio de los hechos delictivos por parte de la juventud en Estados Unidos, se sumó un tercer grupo al debate sobre los efectos de los cómics: los expertos en salud mental. Con la ayuda de estos profesionales se llevaron a cabo campañas para prohibir la venta de historietas a niños en todo el país. Su argumento principal era que quienes leían estas historias podrían imitar las acciones de los personajes y, a su vez, el contenido insensibilizaba a los jóvenes frente a la violencia. Todos estos aspectos críticos son los que se encuentran en el libro *La Seducción de los Inocentes*.[47] En estos ejemplares, Wertham buscaba vincular la lectura de cómics con psicopatologías de la infancia y con la delincuencia juvenil. Por esto surge el código de autocensura conocido como *Comic's Code Authority* que afectó fuertemente a la industria del cómic y a sus contenidos, a partir del que se implementaron regulaciones para identificar y controlar aquellas "áreas problemáticas": sexo, violencia, el respeto por el gobierno y la autoridad parental, entre otras. Se eliminaron jergas y el lenguaje coloquial de los diálogos. De esta manera, los títulos recibían el sello de aprobación solamente si eran adecuados para los lectores más jóvenes. Si bien la historia de La Mujer Maravilla siempre había tenido cierta oposición conservadora, el clima social que se generó a partir de La Segunda Guerra Mundial y el gran impacto de popularidad que tuvo el cómic durante sus primeros años, hicieron que pudiera ser publicado sin oposiciones a su contenido durante sus primeros años.

Sin embargo, dentro de *All-American Publications*, nombre anterior de la empresa DC Comics, había quienes consideraban a La Mujer Maravilla un personaje problemático y, a partir del *Comic's Code*, encuentran la herramienta con la que fueron capaces de modificar los aspectos feministas planteados por Marston. Una serie de cambios que la muerte del autor en 1947, también hicieron posible, ya que su familia (a pesar de ofrecerse para continuar la historia de La Mujer Maravilla tras su fallecimiento) no fue tenida en cuenta para las siguientes historias y publicaciones del personaje de la superheroína. Por eso, durante los siguientes veintidós años, el responsable de supervisar sus historias fue Robet Kanigher,[48] un hombre muy criticado por parte de los aficionados a los cómics. Algunos de los comentarios en contra hacían referencia a sus historias poco originales, adaptadas a formatos repetitivos y convencionales que, sin embargo, respondían al clima de la época: la sociedad norteamerican

[47] Publicado en 1954 y escrito por Frederic Wertham.
[48] Guionista de historietas y editor cuya carrera abarca más de cinco décadas. Estuvo involucrado en la franquicia de Mujer Maravilla por más de veinte años, luego de tomar las riendas de escritor tras el fallecimiento de su creador, William Moulton Marston.

se encontraba preocupada por el avance del comunismo, las mujeres perdieron mucho del espacio de participación ganado durante la Segunda Guerra Mundial y la cultura respondía más a contenidos costumbristas y de sitcoms. En esta época, el personaje pierde todo su carácter novedoso o combativo y es protagonista de historias como *Wonder Woman, Amazon Baby Sitter!* (La Mujer Maravilla, niñera amazónica) en la que la superheroína es mostrada en la portada con un carrito en el que se encuentra una cría de dinosaurio.

"La América posterior a la Segunda Guerra Mundial fue el terreno abonado para <<el heteropatriarcado blanco y cristiano (...) la familia fue percibida como pieza fundamental en la pugna estadounidense con la Unión Soviética; en ese contexto, el feminismo y la homosexualidad representaban amenazas>>" (McCausland, 2017: p. 85). A manera de ejemplo, podemos mencionar que los primeros cómics de La Mujer Maravilla incluían, como parte de su contenido, el suplemento "*Wonder Woman of History"* ("Mujeres Maravilla de la historia") que relataba los logros de distintas mujeres y su aporte a la historia. Este cuadernillo se vería reemplazado en esta época por una sección titulada "*Marriage á La Mode"* que representaba las costumbres nupciales de distintas partes del mundo en un tono instructivo. Muchas otras historias fueron modificadas a partir también de los postulados de Wertham, bajo el *Comic's Code*. Surgen, por ejemplo, personajes como *Batwoman* y *Batgirl* para desmentir las acusaciones que el autor hace en su libro sobre la supuesta homosexualidad de *Batman* y Robin. Para la Mujer Maravilla, es una época en la que se reforzó su lugar de novia de Steve Trevor hasta asemejarse mucho a Lois Lane, la novia de *Superman* en los cómics. A esto se suma la familia de La Mujer Maravilla, un conjunto de personajes con los que esta superheroína ocupa un rol maternal que hasta entonces no había tenido.[49] El principal efecto de esta reformulación del personaje fue que, a pesar de que el



Figura 6: La Mujer Maravilla #90 del año 1957. Fuente: Koprolitos.blogspot.com

[49] Un grupo de personajes conocidos como la Familia de La Mujer Maravilla que, en los cómics, estaba conformada por la versión adolescente de la Mujer Maravilla, conocida como Wonder Girl, la versión infantil de ella, llamada Wonder Tot y la madre de la princesa Diana. Estas versiones de la protagonista existían como resultado de la tecnología de las Islas de las Amazonas.

feminismo lograba reivindicaciones tales como el uso de la pastilla anticonceptiva en 1960, o mientras mujeres como la activista afroamericana Rosa Parks[50] luchaban contra la segregación racial, el personaje de La Mujer Maravilla perdió todo contacto con la realidad social y el movimiento feminista. Sus historias la situaban en visitas intergalácticas, en luchas con personajes como pulpos robot o en viajes de placer con Steve Trevor. Sin embargo, los fans no estarán contentos con estos cambios y el fuerte conservadurismo de aquella época dará origen a una movilización contraria: la tercera ola del feminismo.

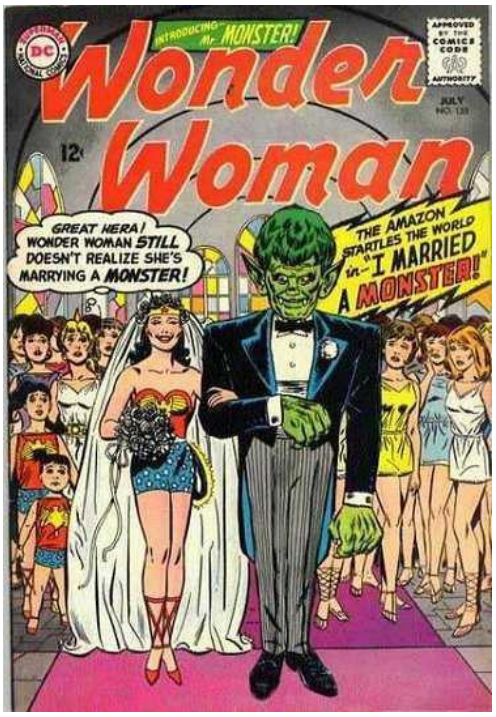


Figura 8: La Mujer Maravilla #129 del año 1962. Fuente: DC Database

4.4 La Mujer Maravilla: ¿el comienzo de un nuevo paradigma para el cine de superheroínas?

Mientras personajes como *Batman* o *Superman* tenían continuas adaptaciones y protagonizaban tanto series televisivas como películas, las superheroínas eran relegadas. En el caso de las heroínas encontramos en esta época la serie televisiva "La Mujer Maravilla" como uno de los pocos ejemplos de contenido del género de superhéroes protagonizado por una mujer. Tuvieron que pasar más de cuarenta años para que se realizara un producto audiovisual que tuviera a una protagonista mujer dentro de este género.

Es importante contextualizar: para el momento en que se estrenó la película "La Mujer Maravilla" protagonizada por Gal Gadot, en 2017, movimientos como el *Me Too*, el *Time's Up* y el Ni Una Menos cuestionaban muchos de los estereotipos machistas, denunciaban la violencia de género y al patriarcado. Así pues, la película surgió en una coyuntura en la que se necesitaba y se pedía más representación femenina pero, al mismo tiempo, se interrogaban muchos de los estereotipos con los que se representaba a las mujeres en el cine y en la

[50] Fue una mujer de origen afroamericano que se destacó en la lucha y resistencia no violenta por el reconocimiento de los derechos civiles y la igualdad ante la ley de los ciudadanos negros estadounidenses.

televisión. Es aquí donde hipotetizamos que la industria cultural busca reapropiarse de las demandas de género que se hacen presente en la sociedad, ya que observamos que en la masificación del feminismo aparece no solo la deconstrucción patriarcal y las conquistas, sino también el hecho de que todo evento contracultural es siempre absorbido por el capitalismo. Esto mismo es mencionado por Jenkins que advierte sobre la tendencia del mercado cultural de buscar cooptar los intereses de distintos públicos cuando considera que podría obtenerse un rédito económico. Así también, la cultura dominante, en términos de Williams, posee la capacidad de absorber aquellos elementos emergentes que se tornen resistentes. En este proceso de apropiación, se borra la dimensión política del feminismo y se torna una variable más a analizar para que un producto sea vendido, desactivando así sus demandas más profundas respecto de la desigualdad de género. En ese sentido, hay razones para suponer el interés de las industrias del entretenimiento en fagocitar al movimiento feminista y sus reclamos. Así lo indica el gran crecimiento que tuvo el público femenino como consumidor de cómics. El estereotipo de consumidor de estas historietas como hombre blanco y heterosexual ya no es adecuado. A esto se refiere la autora Rebecca Davis: "Though superhero comics are often viewed as a male-centric area, female readers have slowly begun to join the comic reading masses, finding the current comic book market more receptive to their presence than ever before"[51] (Davis, 2013: p.28).

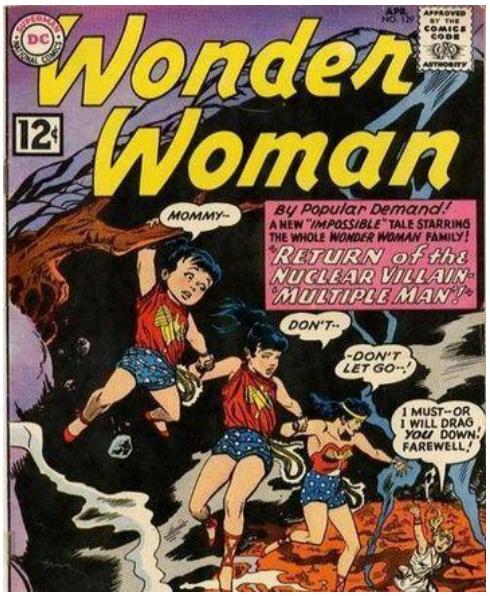


Figura 7: La Mujer Maravilla #155 del año 1965. Fuente: DC Database

Por eso, al momento de analizar estas películas, encontramos que generalmente los elementos disruptivos de las demandas feministas se encuentran desactivados y reproducen el discurso machista en lugar de transformarlo, todo lo contrario a lo que sucedió con las primeras apariciones de este personaje, porque el componente liberador era fundamental: una mujer

[51] A pesar de que los cómics son generalmente vistos como un área mayoritariamente masculina, las lectoras femeninas han comenzado lentamente a unirse a las masas lectoras, encontrando que el mercado de libros de historietas actual es mucho más receptivo a su presencia que nunca antes. Traducción nuestra.

empoderada, independiente, fuerte, con los más altos ideales de justicia, componentes sustanciales en la representación a la luz de los reclamos feministas de esa época.

Haciendo un análisis de los artículos de prensa y de las reseñas cinematográficas, buscamos advertir cómo se produce y circula esa reapropiación de la figura de la superheroína. En cuanto a eso, nos resulta imposible pensar que el hecho de que una película esté dirigida por una mujer, en este caso, por Patty Jenkins, y que sea protagonizada por una mujer, la actriz Gal Gadot, haga de esta película un producto cultural feminista. Por eso resulta indispensable para nuestro trabajo poder investigar cómo algunas construcciones de sentido y estereotipos vinculados a la feminidad siguen vigentes, que a las mujeres se las destinaba al ámbito doméstico y se las caracterizaba como "amables", "maternales" o "sensibles", entre algunos estereotipos.

Por ejemplo, en una de las entrevistas dadas al medio *La Vanguardia*, Gal Gadot indicaba que:

"¿Hubo algún momento en su vida en que se sintiera como Wonder Woman?

Claro, cuando tuve a mis hijas. Cuando estás en el parto y das a luz, te sientes una diosa. No puedes creer que lo hayas logrado. Nada puede compararse con convertirse en madre y dar vida" (Lerman, G. 2017. "Cuando das a luz te sientes como Wonder Woman". *La Vanguardia*).

A pesar de que el personaje de La Mujer Maravilla surgió durante la Segunda Guerra Mundial y representó a las mujeres sufragistas —a las amazonas— que exigían mayores derechos (poder votar, tener la posibilidad de estudiar, e independencia financiera), este perfil combativo de la superheroína no se incorporó en la película "La Mujer Maravilla" del año 2017.

Si hacemos caso de la perspectiva del autor original de la obra, Marston, la superheroína no tenía como principal objetivo formar una familia o casarse. Por el contrario, rechazaba todos los pedidos de su compañero, Steve Trevor, a quien consideraba un igual, un compañero de batalla y al que le indicaba que solo podría pensar en un futuro juntos una vez que se hubiera alcanzado la igualdad y la paz en el mundo.

