

ISSN electrónico: 2172-9077

DOI: <https://doi.org/10.48047/fjc.27.01.08>

«YOU BREAK THE RULES AND YOU BECOME A HERO. I DO IT AND I BECOME THE ENEMY»: SUPERHEROÍNAS EN LA FICCIÓN TELEVISIVA. ANÁLISIS IDEOLÓGICO DE *SHE HULK* Y *WANDA VISION*

"You break the rules and you become a hero. I do it and I become the enemy": superheroines in television fiction. Ideological analysis of She Hulk and WandaVision

Dra. Mayte DONSTRUP
Universidad de Sevilla, España

mdonstrup@us.es

<https://orcid.org/0000-0001-6236-4967>

Dra. Sara REBOLLO-BUENO
Universidad de Sevilla, España

srebollo@us.es

<https://orcid.org/0000-0001-8179-6562>

Fecha de recepción del artículo: 24/06/2023

Fecha de aceptación definitiva: 03/10/2023

RESUMEN

Las narrativas sobre superhéroes han estado vinculadas a aspectos ideológicos, en los que Estados Unidos y su (neo)liberalismo han tenido un papel principal en muchas figuras conocidas, como Superman o Spiderman. Sin embargo, tras la influencia de la Cuarta Ola del Feminismo, las superheroínas han ido adquiriendo más relevancia, ocupando nuevos espacios en estas narrativas e, incluso, erigiéndose como representantes de consignas feministas. De hecho, algunas de ellas han llegado a tener su propia serie de televisión, como es el caso de She-Hulk y la Bruja Escarlata. Ante esto, el presente estudio presenta un análisis ideológico que permite identificar si el feminismo liberal —por deducción de las estructuras ideológicas seguidas por sus homónimos hombres— es el predominante en las adaptaciones de televisión mencionadas. Los resultados indican cómo la representación de estas mujeres está marcada por características alejadas de su misión como superheroínas y, por supuesto, de sus compañeros hombres, como la infantilización o la importancia de lo emocional frente a lo racional, entre otras.

Palabras clave: Series de televisión; Ideología; Feminismo; Superhéroe; Ficción

ABSTRACT

Narratives about superheroes have been linked to ideological aspects, in which the United States and its (neo)liberalism have played a leading role in many well-known figures, such as Superman or Spiderman. However, after the influence of the Fourth Wave of Feminism, superheroines have become more relevant, occupying new spaces in these narratives and even standing as representatives of feminist slogans. In fact, some of them have even had their own television series, as in the case of She-Hulk and Scarlet Witch. In view of this, the present study presents an ideological analysis that allows us to identify whether liberal feminism—by inference from the ideological structures followed by their counterparts’ hombres—is the predominant one in the aforementioned television adaptations. The results show how the representation of these women is marked by characteristics far removed from their mission as superheroines and, of course, from their male counterparts, such as infantilization or the importance of the emotional as opposed to the rational, among others.

Key words: TV Series; Ideology; Feminism; Superhero; Fiction.

1. INTRODUCCIÓN

«There are men laying down their lives. I got no right to do any less than them. That’s what you don’t understand. This isn’t about me (Captain America) ».

Los superhéroes, como se infiere de la cita anotada de Steve Rogers en *Captain America: The First Avenger* (Joe Johnston, 2011), se describen convencionalmente sobre los axiomas de deber, responsabilidad, y poder. El superhéroe se debe a una causa mayor que su persona, utilizando su poder en beneficio de la sociedad —aquellos que lo usan en beneficio propio son los denominados villanos (Salkowitz, 2019)— y trabajando por unas condiciones socioculturales, o ambientales, que garanticen la supervivencia de la humanidad. Aunque tradicionalmente se ha denostado al género por su origen en los cómics dirigidos al público infantil (Saunders, 2011), los temas tratados en dichas producciones debaten cuestiones sociológicas, filosóficas e ideológicas (Pineda, 2022).