Pese a que la publicidad y las declaraciones en torno a la película hacían referencia a un empoderamiento de la mujer con este personaje, alejado de una construcción machista, en las entrevistas de Gal Gadot observamos que se mantiene la constante validación de sus logros

únicamente a través de la idea de maternidad. Es evidente que, a pesar de los diversos esfuerzos a favor de deconstruir estas dinámicas desde la organizaciones y movimientos feministas, el patriarcado domina los esquemas y las formas para visualizar a las mujeres. Esto refiere al carácter histórico del rol de la mujer en función de rasgos considerados maternales. En este sentido, nos parece posible distinguir que estas configuraciones, del rol de género asociado a la capacidad biológica de gestar, por ejemplo, pertenecen a elementos residuales dentro de la cultura dominante que es el patriarcado, ya que son concepciones naturalizadas respecto de lo que implica ser mujer que continúan presentes en el discurso y en las prácticas de los individuos. Estos elementos residuales demuestran su persistencia y aparecen incluso en discursos teóricamente empoderantes como es la figura protagónica de la superheroína en este caso.



Figura 9: Pieza promocional de la película "Wonder Woman", del año 2017. Fuente: Endless Books.

Como mencionamos, tras la muerte de Marston, cuando el cómic quedó en manos de otros escritores, la historia de La Mujer Maravilla se tornó una historia romántica y familiar. Al indagar las entrevistas realizadas, encontramos la intención de dotar al personaje de amabilidad, sensibilidad y un interés romántico central que no existía en el cómic original creado a raíz de las creencias feministas, tanto de Marston como de Elizabeth Marston y Olivia Byrne. Más bien, la película parece continuar con la tradición más conservadora, romántica y con un perfil mucho menos agresivo de la superheroína de algunas de las publicaciones más cuestionadas por los fanáticos durante los años del *Comic's Code*. Estas ideas, propias de un esquema de valoración patriarcal de la mujer, encuentran en el matrimonio y la maternidad algunas de las características que son un capital valioso para cumplir con la construcción identitaria femenina. En muchas ocasiones, encontramos que Gal Gadot responde preguntas sobre su capacidad de ser una "súpermujer" por trabajar y, al mismo tiempo, tener una familia. Tal como explicita Segato en su texto, el binarismo de las relaciones y expresiones de género históricamente dispuso espacios diferenciados, lo que ha provocado una lenta pero consistente privatización de los cuerpos feminizados, creando el campo de cultivo de la dominación y el despliegue de la violencia en formas de crueldad

desmesurada, para habilitar expresiones de odio cada vez más repudiables.[52] Estas dinámicas dificultan la erradicación de los esquemas de percepción machistas dominantes. Esos espacios diferenciados están establecidos también a partir de los roles que se le asignan a cada uno de ellos y que nominan a las mujeres como pertenecientes al ámbito doméstico, a la maternidad y al cuidado de la familia.

"La bella israelí de 32 años, que fue modelo antes que actriz, después de hacer dos años de servicio militar en su país, tiene que dar su nota parada porque se lastimó la espalda levantando a su beba de dos meses (tiene otra hija de cuatro años), y no puede sentarse. Hablando de admirables mujeres todo terreno, su coprotagonista Chris Pine (Star Trek) hace el ademán de sacarse el sombrero. 'Chapeau'. '¿Es o no es la Mujer Maravilla?', bromea" (Maestrutti, Silvia. 2017. "Mujer Maravilla: Gal Gadot, una maravilla de mujer". *Revista Viva*).



Figura 10: Pieza promocional de la película "Wonder Woman", del año 2017. Fuente: Pinterest.

"Ahora que tuve a mi segunda beba volví a entrenar para ponerme en forma, especialmente haciendo cardio fitness, que es lo que más detesto. El ser madre es el rol más importante que pueda tener. Mi madre no es una reina, pero es mi reina, y yo quiero repetir eso con mis hijas" (Maestrutti, Silvia. 2017. "Mujer Maravilla": Gal Gadot, una maravilla de mujer. *Revista Viva*).

Respecto de su personaje, encontramos que la actriz quería construir un personaje sensible, inocente, que se encuentra con un mundo mucho más complejo del que ella pensaba. La princesa Diana es una persona idealista, pacifista. Esto nos llevó a preguntarnos si alguna de estas características son parte de la construcción de un personaje masculino, ya que nos encontramos con superhéroes del estilo de *Batman*, *Superman* o *Iron Man*, en los que no se destaca su sensibilidad, ni su amabilidad. La Mujer Maravilla es un personaje que puede parecer infantilizado por su inocencia y la manera en la que se inserta en un mundo moderno muy distinto a la Isla de las Amazonas en la que creció si se lo compara con la personalidad y el poder que otros superhéroes masculinos tienen desde el principio y que los sitúa en una

[52] Segato, 2016.

posición de poder y respeto. En muchas ocasiones, en la película, termina siendo "rescatada" por Steve Trevor, el protagonista masculino quien le explica cómo es el mundo en el que se encuentra. Una vez más, a diferencia de otros superhéroes, que siempre se encuentran en posición de mando, con una actitud mucho más dominante y autosuficiente. Ella, por el contrario, no entiende el mundo humano o tiene que ser guiada por el protagonista masculino. Incluso al final, la protagonista descubre sus poderes y es capaz de enfrentarse a Ares de igual a igual solo después de ver morir a Steve, momento en el que se reconoce como más fuerte que el dios de la guerra, porque "cree en el amor" y eso le brinda su poder. Tal vez el cuestionamiento principal se encuentre en el hecho de querer vincular al feminismo a una película que no tiene pretensiones críticas ni el contenido suficiente para serlo, solamente por el hecho de ser protagonizada y dirigida por mujeres. En tal sentido, esta supuesta construcción feminista de la superheroína no está libre de cuestionamientos: por ejemplo, se la ha querido nombrar como embajadora por la igualdad de género, desde la ONU, y esto encontró numerosas críticas:

"Quisimos venir hoy aquí a demostrar que realmente nosotras no estamos a favor de esto. Hay miles, millones de mujeres en el mundo que pueden ser un ejemplo para todas" (Villar, Mario. 2016. "La ONU nombró a Wonder Woman embajadora de la mujer en medio de fuertes críticas". *Infobae*). Antes, los contrarios al nombramiento se habían concentrado en los pasillos de la sede de la ONU con carteles en los que podían leerse lemas como "No a Wonder Woman", "Las mujeres merecen una embajadora real" o "No soy una mascota". Según sus impulsores, aunque originalmente Wonder Woman podía tener un mensaje feminista, "la versión actual del personaje es una mujer blanca de proporciones imposibles, grandes pechos, ligera de ropa" (Villar, Mario. 2016. "La ONU nombró a La Mujer Maravilla embajadora de la mujer en medio de fuertes críticas". *Infobae*). "Es alarmante que Naciones Unidas considere usar un personaje con una imagen abiertamente sexualizada en un momento en que los titulares en EEUU y el mundo señalan la cosificación de las mujeres y niñas" (Villar, Mario. 2016. La ONU nombró a La Mujer Maravilla embajadora de la mujer en medio de fuertes críticas. *Infobae*).

Nos encontramos con una heroína cuestionada que se presenta como gran ícono feminista, aunque muchas de sus expresiones y la construcción del personaje sigan reproduciendo estereotipos de género. No es casual que la relación romántica con Steve Trevor tenga tanta centralidad en la trama de la película. Si pensamos en los héroes masculinos, la mujer es o bien la "damisela en apuros", o bien la persona que empuja al héroe a cuestionarse si tiene

que seguir siéndolo, porque su accionar pone en riesgo el lugar de pareja que la mujer ocupa. Se trata de un personaje secundario que no tiene protagonismo en la trama. Por el contrario, no sucede eso con Steve que está siempre ahí para guiar a la Mujer Maravilla. En última instancia, es el hombre quien se sacrifica y logra que ella encuentre la motivación, su poder, para derrotar a su enemigo. Por consiguiente, observamos a un personaje alejado de su motivación original (defender la libertad y la igualdad de las mujeres ante los hombres), a una superheroína situada en una historia romántica que se desluce y que al mismo tiempo pretende ser un ícono feminista. Pero al ahondar en las entrevistas y las opiniones de quienes dan vida a la película, encontramos que se sustentan en ideas estereotipadas alejadas de una verdadera representación feminista de la mujer.

Gal Gadot, quien personifica a La Mujer Maravilla en la película, afirma que no es exclusivamente una película para que se identifiquen las niñas o las mujeres, sino también niños y hombres. Esto despersonaliza el mensaje y lo transforma en "apto para todo público". En esta declaración observamos que entra en escena el *feministwashing*,[53] el que hace referencia a las maniobras políticas y de *marketing* que se realizan alrededor de la causa feminista con la intención de fingir un apoyo a este movimiento que o bien contradice políticas anteriores, o bien buscan sacar un beneficio económico sin tener ninguna implicación real con la causa. En este caso vemos un *marketing* del empoderamiento que se relaciona con una búsqueda propia de la industria cultural de la estandarización y homogenización de sus productos culturales masificados, que se impone, en este caso, detrás del aparente mensaje de empoderamiento feminista. Estas declaraciones trivializan la temática y la lucha feminista, porque descontextualiza la problemática y los reclamos de género.

Continuamente la directora de la película afirma la necesidad de tener "héroes hermosos y amables", para luego asegurar que el personaje de La Mujer Maravilla posee ambas característica y explica que una de las claves del personaje es su capacidad de "perdonar y su inocencia", como atributos centrales para hacer avanzar la trama. Esto pone en evidencia que sigue presente el estereotipo que retrata a las mujeres como débiles o sensibles. Ésta es la paradoja: por más que la película se presente como feminista, quienes estuvieron a cargo de realizarla aun reproducen un discurso conservador y patriarcal con relación a lo femenino.

[53] Término que refiere a la variedad de estrategias y de marketing que utiliza discursos de igualdad de género como herramienta política y de mercado para vender distintos tipos de productos.

En esta diferencia que observamos entre la dimensión de la práctica respecto a la del discurso reflexivo y consciente de cualquier sujeto es donde entra en juego la noción bourdiana de *habitus* en tanto sistemas de representaciones imprescindibles para el desarrollo de todo sujeto en sociedad. Desde la primera infancia, por medio de los distintos procesos de socialización, se van generando una serie de pautas y disposiciones que estarán ya siempre presentes en la forma de actuar y relacionarse con los demás. Más que una adquisición consciente, se trata de lo que Bourdieu denomina "incorporación": el propio cuerpo se va adaptando a estas normas, las va interiorizando y progresivamente se convierten en esquemas de percepción, acción y valoración, en la subjetividad de cada individuo. El *habitus* deviene en el principio de percepción de toda la experiencia posterior, que tiende a ocultar tanto sus propias condiciones históricas de producción como aquellas actitudes y posibilidades que lo pudieran cuestionar. En virtud de eso, se puede muy bien sostener desde la conciencia ciertos principios feministas y después traducirlos en la práctica en esquemas que vuelven a ser reproductores de la lógica machista. Es así que, aún cuando se pretende acompañar las demandas feministas, es posible continuar reproduciendo esquemas patriarcales. Deconstruir aquello que ha dado forma a la subjetividad, a la propia percepción del mundo, encierra una gran complejidad que requiere de un proceso consciente de crítica hacia las propias prácticas y expresiones. Se trata de una revisión continua y falible. Por ejemplo, las entrevistas a la protagonista del film inician recurrentemente con la mención al traje en los pósters promocionales, en los que se destaca en los que se destaca lo ajustado y revelador que es el atuendo de la superheroína. Esto reproduce. Esto reproduce los típicos cánones de belleza hegemónica.

Frente a todos estos puntos surgen dos preguntas: ¿por qué es recuperada esta figura en su empoderamiento por el feminismo? ¿A quién le está hablando esa superheroína en tanto postura, vestimenta y mirada en el afiche de prensa? Tal como lo denomina la socióloga y especialista en estudios de género Gail Dines, esta es "la trampa de la sexualidad", en la que somos educados. Se vive en una sociedad cuya cultura está modelada por estas imágenes, que aportan al marco de lo posible y lo imposible, lo pensable y no pensable para la figura de la mujer, en este caso en el ámbito cinematográfico. Es así que se establecen ciertos esquemas que sitúan como capital a determinadas características físicas consideradas como símbolo de belleza. Estos principios de valoración pesan sobre todos los individuos. En el caso de las mujeres, se traduce en estándares de peso corporal y rasgos faciales o prácticas legitimadas.

Por ende, podemos establecer tres ejes de análisis dentro del corpus de críticas analizado: en primer lugar, tanto la directora como la protagonista describen a La Mujer Maravilla con las típicas características machistas: pura, buena, positiva, amorosa, verdadera, amable, hermosa, compasiva, entre otras. Es decir, hacen mención a aquellas características construidas históricamente que se han utilizado para instaurar la figura de la mujer como subordinada a los hombres. Uno de los aspectos positivos más destacables de la película, que también es remarcado en las entrevistas, fue el de construir un relato anclado en dos planos mayoritariamente masculinos (el bélico, con relación a la segunda guerra mundial y, en segunda instancia, el de los superhéroes), en el discurso de los críticos, el de la protagonista y el de la directora, el personaje sigue siendo visto desde una mirada machista. A tal efecto es importante retomar la teoría de la práctica de Bourdieu,[54] ya que se observa un patriarcado interiorizado, que organiza la forma de ver el mundo. En este punto, se encuentra una marcada diferencia con aquella primera Mujer Maravilla de los cómics, que se negaba a ser vista simplemente como la pareja de Steve Trevor. De esta forma, aunque se trata de una representación protagónica de una mujer superheroína, la lógica de las industrias creativas logra, en este caso, mostrar a una mujer que, en el relato, queda invisibilizada por la acción heroica y el sacrificio de Steve Trevor. Asimismo, convierte a la superheroína en una mujer enamorada que es incapaz de superar el recuerdo de él. Un segundo eje de análisis podría relacionarse con la falta de crítica y la invisibilización de la lucha por la representación de la mujer. En distintos medios de prensa se ha expresado que es una película “para todos”. Esto nos lleva a pensar en el tipo de expresiones que buscan invisibilizar la lucha del feminismo por la igualdad, el cese de la violencia machista y la crítica hacia las representaciones de la mujer como “sexo débil”: frases tales como “nadie menos” (en referencia a la consigna del colectivo Ni Una Menos) tienen por efecto continuar incluyendo a los hombres en una problemática que tiene a las mujeres como principales víctimas. De esa manera, hablar de una película “para todos” podría referirse a un intento de la industria cinematográfica por silenciar las críticas por el hecho de que el film sea protagonizado por una mujer y plantear que el contenido será apto para todo público. Es decir, no pondrá en escena cuestionamientos incómodos que pudieran alejar al público masculino más tradicionalista. Esto hace que el largometraje se focalice más en un discurso de marketing y en la venta de un producto que en hacer alusión a la lucha de género o en plantear formas de representación femenina alejadas de los esquemas patriarcales. Tampoco se menciona el hecho de que es una producción

[54] Wacquant, 2014.

cinematográfica que tardó más de cuarenta años en volver a mostrar a una mujer superheroína, mientras que otros héroes masculinos tuvieron múltiples adaptaciones en ese tiempo.

Un tercer eje es el que se relaciona con las apreciaciones del traje y del cuerpo de la protagonista, es algo recuperado en los discursos y ocupa el lugar de deseo, que reproduce a su vez valores estéticos que impone el patriarcado. Se sigue replicando un esquema de belleza dominante, donde el supuesto empoderamiento se realiza añadiendo rasgos masculinos como la musculatura o la fuerza.

Desde todos estos aspectos podemos considerar que el perfil supuestamente feminista de esta película es únicamente un componente más de la campaña de, ya que encontramos una historia centrada en el aspecto romántico, en el que el personaje masculino representa la guía para la superheroína y le permite "acceder" a su poder a partir de su sacrificio. Posteriormente, es reconocido como héroe por los registros históricos, mientras que La Mujer Maravilla no, ya que su labor queda silenciada. Nuevamente, es destacable que el personaje no logre superar la muerte de Steve Trevor, un hecho que será todavía más marcado en la segunda película, "*Wonder Woman*: 1984", en la que ella dejará de lado incluso sus poderes, los que la hacen ser quien es, para poder tener a Steve de vuelta con ella. Este aspecto de la trama, además de los mencionados anteriormente (la manera en la que se busca suavizar o sensibilizar al personaje de La Mujer Maravilla, mostrarla amable, la importancia de la belleza hegemónica, que fuera discutido incluso cuando se buscaba nombrar al personaje como representante feminista en la ONU), es cuestionado en el momento de pensar en esta nueva adaptación del personaje como una representación feminista.

Gatúbela: entre la villana hipersexualizada y la heroína de los sectores populares

De manera contemporánea a la figura de La Mujer Maravilla, hace su aparición la figura de Gatúbela, retratada como *The Cat* (La gata) en el #1 de "Batman" (el 24 de abril de 1940). Bob Kane, creador del personaje, partía de la creencia de que los hombres se parecían a los perros (por su carácter amistoso y leal) y las mujeres a los gatos (debido a su frialdad y desapego). Kane usó esta rivalidad como modelo para crear a una villana vengativa, seductora y manipuladora. Desde este momento, la dinámica entre estos personajes es clara y constante: ella siempre intenta seducir al héroe y alejarlo de aquello que está establecido como el bien al interior del relato. En esta época como en ninguna otra, se observa la existencia de un contraste entre las metas de los hombres de Ciudad Gótica (representados por Bruce Wayne, Robin y el comisario James Gordon) que buscan acceder al poder para imponer sus ideales y crear un mundo mejor y el objetivo de la figura de la mujer (encarnada en Gatúbela), que tiene fines más banales, delictivos, como obtener bienes de lujo para convertirse en el centro de las miradas.

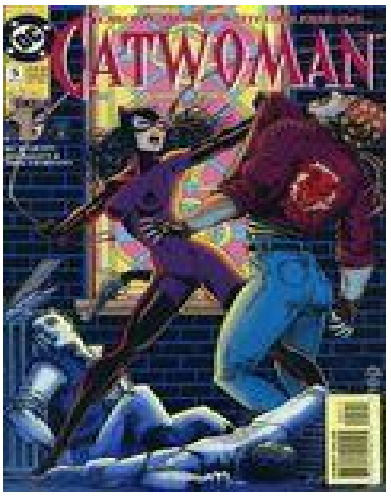


Figura 11: Gatúbela #1 del año 1993. Fuente: www.zonanegativa.com

Advertimos una construcción muy tradicionalista de las mujeres, ya que el personaje está representado como alguien superficial, centrado en lo material y en la riqueza. A pesar de ello, resulta pertinente para nuestro análisis el hecho de que se trate de una mujer desapegada de los típicos estereotipos femeninos vinculados a lo familiar o a la domesticidad, que busca su libertad y beneficio. Beteta Martín menciona: "Las mujeres que no se ajustan al ideal de feminidad normalizado por el patriarcado (pasividad y maternidad) son categorizadas como "monstruosas" en la medida en que transgreden los roles de género" (Beteta Martín, 2016: p.50). Gatúbela, en los cómics, se encuentra muy alejada de los aspectos más sensibles, amables o románticos que mencionamos respecto de la película "La Mujer Maravilla". Por ello decidimos tomar a este personaje puesto que, en ciertos aspectos, se trata de una heroína empoderada, libre de las tradiciones familiares o matrimoniales que muchas veces pesan sobre las mujeres. Aunque, como veremos posteriormente, muchos de estos aspectos más empoderantes no se han visto retratados en las adaptaciones cinematográficas del personaje, como ocurrió también con la más reciente adaptación al cine de La Mujer Maravilla.

Gatúbela es una representación que habilita un cuestionamiento respecto de las mujeres como "el sexo débil", pues muchas veces es ella la que resulta ganadora al enfrentarse a Batman y la que elige tomar acciones arriesgadas y delictivas.

5.1 La Tercera Ola feminista y el cuestionamiento a las representaciones femeninas

Esta Tercera Ola feminista, que inició en los años sesenta del siglo XX, tuvo como punto de partida dos obras de autoras occidentales: *El Segundo Sexo*[55] de la francesa Simone de Beauvoir y *La mística de la feminidad*,[56] de la estadounidense Betty Friedan.[57]

En esta nueva ola se introdujeron nuevas vías de lucha (por ejemplo, contra los estereotipos femeninos en la comunicación, el arte y la publicidad) y se pide de forma explícita la abolición del patriarcado para intentar desmontar toda una estructura social desigual.

Es destacable la evolución del movimiento a partir de los años ochenta, puesto que se suman a esta ola los feminismos descoloniales y se introducen nociones como raza, religión y etnia. Los movimientos feministas negros, islámicos e indígenas pusieron de manifiesto que el modelo hegemónico de mujer construido hasta entonces (blanco, occidental, europeo y de clase media) no representaba a todas las mujeres. Se hacía imprescindible introducir el debate en torno al multiculturalismo y a las formas de lucha, provenientes de lugares y contextos distintos. En este período se establece una crítica específica al patriarcado, vinculada a las desigualdades y discriminaciones de sexo-género. En ese sentido se conceptualizan los términos de la dominación, se describen las injusticias como impuestas por las culturas y no por la naturaleza. Asimismo, en esta Tercera Ola podemos encontrar algunas de las principales críticas a las representaciones que se hacen de la mujer en los medios de comunicación y en los distintos contenidos culturales. Los postulados de teóricas como Judith Butler y Simone de Beauvoir, que toman mucha relevancia en esta época, precisamente ponen en discusión la importancia de la cultura en la conformación de aquello que parece naturalmente dado, en particular lo que respecta a las prácticas e identidades de lo masculino y lo femenino. Por eso resulta enriquecedor para nuestro ensayo analizar cómo los productos culturales que son ampliamente consumidos hoy en día, específicamente las películas de superhéroes, se proponen responder al amplio público que demanda ver más representaciones de diversidad pero, al mismo tiempo, continúan reproduciendo modos esquemáticos y

[55] Primera edición publicada en 1949.
[56] Primera edición publicada en 1963.
[57] Una de las fundadoras del movimiento feministas norteamericano entre 1960 y 1970, fue cofundadora y presidente de la Organización Nacional de Mujeres.

homogéneos de representación de personajes e historias, propagando estereotipos que son parte del imaginario machista. A partir de este tercer período de la lucha feminista la diferencia jerarquizada de los sexos fue vista, no solo como una construcción patriarcal, sino como una expresión de las formas autoritarias que debían ser removidas por el Estado de Derecho. Si las organizaciones de mujeres pusieron en discusión la cuestión de la violencia doméstica, fueron diferentes militantes de partidos políticos las que propusieron alterar las reglas de juego de este conflicto y solicitaron reconocimiento del pleno derecho a obtener cargos partidarios y lugares en la representación parlamentaria.

En este escenario resulta imposible dejar de lado la gran influencia que los productos culturales norteamericanos han tenido como parte de los consumos argentinos, así como han impactado en muchas otras culturas. Las películas de Marvel y DC, así como producciones anteriores, como la serie televisiva "La Mujer Maravilla" protagonizada por Lynda Carter, no son una excepción. Muchos de estos contenidos han formado parte de nuestra cultura y han dado forma también a muchos estereotipos y representaciones occidentales. En el caso de lo femenino, estos estereotipos que mencionamos, de la mujer como perteneciente al ámbito doméstico, a la maternidad, a la familia, la que posee un carácter amable y poco combativo, fueron tomados por la industria cultural y replicados en muchas historias y personajes. Si bien encontramos en Gatúbela muchos rasgos estereotípicos, como la belleza física, cuya superficialidad la convierte en una villana contra los intereses idealistas de Batman, no podemos dejar de lado que, para Selina Kyle,[58] representa la liberación. Para ella, la sociedad patriarcal, sus normas y sus estructuras, son restricciones de las que se libera al ser Gatúbela. En ese marco, el personaje cuestiona esos cánones que también son criticados por el feminismo: la idea de la figura femenina como aquella que debe ocupar el ámbito doméstico, formar una familia o casarse. Es así que esa mujer, una "*femme fatale*",[59] representa también un cuestionamiento y una amenaza para los roles de género establecidos por la cultura machista y patriarcal: "La iconografía de una mujer sexualmente excesiva, lésbica y carente de 'instinto maternal' representaba a un tiempo los deseos y temores de una sociedad patriarcal que históricamente abogaba por el sometimiento y refinamiento de las mujeres" (Beteta Martín, 2016: p.57).

[58] Nombre de Gatúbela.
[59] Mujer Fatal, aquella que usa sus atributos para atraer al héroe y se representa como una figura sexualizada.

Ponce Tarré en su texto hace un paralelismo entre este personaje y *Mr. Hyde*, de la novela de Stevenson.[60] Para él, el personaje representa el feminismo negado en la sociedad patriarcal. "*Catwoman* surgió en un contexto patriarcal, como la villana, pues no representaba a la ama de casa que servía para cuidar a su marido y sus hijos, y aunque por su estética se la ha visto en ciertas ocasiones como fetichista, es cierto que es un personaje con ideales feministas" (Ponce Tarré, 2017: p. 563). Esta configuración, de una figura femenina desafiante de los roles de género, hace de ella una villana, un personaje que se desenvuelve en la oscuridad, en la noche, que se enfrenta al héroe y representa la tentación. Sin embargo, son estas características las que hacen de ella una heroína marcada por una particular empatía hacia otras personas que, como ella, han sido repudiadas por la sociedad.

5.2 Un personaje con aristas: Gatúbela y las clases populares

En vista de lo planteado, pudimos encontrar ciertos aspectos del personaje creado por Bob Kane[61] que resultan claramente críticos, en línea con las denuncias que el feminismo hace del tipo de representaciones que circulan en la cultura popular. Ahora bien, no es posible hablar de un personaje totalmente deconstruido, sin aspectos estereotípicos, pero parte de ese tipo de representación de la mujer es resultado también del hecho de que quienes crearon el personaje fueron hombres y, además, se buscaba interpelar a un público masculino heterosexual. Por tal motivo, la figura de Gatúbela sigue siendo representada de manera hegemónica, como una mujer atractiva y seductora. Parte de este descontento del personaje con los roles de género también está representado en el hecho de que, a pesar de que hay ciertas alusiones a un interés romántico entre Gatúbela y *Batman*, ella nunca se asienta en el rol de la pareja del héroe. Por el contrario, es una relación conflictiva, en la que Gatúbela se enfrenta a *Batman* de igual a igual. En alusión a ello, podemos encontrar cierto paralelismo entre la figura de esta superheroína en los cómics y las primeras historias de La Mujer Maravilla, durante los años que fue escrita por



Figura 12: Batman #122 del año 1959. Fuente: DC Database

[60] Ponce Tarré, 2017.
[61] Dibujante y escritor estadounidense de cómics, considerado legalmente como el creador del superhéroe Batman para DC Comics.