«In fact, with their enhanced, elastic, and invulnerable-bodied characters, and the comfortingly schematic moral oppositions of their plots, superhero stories surely offer their readers some of the most primal fantasies of basic wish fulfillment available for commercial consumption: a veritable pornography of power» (Saunders, 2011, p. 13).

De hecho, «el mero esquema de ciudadanos que se disfrazan para luchar contra el mal implica cuestiones muy diversas relativas al poder, la responsabilidad, el individualismo, la privatización de la violencia, el rol del Estado y el funcionamiento de la sociedad» (Pineda, 2022, p. 20). No es que esa mirada hacia el correcto uso del poder o la función del Estado y el uso de la violencia punitiva sea única en el género, pues dentro de él nos encontramos autores de posiciones ideológicas diferenciadas que materializan sus valores en sus producciones, como Alan Moore (anarquismo) o Steve Ditko (objetivismo ultraliberal de Ayn Rand).

Lo anterior no quiere decir que todos los superhéroes se sitúen en posiciones radicalmente antagónicas entre sí, ya que existen superhéroes posicionados en términos más moderados. A modo de ilustración, podemos destacar un carácter progresista en la primera etapa de Superman, reflejo de las reformas del New Deal de Roosevelt (Murray, 2011), o la denuncia del neoliberalismo en la serie del superhéroe izquierdista *The Arrow* (Pineda y Jiménez-Varea, 2017). Igualmente, la serie *Lucifer*, inspirada en el personaje *The Sandman* (DC Cómics, 1989-1996) contiene valores enmarcados dentro del liberalismo progresista de John Stuart Mill (Aladro-Vico, 2022).

Sin embargo, no podemos obviar que existe una tendencia derechista en el género, al que incluso se le suele señalar con una inclinación hacia el conservadurismo (Murray, 2011; Johnson, 2012) que defiende la propiedad privada y la nación (Dittmer, 2005; Brown, 2012; Pineda, 2022). Como apunta Murray (2011), los mismos orígenes del superhéroe ensalzan el nacionalismo estadounidense, ya que este personificaba los ideales promulgados en la mitología del Sueño Americano: un hombre hecho a sí mismo, un ser duro y solitario con tintes mesiánicos. En este sentido, los superhéroes reflejaban los orígenes de la nación, combinando la disidencia política con las tradiciones moralistas y mesiánicas de los colonos puritanos: «Belief in the self-made man, the hero as underdog who overcomes seemingly unassailable obstacles, was reflected in most superheroes, who were frequently orphans» (Murray, 2011, p. 11). De hecho, la figura del huérfano también la encontramos en Batman, no obstante, gracias a la herencia de sus padres este vigilante se encuentra en una buena posición económica, siendo un firme defensor del *statu quo* y, como tal, un justiciero que protege la propiedad privada y los intereses del capital (Frame, 2022). Igualmente, Iron Man representa los valores neoliberales,

«Iron Man, aka Tony Stark, symbolizes the neoliberal superhero par excellence ironically while at the same time celebrating the power of obscenely rich, witty, technological Superhero-as-ideological signifier. He is the self-made man, the American Dream writ large, and he and his story are concerned with weapons development and private property» (Zornado y Reilly, 2021, p. 83).