Marston. Pese a no ser legítimamente una heroína en sus inicios, Gatúbela se opone a los mandatos sociales de cumplir con el rol que socialmente se espera que ocupe como mujer y decide liberarse de todo cuando se convierte en "la reina" del crimen organizado de Ciudad Gótica. De la misma manera, la princesa Diana decide ocupar su vida en ser una heroína, luchar por la igualdad y la libertad, se niega a casarse con Steve o formar una familia. A través de sus roles como Gatúbela y La Mujer Maravilla, estas mujeres cuestionan los estereotipos de género. Pero así como La Mujer Maravilla tuvo una época de cambios en la configuración del personaje, dada por el establecimiento del *Comic's Code* (lo que la llevó a perder muchos de los aspectos feministas fundantes planteados por sus creadores), este mismo código también tuvo su incidencia en el personaje de Gatúbela. La representación de una mujer como ella en los cómics era considerada una amenaza a los valores conservadores que buscaba preservar el *Comic's Code*. Es mencionada por Wertham en su libro:[62] se la vinculaba con las denuncias que hace el autor en cuanto a la posible relación homosexual entre *Batman* y Robin. Para el autor, la atmósfera del cómic era homosexual y contraria a una representación femenina adecuada. Ante esas acusaciones los años siguientes fueron de una heterosexualidad muy marcada para *Batman*. En esta época se agregaron personajes como *Batgirl* y *Batwoman* (en el último caso, como interés romántico para el héroe protagonista). Al contrario, el personaje de Selina Kyle desaparece de los cómics de *Batman* durante varios años, desde los '50 hasta casi la década de 1960. En este aspecto podemos advertir cómo las representaciones del sistema patriarcal pesan tanto sobre las mujeres como sobre los hombres y se deslegitima todo aquello que se aleje de lo tradicionalmente femenino o masculino como las relaciones LGTBQIA+.



Figura 13: Gatúbela #56 del año 1960. Fuente: www.superaficionados.com

A partir de la década de 1950, mientras La Mujer Maravilla se convirtió en la pareja de Steve Trevor, se casaba o se le adjudicaba una familia, el recorrido de Gatúbela en los años siguientes fue más oscuro y se la vinculó con los sectores populares, más desprotegidos. Especialmente a partir de la década de 1980, Gatúbela se ve vinculada a la prostitución y al trabajo sexual y Mindy Newell, una de las escritoras del personaje en esos años, elige mostrar a través de ella la crudeza del mundo del trabajo sexual y la manera en que estas trabajadoras

[62] Publicado en 1954.



Figura 14: Gatúbela #76 del año 1988. Fuente: www.superaficionados.com

luchan por sobrevivir. Así pues, comienza a nutrirse a esta villana de Gótica de cualidades heroicas y nobles, especialmente hacia otras mujeres de sectores desfavorecidos. Por esto, podemos mencionar que uno de los elementos más destacables de Gatúbela es la sororidad,[63] una consigna que tiene mucha relevancia dentro del movimiento feminista. En ella se destaca un gran sentido ético hacia otras mujeres. El escritor Ed Brubaker,[64] a partir de 2002, retoma muchos de estos aspectos en los cómics de los que fue guionista. Entre las escenas destacables se encuentra la crítica que Gatúbela enuncia cuando reclama por las muertes de las trabajadoras sexuales de Gótica, que son dejadas de lado, desestimadas, cuyas vidas no tienen el mismo valor que las demás ni son investigadas por la policía. Otro aspecto importante de esta etapa para el personaje, es su deseo de justicia: en estas historias, destina gran parte del dinero que roba en ayudar a personas de los sectores más desfavorecidos de Ciudad Gótica, por ejemplo, a lugares de ayuda a mujeres que son víctimas de abuso. Precisamente, a pesar de que en muchas de las versiones del personaje Selina Kyle también es víctima de violencia de género, el hecho de ocupar el rol de Gatúbela la ayuda a encontrar un objetivo, a poder liberarse del miedo y fortalecerse. A su vez, ayuda a otras mujeres en la misma situación. Este empoderamiento se ve representado por el protagonismo que tuvo en la serie de cómics *Las Sirenas de Gotham,*[65] junto a Harley Quinn y Hiedra Venenosa, otras "villanas" reconocidas del universo de *Batman*. Todas ellas tienen historias de relaciones abusivas, de violencia de género y encuentran en esa hermandad una manera de luchar en defensa de otras mujeres. Como observamos en este recorrido, encontramos que Gatúbela tuvo un desarrollo como personaje que supo enaltecer los aspectos más "heroicos" de esta villana con muchas facetas y revalorizó su rol como defensora de sectores desfavorecidos de Gótica. Sin embargo, a pesar de este desarrollo, constatamos que

[63] Solidaridad, hermanamiento, complicidad o alianza entre mujeres. Un término que retoma el actual movimiento feminista y que se construyó como la clave para crear redes de mujeres que caminen juntas hacia la igualdad.

[64] Guionista y caricaturista estadounidense, especialista en el género negro y ganador del premio Eisner (premio de la industria del cómic por el logro creativo).

[65] Serie de cómics protagonizada por Gatúbela, Harley Quinn y Hiedra Venenosa que fue publicada entre 2009 y 2011.

el pasaje del cómic al cine generalmente no supo apreciar al personaje en la misma medida. Muy por el contrario, mientras que muchos escritores y escritoras del cómic plantean un lado ético, justiciero, para Gatúbela, la única película protagonizada por este personaje fue encasillada en los peores estereotipos de género, muy lejos del crecimiento que supo tener su versión de las historietas.

5.3 Gatúbela y la lucha contra la industria farmacéutica

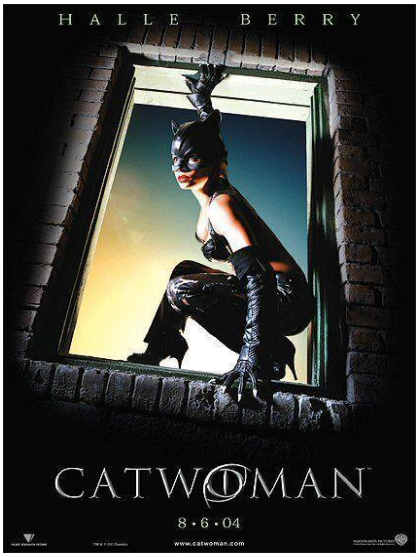


Figura 15: Pieza promocional de la película "Gatúbela" del año 2014. Fuente: www.cinematerial.com

Habiendo desarrollado las características del personaje, nos resulta de interés analizar qué aspectos de Gatúbela fueron tenidos en cuenta en el momento de hacer su adaptación cinematográfica. Como mencionamos, la riqueza del mundo de los superhéroes se encuentra, como en el caso de otras franquicias, en su carácter transmediático y en las diversas adaptaciones que, a partir de un mismo contenido, se hacen a distintos formatos y medios. En ese proceso, el material original sufre cambios. En el acto de adaptar un cómic al cine o a la televisión, algunos de sus elementos se ven modificados o eliminados. Es importante tener en cuenta que cada industria tiene sus propios intereses, sus propios públicos y objetivos cuando adapta contenidos. Antes del gran éxito que llegaría a partir de películas como "*Iron Man*" o "Capitán América", existió una adaptación que tuvo a Gatúbela como protagonista, muchos años antes de las películas protagonizadas por Capitana Marvel y La Mujer Maravilla. En 2004 se produjo esta película, que llevó al cine a este personaje de Ciudad Gótica, cuando las películas de superhéroes apenas comenzaban a convertirse en una franquicia exitosa.

Generalmente, cuando se habla de estas figuras, el héroe o la heroína tienen un lugar destacado dentro de su sociedad. Es un personaje admirado, temido en otros casos, pero en todos es común el hecho de que tiene una gran responsabilidad y que su objetivo es "salvar al mundo". También ante el héroe surgen enemigos igualmente poderosos, dispuestos a enfrentarse a ellos. Esto puede encontrarse tanto en los cómics, como en las series de televisión y las películas que adaptan a estos personajes. Sin embargo, en la película "Gatúbela" de 2004 protagonizada por Halle Berry, no encontramos muchos de los aspectos

que forman parte de las historias de este género. Por el contrario, se destaca la poca relevancia que tiene esta heroína, si se compara con otros héroes. En el film, una mujer obtiene poderes a partir de ser atacada por un gato. Desde ese momento, toma los poderes de Gatúbela, una especie de figura mítica femenina, que a lo largo de la historia ha sido representada por distintas mujeres poseedoras de los poderes dados por la diosa Bastet.[66]

Uno de los aspectos más llamativos de esta adaptación es que no posee el desarrollo argumental que tienen, por ejemplo, las películas de *Superman* o *Batman*. No se le da al espectador información sobre quiénes son las predecesoras de la actual Gatúbela ni qué pudieron proporcionar al mundo con sus poderes. En cambio, todo ese linaje de mujeres poderosas es silenciado en el film, sin darles importancia. Es más, no solo los orígenes de Gatúbela están silenciados y, con ello, toda la historia de las mujeres que ocupan ese rol, sino que también su enemiga y su objetivo son minimizados. No es el rol de Gatúbela salvar al mundo. Por el contrario, debe luchar contra una mujer para evitar el lanzamiento de un producto cosmético. No encontramos en esta historia un lugar destacado para la superheroína, sino un rol menor en una lucha que no tiene relevancia ni impacto para la ciudad en la que vive. De esa manera, toda la importancia que esta primera película protagonizada por una heroína femenina pudiera haber tenido, si se considera que fue predecesora de películas como "La Mujer Maravilla" y "Capitana Marvel", todo el desarrollo que el personaje tenía, paralelamente en cómics, queda desdibujado por el objetivo de la película, que nunca sitúa a la heroína en un lugar de importancia, como sí son situados los *Batman* y *Superman* de aquellos años. En este caso podemos marcar cierto paralelismo en relación con los cuestionamientos que esbozamos para el largometraje "La Mujer Maravilla": en ambos films encontramos a mujeres invisibilizadas. En ninguno de los dos casos se ve un reconocimiento, ya que la sociedad desconoce el papel que ambas desempeñan como protectoras. De manera que, frente a los héroes masculinos, quedan disminuidas. En el caso de La Mujer Maravilla, su protagonismo en la lucha frente a Ares es invisibilizado debido al sacrificio de Steve, mientras que para Gatúbela, es la irrelevancia de su lucha contra la industria farmacéutica lo que la minimiza frente a héroes como *Batman*, todavía más si consideramos que el personaje de Patience Phillips ni siquiera es parte de Ciudad Gótica en esta adaptación, por lo que queda como único héroe en su ciudad, su lugar indisputado.

[66] Una diosa egipcia con cabeza de gato, originaria de la ciudad de Bubastis conocida como la "ciudad de los gatos" en Egipto, es la diosa guardiana del hogar, la armonía y la protección. Se convirtió en una deidad importante en la religión egipcia a partir de 2890 años A.C.

Otro aspecto de interés es que, a pesar de haber sido estrenada en 2004, la película sigue siendo muy criticada actualmente, tanto por los fanáticos, como por la propia actriz protagonista, Halle Berry, que durante el 2020 recordó las discusiones que tuvo al respecto con los creadores del largometraje: "Recuerdo haber tenido esa discusión: '¿Por qué *Catwoman* no puede salvar el mundo como lo hacen *Batman* y *Superman*?, ¿Por qué solo está salvando a las mujeres de una crema facial que les rompe la cara?'. Pero lamentablemente, yo solo era la actriz contratada. Tenía muy poco que decir al respecto" (Martín, Cynthia. 2020. Halle Berry crítica 'Catwoman', *Fotogramas*).

En este caso encontramos como elemento residual la paradoja de la mujer como atrayente o seductora, a lo que se le asigna una valoración negativa. Esta es otra construcción histórica que, como menciona Beteta Martín, tiene sus raíces en los mitos e historias de la Antigüedad. Es interesante observar la efectividad de esta construcción residual en la materialización y transmisión de sentidos, que forma un sistema de interrelaciones históricas propias de los procesos culturales y son significativos a la hora de crear figuras femeninas dentro de este campo cinematográfico. En ese marco, esta conceptualización de lo residual y lo dominante planteada por Williams tiene su correlato en el concepto bourdiano de *habitus*, debido a que ambos autores encuentran en las estructuras sociales el origen para las prácticas, valoraciones y representaciones que forman parte de la subjetividad de los individuos.

Desde el inicio, quienes desarrollaron la película dejaron de lado los aspectos más interesantes y profundos del personaje. En lugar de ser una figura femenina fuerte, independiente, que busca defender por sí misma los derechos de los sectores más desfavorecidos de Ciudad Gótica, como hace su versión en los cómics, en esta historia se optó por crear a una Gatúbela desde cero y se le asignó una identidad nueva. Se trata de una mujer desencantada con su lugar como trabajadora en una oficina, que descubre un complot con relación a un producto de belleza que va a ponerse a la venta, el cual tiene consecuencias negativas para las mujeres que lo usan. A propósito de esto, su director, Pitof, indica: "Para mí, la *Catwoman* que estamos rodando con Halle Berry está en continuidad con las otras. Es diferente a Michelle Pfeiffer y a cualquiera que haya interpretado a *Catwoman* en el pasado. Pero es *Catwoman*. Cuando observamos las diferencias entre el cómic de *Catwoman* y la serie de televisión o la película, son todas diferentes, pero las sensaciones son similares. Halle aporta su propia personalidad a través de su actitud y de su indumentaria" (Benítez, Sergio. 2014. Cómic en Cine: 'Catwoman', de Pitof. *Espinof*). Este es un punto recurrente que se encuentra en otras críticas y entrevistas del film: el mayor valor de Gatúbela en esta película

es, precisamente, su aspecto. Ni la trama ni los personajes, tienen profundidad ni sustento, en una película que solo opta por una protagonista femenina para mostrarla sugerente y destacar su sensualidad como principal atractivo, sin nada más que lo acompañe. Esto reproduce un ideal de mujer que responde a esquemas de valoración machista: se trata de enaltecer las características físicas del personaje, su belleza hegemónica, pero desde una perspectiva que la cosifica, desde el instante en que se dejan de lado todos los aspectos éticos e ideales que le dan sustento en los cómics. Precisamente, se percibe una constante referencia a la sensualidad que posee el personaje, tanto en actitudes como en su vestuario. Esto la cosifica y, a su vez, la disminuye, lo que marca una desigualdad en comparación con otros superhéroes. El cine históricamente ha sido uno de los instrumentos más eficaces del patriarcado para difundir mensajes de sumisión a través de modelos femeninos complacientes y/o sexualizados. Este es el capital que se les propone a las mujeres que se disputen en un esquema patriarcal y machista: competir entre pares por cumplir con los cánones hegemónicos de belleza, por ser la más deseada, por obtener la atención de los hombres. Con la película "Gatúbela" podemos establecer un corte transversal en el tiempo y empezar a rastrear los *habitus* históricamente formados y asociados a estas posiciones. Asimismo, al establecer este rastreo podemos notar la interiorización de aquello que Segato denomina "una pedagogía de la crueldad" en relación con aquello que diluye o desactiva la apreciación de estas expresiones machistas contra las mujeres.[67] Podemos ubicar esta película como una representación de esta pedagogía, que normalizó y redujo las reacciones sociales ante estos tratamientos sexistas de las supheroínas en sus películas, infravalorando sus efectos directos en la sociedad.



Figura 16: Escena de la película "Gatúbela" del año 2014. Fuente: www.hobbyconsolas.com

De todas formas, en los campos se producen constantes definiciones y redefiniciones de las relaciones de fuerza entre los agentes y las instituciones comprometidas en el juego. Quienes adscriben al feminismo pretenden disputar el capital dentro de distintos campos y las representaciones femeninas en los productos culturales son uno de esos campos. Se proponen establecer nuevos capitales y demarcar nuevos esquemas de clasificaciones en referencia a lo que se entiende por belleza, hacia los cuerpos e incluso disputar lo que se entiende por

[67] Segato, 2016.

prácticas legítimas para "ser mujer" (casarse, tener hijos, cumplir con cuestiones de estética). De esa manera, esos nuevos sentidos que impulsa el feminismo, esas nuevas formas de interpretación de la realidad, de lo social, buscan reemplazar los esquemas patriarcales establecidos y que organizan lo social en términos de subordinación y dominación de lo masculino sobre lo femenino. No estamos refiriendo a un modelo determinista en relación con la interpretación del *habitus*, entendido como mecanismo de reproducción de las condiciones de las que él mismo es producto. "Esta clase de modelos circulares y mecánicos son precisamente lo que busca destruir el habitus" (Wacquant, 2014: p. 177). Enfatizamos el carácter activo y generador del *habitus*. Son estas estructuras social e históricamente construidas las que se interiorizan desde la infancia pero que, a su vez, pueden ser discutidas y modificadas.

En el caso de las mujeres, enuncia Bourdieu,[68] el *habitus* se ha definido a partir de las diferencias con el cuerpo masculino. Esto ha hecho que en el cuerpo femenino socializado se naturalice la dominación y la violencia simbólica. Hablamos de una violencia aprobada por las mismas mujeres en tanto la desconocen como tal, una violencia eufemizada, y por ello socialmente aceptable. Estos esquemas, retomando el concepto de "mirada masculina" de Zeisler,[69] se encuentran en la película de "Gatúbela". Se trata claramente de la mirada del director, Pitof, que desestima todas las características feministas o de empoderamiento que representa esta heroína en los cómics en el proceso de adaptar el contenido para el cine. Incluso se decide desestimar los cuestionamientos de Halle Berry respecto del rol deslucido que se le adjudicaba a su personaje, de manera tal que se impone como única propuesta válida aquella del director, que se sitúa en relación de superioridad sobre la opinión de ella, "que solo es la actriz contratada". Minimiza la perspectiva femenina que, en este caso, hacía notar la diferencia frente a los héroes masculinos de otras películas, a los que nunca se pondría en situación de tener que luchar, por ejemplo, contra el lanzamiento al mercado de un producto cosmético.

En este caso particular, la mirada masculina tiene preponderancia con relación a dar forma a esta nueva versión adaptada de Gatúbela. Precisamente, para los fans, la opinión mayoritaria es que fue una mala película, que no representaba nada de la profundidad y la fortaleza del personaje. Es reducida al rol de una mujer que solo puede luchar contra otra mujer, por un

[68] Bourdieu, 2000.
[69] Teórica feminista especialista en la cultura pop, es escritora y cofundadora de *Bitch Media*, una organización de medios feministas sin fines de lucro con sede en Portland, Oregon.

objetivo tan irrelevante como una crema facial. A su vez, en las entrevistas se destaca precisamente el aspecto físico de la protagonista y el "efecto devastador" que tendría si los fans pudieran ver a Halle Berry en alguna de las convenciones de cómics vestida como Gatúbela.[70] Como se creía en aquella época que los principales consumidores de cómics eran hombres blancos, cisgénero heterosexuales, el film estaba hecho para ellos, en un contexto en el que la sexualización del cuerpo de la mujer era una cuestión mucho más naturalizada, algo que es fuertemente cuestionado a la luz del fortalecimiento de la nueva Ola feminista.

Esta superheroína tiene más elementos en común con aquellas mujeres que se buscaba relegar al ámbito de lo privado, de no participar de la esfera pública ni de la toma de decisiones. En este aspecto, los artículos periodísticos de la película "Gatúbela" se pueden dividir en tres ejes de análisis: el primer eje se relaciona con el retrato de la protagonista, en el hecho de que la sensualidad y belleza son los únicos elementos que se tomaron del personaje original. Referente a eso, entendemos que no es únicamente la promoción de un cuerpo hegemónico, sino su funcionalidad en el sostenimiento del pacto de poder: se demuestra una desigualdad en relación con otros superhéroes. Tanto su historia de origen y su relevancia como heroína son desestimadas, relegadas. Sus ideales y su rol como defensora de las mujeres más invisibilizadas o víctimas de violencia también son desestimados. Esto nos lleva al segundo eje de análisis de las críticas, reseñas y entrevistas que recopilamos como parte del corpus de esta tesina: es aquello que los propios fans denominan *phony empowerment* ("falso empoderamiento"), pues lo que transforma a la protagonista en una superheroína es un objetivo superficial: luchar contra el lanzamiento de una crema *anti-age*, a diferencia de los superhéroes masculinos que siempre son empujados a la acción por motivos mucho más nobles y destacables. E incluso sitúa a esta Gatúbela en un claro rol secundario, en relación con la manera en que, más de diez años después, se va a representar a La Mujer Maravilla y a Capitana Marvel en sus propias películas.

[70] Referencia tomada de una entrevista realizada en el programa *Late Night with Conan O'Brien*. En: https://www.youtube.com/watch?v=ChB5eIJUo-4

Capitana Marvel: una heroína contemporánea a los nuevos movimientos feministas

En este análisis hasta el momento, hemos observado el peso que las estructuras sociales tienen para definir el tipo de representaciones femeninas que, desde hace generaciones, se replican en los medios masivos. Esto, a su vez, se refleja en la poca representación que se tiene cuando nos referimos a mujeres que cuestionen estos estereotipos que se han construido socialmente sobre lo que "debe ser" una mujer.

Factores como el amor romántico, la delicadeza, la sensibilidad y la amabilidad, son solo algunas características que se construyeron propias de lo "femenino". Otras cuestiones relevantes son la incidencia que tienen instituciones como el matrimonio o la familia en las vidas de las mujeres o, por ejemplo, los cánones de belleza que se imponen sobre ellas.

Pudimos observar también que los cómics son un campo en el que se disputa el sentido de lo femenino, en el que aparecen cuestionamientos a las estructuras establecidas y permiten construir otro tipo de representaciones femeninas. En ese sentido, siguiendo con los postulados de Bourdieu, la discusión por las representaciones de la mujer en los cómics lleva muchos años desarrollándose y, en ese sentido, el feminismo y los públicos que exigen un tipo de representación diferente de las mujeres han entrado a formar parte de este campo, para cuestionar las construcciones de sentido patriarcales. Ante esto, lo hegemónico debe adaptarse si quiere seguir perdurando. Así pues, vemos que los contenidos de la cultura popular han ido adoptando otro tipo de representaciones, con el fin de alcanzar nuevos públicos y, especialmente, de aquietar los conflictos. Pero no se trata de una disputa resuelta, ni mucho menos. Es una lucha cotidiana, un cuestionamiento diario de aquello que consumimos. Por consiguiente encontramos que, en el momento de desarrollar las películas de superheroínas mencionadas en esta tesina, los elementos feministas incluidos en estas producciones difieren marcadamente e incluso, en algunos casos, se encuentran ausentes (más allá de alguna acción de marketing haciendo alusión al protagonismo de la mujer en la película).

Consecuentemente, queremos concluir este análisis de las tres heroínas con Capitana Marvel porque, tras recopilar los elementos que formarían parte de este corpus, encontramos en su historia y en su desarrollo como personaje, así como también en los testimonios de quienes formaron parte de la producción del film, una serie de conflictos y disputas acerca del lugar que ocupan las heroínas y del tipo de representaciones que las mujeres encuentran en medios

como el cine o la televisión. En el caso de la película "Capitana Marvel", además, será de relevancia el reciente resurgimiento de una nueva ola feminista.

La cuarta ola del feminismo surge en un contexto de crisis global capitalista en su versión neoliberal.[71] Esto quiere decir que las desigualdades sociales aumentan; la riqueza se concentra aun más en unos pocos poderosos; los Estados recortan políticas sociales y van contra los derechos conquistados. En medio de todo, la ola feminista avanza con manifestaciones masivas alrededor del mundo —un ejemplo de esto son los movimientos *Me Too* y *Time's Up*—. Nos resulta relevante destacar que estos nuevos movimientos posiblemente hayan despertado la conciencia feminista en una parte de la población que no estaba tan relacionada con el activismo.

La antropóloga feminista Segato en su libro[72] nos aporta algunas coordenadas para comprender esta cuarta ola. La autora se pregunta por qué estamos asistiendo actualmente a un nivel tan alto de violencia de género. Posteriormente afirma que los brotes de femicidios y de violencia machista en todo el mundo son un síntoma de la fase contemporánea del capital, lo cual define como de "dueñidad", una fase en la que los varones dominan las dinámicas sociales en una demostración del poder económico que poseen, lo cual profundiza las desigualdades contemporáneas. Como también dice Castelo en *Manifiesto contra el amor romántico*: "Y nos habíamos acostumbrado a que el amor romántico con sus poemas, sus canciones, sus relatos, nos avisara que nos podían matar. A que fuera el refugio de los asesinos. De todos los cobardes que nos molían a palos. En nombre del amor" (Castelo, 2019: p. 35). Precisamente Segato agrega que esta fase del capital es una pedagogía de la crueldad que transforma también los mandatos de la masculinidad: ser hombre heterosexual según el modelo hegemónico actual es tratar de pertenecer a esa corporación masculina de dueños, más allá del status social. Demostrar la capacidad de dominación, la legitimación de la violencia son parte del esquema de valoración de lo masculino.

En medio de la globalización neoliberal, como hecho social y político más significativo de las últimas décadas del siglo XX, se comenzó a gestar un movimiento, impensado: una nueva ola feminista. Lo que debía ser disciplinario y aleccionador termina siendo un poderoso elemento

[71] Neoliberalismo es el nombre que denomina la fase del capitalismo que empieza en 1973, esta corriente económica y política asociada al capitalismo sostiene que la economía se debe regir por el libre comercio, estar desregulada y privatizada, es decir, plantea una menor intervención de las políticas del Estado. En los años 1980 y 1990, estas políticas neoliberales calaron profundo en distintas regiones, por ejemplo, en Latinoamérica.
[72] Segato, 2016.

de identificación y reconocimiento colectivo. Como ocurriera a partir de las Olas anteriores, el fortalecimiento de una nueva Ola de este movimiento produce una reflexión sobre las raíces profundas del patriarcado y la necesidad de liberación de la mujer de esa opresión. Tal como lo plantea Peker en su libro,[73] el feminismo debe ser un movimiento amplio, heterogéneo y transversal. Es decir, debe ser un proyecto que tenga en cuenta a todos, todas y todes. Se trata de un movimiento contra-hegemónico. Es un proceso político que disputa sentidos. Por ende, genera nuevas transformaciones en el espacio social para fijar nuevos límites. Al mismo tiempo, permite nuevas posibilidades. A su vez, permite analizar, no solo la interiorización de valores y reglas socialmente aceptadas, sino también, su aplicación y transposición de esos sentidos prácticos, habitus, en nuevos contextos.

El punto de referencia más claro y evidente es la primera movilización convocada bajo la consigna "Ni Una Menos" en 2015, tras el femicidio de la adolescente Chiara Páez,[74] en la provincia de Santa Fe. El tratamiento mediático de los casos de femicidio, que revictimizan por estar a favor de los agresores y un Estado cuya acción contra los varones violentos es insuficiente ya que provocó un estallido del movimiento feminista en el país reflejado en masivas marchas alrededor del país. De todas formas, fue la lucha por el derecho al aborto la que articuló mayoritariamente la presencia de las mujeres en las calles alrededor del país, tal como ocurrió durante la segunda ola en Estados Unidos.