2. SUPERHEROÍNAS: ¿FEMINISMO O MALE GAZE?

A pesar de que el cómic de superhéroes ha demostrado su resistencia al paso del tiempo durante décadas, es indudable que en los últimos años se muestran superhéroes renovados que reflejan cambios políticos y sociales (Palmer, 2008). Un ejemplo de esto es que el género superheroico ha sido asociado a lo masculino, hecho por y para hombres (Palmer, 2008; Taylor y Glitsos, 2021). Sin embargo, en los últimos años se han mostrado mujeres superheroínas que han tomado el protagonismo en las narraciones (Zurbano, 2018). Así, se deja patente la influencia social del feminismo definido ideológicamente a través de dos premisas «(...) women are disadvantaged because of their sex; and that disadvantage can and should be overthrown» (Heywood, 2017, p. 2019) y, con ello, la necesidad de reconstruir los personajes. De hecho, nos encontramos «[...] in a popular media landscape in which superheroines are often heralded as making a ‘new era’ of gender equality» (Kent, 2021, p. 13). Esto no es nuevo, y la influencia del movimiento e ideología feminista ha sido reflejada en el cómic previamente. Por ejemplo, D’Amore (2008) explica el caso de Invisible Girl, la cual representaba ese híbrido entre la conciencia feminista de la individualidad (identidad) y su lado más cercano a lo familiar -*La Mística de la Femenidad* (2019) de Betty Friedan recoge esta disyuntiva de la Segunda Ola del Feminismo-: «Neither wholly professional nor domestic, Invisible Girl’s identity as both strong and depicts the confusión with which many women in the early years of rising feminist consciousness were contending» (2008, p. s.n.).

No obstante, y remitiendo a la situación de las últimas décadas, estas representaciones no han estado exentas de crítica, pues las superheroínas replican los roles de género en tanto que siguen siendo «attractive, female, White, heterosexual, middle-to-upper class woman» (Cocca, 2014, p. 98). Esto implica que, siguiendo la tónica general e histórica, las narrativas siguen bajo la *male gaze*, es decir, la mirada desde la que se crean y cuentan las historias es masculina; siendo los hombres que aparecen en la narrativa los personajes activos, mientras que las mujeres son los pasivos y, a su vez, deseados por

los activos (Mulvey, 2001; Oliver, 2017). Sin embargo, estas nuevas superheroínas también se representan como mujeres decididas, guerreras, seguras y astutas, como Wonder Woman (Cocca, 2014; Palermo, 2020). Esto lleva a que autoras como Palmer (2008) se planteen si más representaciones suponen una mejoría de las mismas, pues estas figuras atienden a una clara sexualización y, además, a cuestiones que son criticadas desde el propio feminismo. Por ejemplo, Rodríguez Cely (2019) realiza un análisis ideológico de Wonder Woman y de la Capitana Marvel; en su estudio, una de las principales conclusiones es que la primera de ellas es afín a la ética del cuidado. Por su parte, la Capitana Marvel es ejemplo de valores totalmente afines al feminismo liberal, pues se representa a través del individualismo, la autonomía y, además, como una superheroína empoderada que vela por los derechos de las mujeres; esta corriente feminista se basa en «(...) the principle of individualism (...), the belief that the human individual is all-important and therefore that all individuals are of equal moral worth» (Heywood, 2017, p. 232). Por lo tanto, el planteamiento que subyace es si las superheroínas son representaciones que se pueden enmarcar en algunas corrientes concretas del feminismo o, en cambio, se trata de una construcción de la idea de mujer desde la mirada masculina, mermando así la calidad de las representaciones en cuanto a la perpetuación de roles de género se trata. Por aportar otro ejemplo, Joffe (2019) analiza a Black Widow, Bruja Escarlata y Mystique, tras esto señala que la representación de mujeres normalmente se caracteriza por ser sexualizada, con personalidades y/o actitudes que pueden calificarse como infantiles y con un predominio de lo emocional frente a lo racional (Joffe, 2019; Rodríguez Cely, 2019), así como una necesidad de demostrar su valía como mujer (Mezquita Fernández, 2022). Esto puede vincularse a que las tres hayan sido creadas por hombres, respondiendo, por ello, a la mirada masculina: «This is not to suggest that men are incapable of creating complex and imperfect female characters, but to do so requires more than good intentions» (Joffe, 2019, p. 16). Esta representación también se encuentra en Ponce Tarré (2017), el cual analiza a Wonder Woman, Catwoman y Black Widow. Por su parte, el caso de la serie de televisión de Supergirl mantiene características tradicionales, pero aborda temáticas como el empoderamiento femenino (Rothkopf, 2015). Para el presente estudio, la Bruja Escarlata (Wanda Maximoff) toma un papel protagonista junto a She-Hulk (Jennifer Walters), dos superheroínas de Marvel cuyas historias han sido adaptadas a series de televisión en los últimos años (2021 y 2022 respectivamente). Por un lado, Wanda es una de las Vengadoras más poderosas que existe, sin embargo, aunque presentada como empoderada en tanto que no se conocen los límites de su poder, sigue influenciada por una dependencia masculina y una infantilización en la construcción del personaje (Olufidipe y Echezabal, 2021). Por otro lado, según Stevens (2020), la representación de She-Hulk ha ido evolucionando, acercándose cada vez más a un ideal feminista dentro de una atmósfera masculinizada. Ante esto, y conociendo que en algunas ocasiones las adaptaciones al cine o a otros medios ha ocasionado que las superheroínas pierdan la conciencia feminista con la que a veces se originaron, como en el caso de Wonder Women (Sánchez-Gutiérrez y Barragán-Romero, 2022), este estudio plantea conocer cómo es la representación de estas dos superheroínas en sus respectivas series de televisión en relación con la ideología feminista liberal, la cual prima el individualismo por encima de los beneficios sociales (Heywood, 2017). Cuestión que, además, se ve influenciada por la individualización de los problemas, es decir, como Taylor y Glitsos (2021) explican «women's collective issues and struggles, we are shown, have been resolved in the past, with the concomitant suggestion that any remnants persisting in the contemporary period are individualised, and thus require an individual response» (Taylor y Glitsos, 2021, p. 12).