En esta cuarta ola, consideramos que el feminismo busca transformar la relación de poder forjada en la sociedad machista y patriarcal. Desde Bourdieu podríamos decir que se planteó la necesidad de desarmar los habitus, para así poder construir nuevos. Se trata de deconstruir el machismo con el que son criados y socializados los individuos. El feminismo produjo cambios y rupturas en el sentido común dominante. Las resistencias y los procesos populares están aún generando nuevos sentidos para ampliar la igualdad de derechos y desarmar los roles asignados históricamente a las mujeres e identidades disidentes, para modificar su significado político. Esta batalla en el terreno de la subjetividad es un punto de partida para construir materialidades alternativas al modo de vida establecido.

[73] Peker, 2018.

[74] Adolescente de 14 años asesinada a golpes en Rufino, Argentina, en 2015. Su cadáver fue localizado en el patio de la casa de su novio, Manuel Mansilla, de 16 años. Chiara estaba embarazada de tres meses.

No es un movimiento que se haya dado de manera única en nuestro país, si bien la organización y masividad del movimiento feminista en Argentina, en los últimos años ha sido destacado en todo el mundo.

Como veremos en este capítulo, la película de "Capitana Marvel" tal vez haya sido la más criticada y cuestionada, pero también la que planteó con más énfasis la necesidad de nuevas representaciones y de que haya más mujeres en puestos de decisión y de poder, tanto dentro de las historias, como fuera de ellas.

6.1 Capitana Marvel: su origen en las disputas legales entre Marvel y DC

Históricamente se ha dado una disputa o competencia entre las dos principales editoriales de cómics de los Estados Unidos, las empresas hoy llamadas Marvel Comics y DC Comics. El cómic es un medio que ha tenido gran impacto como parte de la cultura popular norteamericana. Ya hemos mencionado, en el capítulo dedicado a La Mujer Maravilla, que estos personajes representan los valores norteamericanos, capitalistas, e incluso fueron utilizados como propaganda militarista, para buscar justificar el accionar bélico de ese país. Se buscaba motivar a las tropas y difundir un mensaje pro-norteamericano a nivel mundial.



Figura 17: Capitán Marvel #29 del año 1973. Fuente: LifeBoxSet

Entre ambas editoriales son responsables de los principales héroes y heroínas que conocemos hoy: *Batman*, *Superman*, *Acquaman*, La Mujer Maravilla, *Iron Man*, Thor, Capitana Marvel y Capitán América, por mencionar solo algunos ejemplos. A su vez, se ha dado una competencia entre ambas para replicar los personajes. Por eso, podemos hablar de ciertos paralelismos que existen entre Superman y Capitán América (ambos personajes patrióticos que llevan el título de "hombres de acero" o "súper-hombres" y cuyos atuendos llevan los colores de la bandera norteamericana), o *Batman* y *Iron Man* (dos personajes multimillonarios, que utilizan su fortuna para construir herramientas que los doten de una ventaja frente a los criminales). Pero también hay conflictos en el momento de crear personajes, lo que en el caso de Capitana Marvel llevó a una larga disputa legal, hasta su resolución.

Precisamente, el desarrollo del personaje de Capitana Marvel es muy contemporáneo. A diferencia de Gatúbela o La Mujer Maravilla, el personaje de Carol Danvers es resultado de una disputa judicial entre las empresas Marvel Comics y DC Comics. Los primeros en usar el nombre de "Capitán Marvel" fueron los dibujantes de Fawcett Comics,[75] un estudio independiente. El nombre hacía alusión a un "capitán maravilla", un héroe con capacidades de fuerza y velocidad, que se convertía en héroe al decir la palabra ¡Shazam![76] y cuyo alter ego era el niño Billy Batson. El éxito del personaje fue tal que DC Comics demandó al estudio, con el pretexto de que habían plagiado a Superman. DC ganó el juicio y adquirió los derechos de autor del personaje. Pero ya no podía usar el nombre de Capitán Marvel, puesto que cuando se utilizó en las portadas de los cómics, generó problemas legales con el estudio de Marvel Comics, que veía en el título un plagio al nombre de la empresa. Finalmente, en 1972, el estudio DC Comics dejaría definitivamente de usar el nombre de Capitán Marvel para el personaje, para pasar a llamarlo Shazam! como es conocido actualmente y también se han hecho adaptaciones al cine. Marvel Comics, por su parte, intentó entonces crear su propio Capitán Marvel, momento en el que hace su aparición el personaje de Carol Danvers.



Figura 18: Ms. Marvel #1-#23 edición 2019. Fuente: Amazon.

La primera vez que Carol Danvers apareció en los cómics fue en el número 13 de Marvel Heroes —publicado en marzo de 1968— en el que se develó, también, el personaje de Capitán Marvel. Al inicio de su historia, Danvers, quien era coronel de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos, estaba encargada de la seguridad de una base de la NASA en Cabo Cañaveral, donde trabajaba el doctor Walter Lawson, un alienígena *kree* que posteriormente sería conocido como Capitán Marvel. El rol de Carol Danvers en este primer lanzamiento sería el de "la damisela en apuros" que requería ser rescatada. No fue sino hasta 1976, siete años después de que fue publicada la historia del origen de los súperpoderes de

[75] Una de las editoriales de cómics más exitosas de Estados Unidos durante la "Edad de Oro" de los cómics, en 1940. Fueron responsables de la creación del "Capitán Marvel", luego conocido como Shazam!

[76] Personaje que tiene su origen en el joven Billy Batson, un huérfano en el que se fijó un poderoso mago que le dio increíbles habilidades mágicas y le pidió que defendiera la Roca de la Eternidad. Siempre que Billy grita la palabra "Shazam", se transforma en un adulto poderoso con fuerza sobrehumana, velocidad, vuelo y otras habilidades.

Carol Danvers (como resultado de una explosión que le brindó los poderes de Capitán Marvel), que apareció "Ms. Marvel" como heroína en un cómic independiente. Es importante destacar que, en la década de 1970, Marvel intentaba dar mayor impulso a versiones femeninas de sus héroes principales, debido a lo cual en esa época el feminismo empezó a tomar un fuerte protagonismo por las demandas conquistadas y la industria del cómic ya se mostraba permeable a la hora de incluir mujeres entre sus protagonistas. Por eso, en esta época aparecieron personajes como *Spider-Woman*, *She-Hulk* y, por supuesto, Ms. Marvel.

El personaje de Capitán Marvel, sin embargo, no despertaba mucho interés por parte de la audiencia. Por eso, los responsables de la publicación optaron, en 2012, por dejar de mostrar a Capitán Marvel como un personaje masculino. En ese momento se decidió brindarle el título de Capitana Marvel al hasta entonces interés amoroso del Capitán, Ms. Marvel. Es este personaje, Capitana Marvel, el que en 2018 tendrá su adaptación al cine, para así, dejar de lado la existencia del Capitán Marvel, ante un clima social en el que el feminismo ya había tomado fuerza nuevamente y que hizo que los estudios de cine adoptaran nuevas representaciones femeninas, con el fin de responder a un público que buscaba estos cambios.

6.2 Una heroína en el contexto de la nueva ola feminista



Figura 19: Capitana Marvel #1 del año 2012. Fuente: Marvel.

La película de "Capitana Marvel" se estrenó poco después de la protagonizada por La Mujer Maravilla, el 8 de marzo del 2018. En ese sentido, el hecho de que haya sido una película estrenada en el Día de la Mujer, también podría ser considerada parte del "*feministwashing*".

Al igual que en el caso de la superheroína de DC, había gran expectativa debido a que era la primera película de los estudios Marvel protagonizada por una superheroína. Por ende, observamos que el campo del que forman parte estas películas protagonizadas por superheroínas empieza a mostrarse más complejo y se pueden establecer puntos de comparación entre producciones contemporáneas. Es decir que los capitales presentes en este campo empiezan a ejercer un poder o influencia en la creación de una nueva estructura de relaciones en lo que concierne a la representación de la figura de la mujer como superheroína.

Con cierto paralelismo con “La Mujer Maravilla”, esta película es co-dirigida por una mujer: Anna Broden. Pero ella, además, escribió el guion de la adaptación. Si bien, como mencionamos, no es nuestro objetivo establecer parámetros de feminismo, sí es interesante mencionar el activismo que la actriz protagonista, Brie Larson, demuestra por la causa feminista. En ese sentido, se refleja su interés cuando fue entrevistada por periodistas de nuestro país y se hizo alusión al movimiento “Ni Una Menos”:

“Estoy agradecida de escuchar que esto pase en tu tierra, igual que en muchas otras partes del mundo. Ya es momento. Yo creo en la igualdad entre los humanos y, como las mujeres y los hombres somos humanos, la igualdad debe ser para todos. Celebro que las personas empiecen a mirar alrededor, para lograr hacer el cambio” (Ibáñez, Leonardo, 2019. Brie Larson, La protagonista de Capitana Marvel: “mi mayor poder es la curiosidad”, *Infobae*).



Figura 20: Capitana Marvel del año 2012. Fuente: Marvel

Brie Larson se autodenomina feminista y afirma que busca generar espacios de representación para las mujeres: "Esta película es una herramienta que tengo para abrir una conversación sobre la representación femenina en pantalla [...] Hace un año, empecé a prestar atención a cómo eran mis días de prensa y la mayoría de los críticos y periodistas con los que hablaba eran hombres blancos [...] Como consecuencia, Larson solicitó que se les dé el mismo espacio de trabajo a mujeres de diferentes países, para que esa batalla por la representación comience desde adentro” (Amondaray, Milagros, 2019. Brie Larson: “Soy muy introvertida y es raro que ahora me observen como una pieza de museo”, *La Nación*).

De esa manera, la propia actriz cuestiona el lugar que se les brinda a las mujeres en los espacios profesionales. Este tipo de cuestionamientos supo generar muchas críticas por parte de algunos fanáticos. Incluso se hizo alusión a una posible conspiración o acuerdo entre fanáticos contra la película. Estos fans calificaron mal al film en los sitios web o cuestionaron a Brie Larson, con el objetivo de que no siguiera formando parte del Universo Marvel. Frases como “No me interesa ver una película con una feminazi que odia a los hombres”, “Como soy un hombre blanco (como ya saben, el género malo), no pienso prestarle atención porque igualmente se supone que soy

racista y machista",[77] pueden encontrarse en el sitio web *Rotten Tomatoes*.[78] Sin embargo encontramos que, más allá del contenido de la película, la opinión de Brie Larson en cierto punto, coincide con la de Gal Gadot, cuando hacen mención de la importancia de la representación femenina en el cine, si bien sus declaraciones son mucho más claras respecto a que no se puede sencillamente hablar de una película feminista o no: "Me entusiasma ser parte de esta conversación en la que se discute sobre la representación femenina en pantalla; yo soy una chica blanca, no soy el punto final de ese debate. No ganamos el feminismo con esta película, se trata de un camino mucho más extenso que hay que allanar, y que hay que lograr que sea más sencillo para otras mujeres. "Capitana Marvel" es una herramienta de inspiración, y yo no tuve eso cuando era chica, no tuve una Carol Danvers" (Amondaray, Milagros, 2019. Brie Larson: "Soy muy introvertida y es raro que ahora me observen como una pieza de museo", *La Nación)*.



Figura 21: Póster promocional de la película. Fuente: HobbyConsolas

En esta dinámica de análisis de las críticas, entrevistas y reseñas, encontramos en el personaje de Capitana Marvel la presencia de componentes emergentes. En relación con esto, encontramos en los discursos, como en ninguna otra superheroína analizada, el uso de los movimientos feministas para resignificar el rol de las mujeres, alejado de los mandatos patriarcales, identifica su autonomía y posibilidad de decisión. Otra cuestión que nos parece importante remarcar es que, en este caso, lo emergente del feminismo, por su condición de oposición a lo dominante, llega a ser percibido como amenazante e inspirar temor en los sectores más conservadores y tradicionalistas.

[77] Estos comentarios fueron recopilados del sitio web *Rotten Tomatoes*.
[78] Sitio web estadounidense de revisión y reseñas para cine y televisión, lleva más de veinte años en funcionamiento. Este portal ha tomado una gran relevancia en el mundo del cine ya que es utilizado como referencia por los medios de comunicación, que recurren a la información del sitio a la hora de generar críticas de cine.

Un dato insoslayable es el éxito de “Capitana Marvel” en términos económicos —recaudó 455 millones de dólares en todo el mundo en su primer fin de semana—,[79] en algunos sitios web y en redes sociales se acusa al film de tener un mensaje “antihombres”. En el sitio *Rotten Tomatoes*, por ejemplo, se mencionaba : “la película está cargada de escenas antihombres". Otra crítica hace referencia a que “la película se esfuerza por subrayar e incluir el odio a lo masculino, que resulta completamente innecesario y forzado”, y por último “lo entiendo, la película está destinada a mostrar el lado femenino de las cosas, pero el mensaje general es demasiado obvio, que los hombres son malos y no valen nada. ¿Qué tipo de mensaje está enviando Disney a las niñas?”.[80]

Capitana Marvel no es la primera producción atacada por la misoginia en redes. Percibimos este acontecimiento como síntoma de una época. De esa manera, si bien no sería correcto hablar de películas feministas solo por el hecho de que estén protagonizadas, dirigidas o escritas por mujeres, sí podemos destacar la existencia de estos cuestionamientos. Es en este punto donde observamos si estas películas son capaces de reflejar o no, ciertos ideales o propuestas del feminismo: es en el cuestionamiento a los estereotipos, en el espacio que se le brinda o no a las mujeres, en buscar mayores espacios de representación. En ese sentido, probablemente Capitana Marvel esté más cerca de plantear estos interrogantes.

En la película, Carol Danvers, la Capitana, es una mujer que brega durante años contra las críticas y contra el ser subestimada dentro de las fuerzas militares. Es una persona que se apoya en su mejor amiga, que no tiene una historia romántica que encuadre su desarrollo como personaje, como sí sucede en el caso de “La Mujer Maravilla”. Tampoco es un personaje sentimental o inocente, como sí se busca representar a La Mujer Maravilla. Es combativa, frontal y hasta poco expresiva. Sucede que los dichos de la actriz y la manera de representar al personaje generaron más críticas. Un sector del público sigue buscando los mismos estereotipos y manifiesta resistencia frente a otro tipo de personajes femeninos. La propia actriz, Brie Larson, fue muy crítica con aquellos que la cuestionaban por su militancia o que veían que Capitana Marvel “no sonreía lo suficiente”, en referencia a esa simpatía o sensibilidad que se les exige a los personajes femeninos. Para eso, mostró cómo se diferencia la percepción de los héroes masculinos, de los que no se espera que sonrían ni se muestren simpáticos en las imágenes promocionales de sus películas. Por el contrario, se espera de

[79] Capitana Marvel recauda 455 millones de dólares en su primer fin de semana. Fuente: https://depor.com/depor-play/comics/capitana-marvel-rompio-records-primer-semana-captain-marvel-107026/

[80] Comentarios recopilados del sitio web *Rotten Tomatoes*.



Figura 22: Póster promocional de Iron Man 3 intervenido por Brie Larson. Fuente: Instagram.

ellos que sean serios y combativos. Para burlarse de eso, editó las fotos de películas como "Iron Man" o "Doctor Strange" y colocó una sonrisa en esos personajes.[81]

Estas cuestiones ilustran cómo se ponen en juego distintos esquemas de percepción y valoración, retomando el concepto de Bourdieu, cuando nos referimos a personas masculinas o femeninas. En ese sentido, se percibe y se valora como femenino aquello que se corresponde con atributos considerados aptos, como la sensibilidad o el deseo de maternar o ciertos esquemas de belleza y se cuestiona cuando estos elementos no están presentes. Aunque, a su vez, es necesario mencionar que el tipo de sociedad patriarcal en la que vivimos también impone ciertos esquemas de percepción respecto de lo masculino. Esto también encasilla a los hombres, como aquellos que deben ser fuertes, combativos, dominantes, insensibles. En cuanto a eso, la autora Alejandra Martínez plantea, a partir de su experiencia en la práctica de artes marciales: "En el caso de los varones, los moretones representan trofeos que hablan de sus cualidades masculinas en el combate [...] En mi caso, los moretones son algo que es preciso esconder. Siendo mujer no puedo presumir de una pierna morada o unos nudillos llamativamente inflamados [...] Es imposible que no me pregunte '¿Qué pensará la gente?', ¿Qué dirán mis alumnos?'" (Martínez, 2015: p. 306). Así, las cualidades combativas, dominantes o confrontativas son un capital específicamente masculino que, en términos de Bourdieu, sitúa a quienes lo portan en relación de superioridad hacia otros varones. También dice la autora: "Rafael Montesinos sostiene que el hombre tiene que negar lo que considera pasivo y representa a la mujer, tiene que comportarse como el fuerte, violento y protector, alejado y temeroso de que en él se vea algo de las características socialmente asignadas a las mujeres" (Martínez, 2015: p. 308).

[81] Brie Larson es criticada por no sonreír en la película "Capitana Marvel". Fuente: https://www.okchicas.com/entretenimiento/celebridades/critican-brie-larson-no-sonreir-suficiente-trailer-captian-marvel-respuesta-epica/

Este tipo de características se proyectan en los héroes masculinos y se critican en el caso de las heroínas femeninas. Cuantas más posibilidades de desobediencia y transgresión de mandatos socioculturales, ya sea en la película o en los dichos de la propia actriz, observamos más resistencia de ciertos sectores del público frente al contenido. Sin dudas hay un *habitus* que antecede a la creación de estos films, que continuamente interpela a los individuos. Pero, si se quiere cambiar la representación, tanto femenina como masculina, en los medios y variar los esquemas de percepción que operan en los campos, es necesario cuestionar las diferencias que se plantean entre hombres y mujeres, los atributos que se le adjudican a cada uno de ellos y las responsabilidades que eso lleva a aparejado, en términos de lo que se espera en las relaciones, en las familias, en el ámbito laboral y en el ámbito económico. Son estas cuestiones las que sitúan a las mujeres en relación de desventaja hacia los hombres. Por este motivo, el hecho de que esta película genere tantas críticas en referencia a no representar lo que se considera femenino es una señal positiva sobre su capacidad de cuestionar los estereotipos establecidos, si bien no puede dejarse de lado el interés económico detrás de la producción de estas películas y el hecho de que, si se vieran afectados los ingresos, eso podría poner en riesgo las futuras películas de la superheroína. De todas maneras, es importante plantear cada vez más representaciones diversas, que den voz a distintas minorías, a distintas personas. En vista de lo expuesto, resulta valioso el aporte de Hutcheon, que encuentra destacable la importancia de la capacidad de transformación de las adaptaciones a distintos contextos culturales. Tal como expresa: "To think of narrative adaptation in terms of a story's fit and its process of mutation or adjustment, through adaptation, to a particular cultural environment is something I find suggestive. Stories also evolve by adaptation and are not immutable over time. Sometimes, like biological adaptation, cultural adaptation involves migration to favorable conditions: stories travel to different cultures and different media. In short, stories adapt just as they are adapted"[82] (Hutcheon, 2006: p. 31).

En un contexto social que se encuentra planteando estos cuestionamientos a las estructuras patriarcales, cuyas minorías impulsan nuevas conquistas de derechos civiles, en la que se critican muchas de las creencias, representaciones y prácticas históricamente constituidas, es

[82] El pensar la adaptación narrativa en términos de la capacidad de encajar de una historia y su proceso de mutación o ajuste, a través de la adaptación, a un contexto cultural particular es algo que encuentro sugestivo. Las historias también evolucionan a través de la adaptación y no son inmutables a través del tiempo. A veces, como la adaptación biológica, la adaptación cultural implica la migración hacia condiciones favorables: las historias migran a distintas culturas y a diferentes medios. En resumen, las historias se adaptan tanto como son adaptadas. Traducción nuestra.

importante que haya películas que manifiesten estas tensiones, aún a costa de ser valoradas negativamente.

Consideraciones finales

Estas franquicias, como hemos visto, han desarrollado un verdadero universo transmediático basado en el género de superhéroes. Tanto Marvel como DC se han fortalecido y obtenido grandes ganancias a partir de la creación de contenidos que abarcan una multiplicidad de medios. Sin embargo, encontramos destacable el hecho de que se tienda a una transmediatización creciente. Especialmente en el caso de Marvel Studios, observamos que sus historias han virado cada vez más hacia una narrativa transmedia que se ha tornado casi excluyente y es clave para la construcción de un gran universo que abarca a todos los personajes. Esto plantea un nuevo escenario para los fanáticos, porque se mantiene un flujo constante de referencias y elementos interconectados que impiden que se pueda comprender completamente lo que ocurrirá en las próximas películas del estudio, si no se han visto antes las nuevas series estrenadas a través de la plataforma Disney Plus. Un ejemplo de esto son los personajes y las historias desarrolladas en las series "WandaVisión" y "Loki": son centrales para el futuro del Universo Cinematográfico de Marvel y tendrán correlación directa con películas como "Doctor Strange y el Multiverso de la Locura". En relación con nuestro objeto de estudio, podemos mencionar la importancia que tendrán series como "WandaVisión" y "Ms. Marvel" para las futuras historias protagonizadas por Capitana Marvel, cuya próxima película "The Marvels" (a estrenarse en 2022) incluirá personajes de ambas series.

A su vez, en los diversos capítulos hemos buscado, mostrar el vínculo que existe entre las grandes empresas de medios, el interés económico y las luchas por las reivindicaciones sociales. Este vínculo lleva a que, muchas veces, se banalicen y silencien, si se quiere, las demandas por igualdad que lleva adelante el movimiento feminista. Como consumidoras de las películas y series de superhéroes y superheroínas, generalmente nos encontramos con escenas en las que se apela a un supuesto empoderamiento de la figura de la mujer. Sin embargo, como hemos argumentado en el recorrido planteado en estos capítulos, los esquemas de percepción, comportamiento y valoración que se construyeron desde el surgimiento del capitalismo, que llevó a una reformulación del orden social y estableció roles distintos para hombres y mujeres incluyó determinados estereotipos que han pasado a formar parte de nuestra cultura. De esa manera, también conformaron y habilitaron a la reproducción de dichos esquemas de percepción, comportamiento y valoración. Estos esquemas, propios de una sociedad capitalista, machista y patriarcal, tienen un gran peso en la construcción de lo "propiamente" masculino o femenino. Y los productos culturales, como el cine, tienen una inmensa injerencia en la construcción de estas identidades. Carlos Monsiváis, dice al respecto

del cine mexicano: “Santa es parte de la narrativa admonitoria que podría sintetizarse de este modo: ‘Mujer, tu monogamia es garantía de tu ser; soltera, la honra es tu justificación; prostituta, la tragedia es tu castigo y tu premio; familia, resígnate, la prostitución es nefasta, pero sin ella se esparcirían los adulterios y los divorcios’. La abundancia de moralejas trágicas a disposición de las ‘frutas caídas del árbol frondoso y alto de la Vida’ es el cinturón de castidad impuesto a las esposas y a las hijas. Vencida o disminuida en lo político, la Iglesia Católica obliga a los Estados de América latina a respaldar su idea de la Familia, lo que, por otra parte, no suele incomodar a los gobernantes” (Monsiváis, 2006: p. 29-30).

Precisamente, si hablamos del carácter aleccionador de la cultura, los cómics de superhéroes destacan todas aquellas valoraciones sobre lo masculino que son un capital dentro de los esquemas machistas y patriarcales: la fuerza, la propensión a la pelea, la resistencia, el estoicismo y la poca respuesta emocional. Un héroe no puede ser débil ni sentimental, tiene que mostrarse fuerte y enfrentarse a los villanos que se le presentan. Su responsabilidad es salvar al mundo. Como hemos podido ver con la respuesta conservadora que supuso el *Comic’s Code*, no ocurre lo mismo con las superheroínas. Por ejemplo, a aquella Mujer Maravilla que se negaba a casarse y formar una familia con Steve Trevor durante los años en que fue escrita por William Moulton Marston, cuyo objetivo era defender la libertad y no ser una figura que debiera mostrarse más débil ante los hombres, se la convirtió en la protagonista de bodas y aventuras con la “*Wonder Woman Family*”. Cuando esas mismas superheroínas son llevadas al cine, su carácter combativo, su empoderamiento, si es que hace aparición, son aspectos criticados y cuestionados, principalmente en ciertos sectores del público masculino más conservador. Así, en estos films podemos encontrarnos con una Mujer Maravilla enamorada de Steve Trevor, al que sigue y acepta como guía para adaptarse al mundo de los hombres. Sin embargo, a diferencia del Steve Trevor de William Marston, el protagonista masculino del film no ocupa el lugar de la damisela en apuros, sino que tiene una posición de igualdad para con la protagonista, e incluso termina ocupando el rol de héroe a ojos de todos, en el instante en que se sacrifica para evitar un bombardeo, mientras que el rol de La Mujer Maravilla como salvadora de la humanidad al derrotar a Ares no es reconocido públicamente. Otro ejemplo de una mirada machista sobre la heroína es aquella que pesa sobre la Gatúbela de Halle Berry, algo que esbozamos en su capítulo y que da cuenta de la sexualización de la protagonista, al mismo tiempo que se disminuye su rol como heroína. Podemos ver cómo, a pesar del fortalecimiento de las demandas feministas en años recientes, la mirada conservadora y patriarcal aún sigue persistiendo en muchos de los

productos culturales que consumimos actualmente. Cuestiones como la sensibilización, las historias románticas y la maternidad, la disminución del rol heroico de las superheroínas son algunos de los fenómenos que, mientras se promocionan películas protagonizadas o dirigidas por mujeres como símbolos de una sociedad más igualitaria, siguen pesando en la representación de lo femenino. Lo que observamos es que la industria cultural se reapropia de las demandas feministas, tiende a despolitizarlas, y ¿cómo lo hace? Desactivando lo disruptivo, porque cuando las feministas empiezan a discutir, por ejemplo, los esquemas de belleza dominante lo hacen mostrando cuerpos que no son hegemónicos. Y eso no es reapropiado por la industria cinematográfica. Por esto, terminan reproduciendo esquemas de belleza que son hegemónicos. Lo mismo ocurre si se considera las relaciones de poder y dominación, ya que el rol de las mujeres en relación con los hombres sigue siendo secundario, se disminuye su importancia o se exacerba la figura masculina como heróica.

Los esquemas de comportamiento, valoración y percepción que encontramos en las críticas cinematográficas, las entrevistas y reseñas recopiladas, siguen estando ordenados bajo la lógica de la cultura patriarcal. Lo complejo del asunto es que tales esquemas, tal como afirma Bourdieu están inscriptos en el habitus individual desde las primeras socializaciones. Es así que ciertas representaciones continúan haciendo aparición en el discurso analizado y replican esquemas machistas. Se requiere continuar reforzando conscientemente la presencia de estos esquemas patriarcales para hacer notar la naturalización de los mismos. En términos de Williams, se podría pensar que los elementos del feminismo presentes en la cultura continúan siendo emergentes, por lo que aún no se han naturalizado y siguen siendo cuestionados.

Sin embargo, no podemos dejar de lado las críticas y cuestionamientos que, a pesar de todo, estos films generan en ciertos sectores del público, produciendo cierta respuesta conservadora en lo que se percibe como un desvío de los estereotipos esperados. Especialmente en lo que expusimos respecto de la película “Capitana Marvel” y los espacios para repensar la representación femenina que se proponían generar quienes la llevaban a cabo, en especial Brie Larson. Por eso, destacamos el valor que tiene, a pesar de todo, poder ver películas y otros contenidos producidos, dirigidos o actuados en roles protagónicos por mujeres, para replantear y modificar los esquemas de percepción y valoración patriarcales, con el fin de dar lugar a representaciones más igualitarias, que no carguen a las mujeres con cuestiones como la sensibilidad obligada o la debilidad, ni a los hombres con una propensión obligada hacia la violencia, la demostración de la fuerza o la agresividad. Solo con una mayor cantidad de productos culturales realizados por aquellos que son miembros de las minorías que

históricamente han sido situadas en roles de subordinación, podremos contar con una mayor diversidad de representaciones, alejadas de la mirada dominante. En estas tres películas y en sus críticas podemos observar la lucha por la determinación de nuevos esquemas de representaciones, frente a la resistencia de los esquemas tradicionales que aún persisten incluso en las propias mujeres, porque se ha naturalizado como sentido común.

Por eso, observamos como positivo que se desarrollen contenidos que tiendan a una mayor inclusión, que cada vez haya más mujeres, tanto cisgénero como transgénero, así como otros miembros de colectivos LGBTQIA+ y de minorías étnicas. Que se brinde la posibilidad de dirigir, protagonizar, producir y escribir estas historias a otras identidades que no sean hombres blancos, cisgénero y heterosexuales implica que pueda haber lugar para nuevas representaciones.

Para el momento en que se finalizó esta tesina, se estrenaron nuevas películas, como "Black Widow" (protagonizada por Scarlet Johansson y dirigida por Cate Shortland) y "Wonder Woman: 1984" (protagonizada por Gal Gadot y dirigida por Patty Jenkins) y otras se estrenarán pronto, como "The Eternals" (dirigida por Chloé Zhao) o la nueva versión de "Gatúbela" (protagonizada por Zoe Kravitz). Es posible percibir la continuación del interés de la industria por mostrarse más inclusiva.

Se trata de un proceso todavía emergente y en desarrollo, que encuentra críticas y oposiciones y, aun más, se encuentra con representaciones conservadoras que emergen en el discurso. Sin embargo, cuestionar la mirada machista y deconstruirla, permitiendo nuevas representaciones, será posible al continuar habilitando otras perspectivas críticas, para modificar las representaciones tradicionalistas. Dar cuenta de las tensiones que se vislumbran en las películas protagonizadas por mujeres aquí analizadas, recopilar aquellos estereotipos aun presentes en el discurso y esbozar su origen histórico y social, brinda la posibilidad de modificarlos, criticarlos o cuestionarlos, con el objetivo de impulsar nuevas formas de representación, nuevas formas de configurar lo femenino. En ese aspecto, las historias de La Mujer Maravilla, Gatúbela y Capitana Marvel, los cuestionamientos y las distintas perspectivas que son parte de su construcción, son fenómenos que permiten vislumbrar las luchas por la determinación de los esquemas de percepción, comportamiento y valoración que se disputan socialmente.

Bibliografía

Alcaide Cárdenas, María del Valle (2019). *Superheroínas. Una mirada al feminismo a través del cómic*. Tesis de Grado de la Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona.

Amondaray, Milagros (2019, 3 de marzo). Brie Larson: "Soy muy introvertida, y es raro que ahora me observen como una pieza de museo" [en línea]. *La Nación* Sección Espectáculos. Consultado el 5 de junio de 2021 de https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/brie-larson-soy-muy-introvertida-es-raro-nid2222488/

Arcos, Eduardo. (2019, 8 de marzo). Capitana Marvel, crítica: el futuro de Marvel es femenino, y ya era hora [en línea]. Hipertextual. Consultado el 30 de mayo del 2021 de https://hipertextual.com/2019/03/capitana-marvel

Ávila, Eduardo (2020, 14 de septiembre). Halle Berry habló sobre la producción de "Catwoman" [en línea]. *TÓNICA* Consultado el 30 de mayo del 2021 de https://www.tonica.la/cine/Halle-Berry-hablo-sobre-la-produccion-de-Catwoman-20200914-0008.html

Barrancos, Dora. (2019). *Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual*. Buenos Aires: CLACSO.

Benítez, Sergio. (30 abril 2014). Cómic en cine: 'Catwoman', de Pitof [en línea]. ESPINOF. Consultado el 30 de mayo del 2021 de https://www.espinof.com/criticas/comic-en-cine-catwoman-de-pitof

Benjamin, Walter (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Beteta Martín, Yolanda (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género*. Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Briceño Linares, Ybélice (2010). La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas.

Butler, Judith (2007). "Capítulo 1. Sujetos de Sexo/Género/Deseo" en *El Género en Disputa.* Barcelona: Paidós.

Castelo, Carla (2019). *Manifiesto contra el amor romántico*. Buenos Aires: Planeta.

O'Brien, Conan**.** 7/22/2004. *Halle Berry Interview.* Conan Fanatic https://www.youtube.com/watch?v=UxHsdFQxfw0

Cronin, Brian (2021, 28 de febrero). Was Catwoman Really Banned by the Comics Code? *CBR.com*. Consultado el 15 de mayo de 2021 de https://www.cbr.com/catwoman-banned-comics-code-authority/

Cruz, Martín Fernández. (13 de junio de 2017). Mujer maravilla: lo mejor y lo peor del film [en línea]. *La Nación* Sección Espectáculos: cine. Consultado el 30 de mayo del 2021 de https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/mujer-maravilla-lo-mejor-y-lo-peor-del-film-nid2032013/

Davis, Rebecca (2013). *Fighting like a girl: Gendered language in superhero comics*. Griffith Working Papers in Pragmatics and Intercultural Communication, Nueva York.

De Beauvoir, Simone (2017). *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Editorial Cátedra.

De Lauretis, Teresa (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine.* Madrid: Ediciones Cátedra Universitat de València Instituto de la Mujer.

Drullard Marquez, Waquel Javier (2020, 10 de septiembre). Capitalismo mutante: pinkwashing y purplewashing [en línea]. *LGBTIQ*. Consultado el 20 de mayo de 2021.

Dines, Gail. 28-04-2015. *Growing Up in a Pornified Culture*. TEDxNavesink |https://www.youtube.com/watch?v=_YpHNImNsx8

Dussel, Inés y **Gutierrez**, Daniela (2006). "Introducción" en *Educar la Mirada. Políticas y pedagogías de la imagen.* Buenos Aires: Manantial.

Esquivel Flores, Áurea Xaydé (2020, 26 de abril). Catwoman: 80 años de supervivencia y luchas femeninas. *Códigoespagueti.com*. Consultado el 28 de mayo de 2021 de https://codigoespagueti.com/noticias/cultura/catwoman-historia-luchas-feministas/

Federici, Silvia (2004). *Calibán y la Bruja.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Femenías, María Luisa (2008). "De los estudios de la mujer a los debates sobre género" en *Historias con mujeres, mujeres con historia* (pp. 5-14). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Freijo, María Florencia (2019). *SOLAS (aun acompañadas).* Buenos Aires: El Ateneo.

Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.

Hutcheon, Linda. 25-02-2011. *Linda Hutcheon on adaptation & remakes - Books on films*. TiffOriginals |https://www.youtube.com/watch?v=iYE07Tf3y6M

Ibañez, Leonardo (2019, 9 de marzo). Brie Larson, la protagonista de Capitana Marvel: "Mi mayor poder es la curiosidad" [en línea]. *Infobae* Sección Gente. Consultado el 5 de junio de 2021 de https://www.infobae.com/gente/personajes/2019/03/09/brie-larson-la-protagonista-de-capitana-marvel-mi-mayor-poder-es-la-curiosidad/.

Ibañez, Leonardo (2018, 10 de diciembre). Y al fin habló Brie Larson, la superheroína más esperada de Marvel: "Todo esto lo hice por ustedes…" [en línea]. *Infobae* Sección Gente. Consultado el 4 de junio de 2021 de https://www.infobae.com/gente/personajes/2018/12/10/y-al-fin-hablo-brie-larson-la-superheroina-mas-esperada-de-marvel-todo-esto-lo-hice-por-ustedes/.

Ikeda, Paula (2019, 16 de marzo). Victoria Alonso: la argentina detrás de Capitana Marvel [en línea]. *Infobae* Sección Para Ti. Consultado el 6 de junio de 2021 de https://www.infobae.com/parati/news/2019/03/16/victoria-alonso-la-argentina-detras-de-capitana-marvel/

Jenkins, Henry (2008). *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Lobato, Mirta Zaida (2008). Trabajo, cultura y poder: dilemas historiográficos y estudios de género en la Argentina. En *Historias con mujeres, mujeres con historia* (pp. 17-37). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

Lerman, G (2017, 22 de junio). Cuando das a luz te sientes como Wonder Woman [en línea]. *La Vanguardia* Sección Cine. Consultado el 6 de junio de 2021 de https://www.lavanguardia.com/cine/20170622/423588019940/entrevista-gal-gadot-wonder-woman.html.

Loeb, Jeff **y Morris**, Tom (2010) "Héroes y superhéroes" en *Los superhéroes y la filosofía*. Barcelona: Blackie Books.

Maestrutti, Silvia (2017, 31 de mayo). "Mujer Maravilla": Gal Gadot, una maravilla de mujer [en línea]. *Clarín* Sección Revista Viva. Consultado el 4 de junio de 2021 de https://www.clarin.com/espectaculos/cine/mujer-maravilla-gal-gadot-maravilla-mujer_0_By8OY22WW.html.

Mangiafico, Andrea Stefanía (2016). *¿Superchicas? Un análisis discursivo sobre dos series televisivas de superheroínas*. Tesis de Licenciatura Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Martínez, Alejandra (2015). *Una reflexión autoetnográfica sobre la práctica de las artes marciales de contacto: ser una (uno) entre todos ellos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CIECS-CONICET y UNC.

Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Documentos de Trabajo Eutopías 2ª época, 1988, 22 págs. (ISBN 84-89055-59-9). Versión castellana de Santos Zunzunegui.

Mulvey, Laura (1989). "Cine, feminismo y vanguardia" en *Visual and other pleasures*. Londres: Macmillan.

McCausland, Elisa (2017). *Wonder Woman: el feminismo como superpoder*. Madrid: Errata Naturae.

Peker, Luciana (2018). *Putita Golosa. Por un feminismo del goce.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Galerna.

Pérez, Lilian (2019, 28 de junio). Este fue el supervillano más odiado de Marvel y DC, y la historia lo olvidó [en línea] en *Vix*. Consultado el 29 de mayo de 2021. https://www.vix.com/es/comics/212668/esta-escena-de-spider-man-cambio-para-siempre-la-historia-de-los-comics-y-pocos-la-recuerdan?utm_source=next_article.

Pérez Fernandez, Francisco (2009). "Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y la seducción del inocente" en *Revista de Historia de la Psicología*. Publicaciones de la Universitat de València, Valencia.

Pichot, Malena (2019). *Enojate hermana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Futurock.

Ponce Tarré, José Esteban (2017). *La visión de lo femenino en 3 superheroínas de historieta: Wonder Woman, Catwoman y Black Widow*. Universidad de las Américas de Ecuador, Quito.

Pruegl, Elisabeth (2019, 3 de septiembre). Feminism washing: are multinationals really empowering women? [en línea] en *The Conversation*. Consultado el 20 de mayo de 2021 en https://theconversation.com/feminism-washing-are-multinationals-really-empowering-women-120353

REDACCIÓN BARCELONA. (21 de febrero de 2019).'Capitana Marvel', entre el aplauso de la crítica y la ira de los machistas [en línea]. *La Vanguardia*: cine. Consultado el 30 de mayo del 2021 de https://www.lavanguardia.com/cine/20190221/46609698032/capitana-marvel-aplauso-critica-ira-machistas.html

Russo, Sandra. (2020). *La reinvención del amor. Desafíos emocionales contemporáneos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debate.

Segato, Rita. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

Scolari, Carlos (2013). "Introducción" en *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan.* Barcelona: Deusto.

Scolari, Carlos (2013). "Capítulo 1: ¿Qué son las narrativas transmedia?" en *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan.* Barcelona: Deusto.

Szpilbarg, Daniela y **Saferstein**, Ezequiel (2014) De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. En *Revista anual del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Mendoza.

Traversa, Oscar (1994). *Cine: el significante negado.* París: Hachette.

Varela, Nuria (2005). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

Verón, Eliseo (1996). *Semiosis de lo social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisea.

Villar, Mario (2016, 21 de octubre). La ONU nombró a Wonder Woman embajadora de la mujer en medio de fuertes críticas. *Infobae* Sección Mundo. Consultado el 3 de junio de 2021 de https://www.infobae.com/america/mundo/2016/10/21/la-onu-nombro-a-wonder-woman-embajadora-de-la-mujer-en-medio-de-fuertes-criticas/.

Wacquant, Loic (2014). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Zeisler, Andi (2008). *Feminism and Pop Culture: Seal Studies*. Nueva York: Seal Press.

Zimerman, Gaspar (6 de marzo de 2019). Crítica de "Capitana Marvel": Superheroína del #MeToo [en línea]. Clarín Sección Espectáculos: cine. Consultado el 30 de mayo del 2021 de https://www.clarin.com/espectaculos/cine/critica-capitana-marvel-superheroina-metoo_0_9gcXwHgub.html