3. OBJETIVOS Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Una vez expuestas las bases teóricas que sustentan el artículo, procedemos a argumentar los objetivos generales y específicos que guían la investigación. En primer lugar, el propósito general se enmarca en el estudio del feminismo en las dos series comentadas anteriormente, quedando de la siguiente forma:

O1.: Estudiar si existen valores ideológicos de alguna corriente feminista en las series de televisión de *She-Hulk* (Gao, 2022) y *WandaVision* (Schaeffer, 2021).

Dicho objetivo general nos plantea uno más concreto, ya que los autores consultados advierten una tendencia en cuanto a las superheroínas respecta. En concreto, estas suelen estar construidas desde una *male gaze* o, si nos atenemos al feminismo, a una versión feminista liberal. Lo comentado da lugar al siguiente objetivo específico:

O1.1: Identificar si la ideología del feminismo liberal es la predominante en las series analizadas.

Por último, la revisión de la literatura académica sobre feminismo y el género de superheroínas ha dado lugar a un interrogante, ya que diversos autores han detectado diferencias temáticas del género si este se encuentra protagonizado por mujeres. De este modo, proponemos la siguiente pregunta de investigación:

PI.1: ¿Se observa en las superheroínas estudiadas características distintivas respecto a sus homónimos masculinos en el género superheróico?

4. METODOLOGÍA

Para abordar los objetivos planteados, se ha decidido realizar una metodología cualitativa compuesta por un análisis ideológico de las series objeto de estudio. Con tal fin, se ha considerado para la plantilla de análisis bibliografía específica sobre el estudio de los personajes (en particular, Casetti y Di Chio, 2010; Chatman, 2013) y diferentes manuales de ideologías políticas para el análisis de los ideogramas del feminismo presentes en la narrativa (Heywood, 2017; Balaguer, 2019, entre otros). En línea con lo expuesto en la literatura revisada, nos centramos en el estudio del feminismo liberal (es decir, la creencia de que la igualdad de género puede lograrse mediante cambios adecuados dentro de las sociedades) (véase por ejemplo el estudio de Donstrup, 2022). La clasificación de ideogramas propuestos ya ha sido utilizada previamente para analizar ideologías políticas en la cultura de masas (e.g., Pineda, Fernández-Gómez y Huici, 2018). En concreto para el feminismo liberal, también se encuentran ejemplos como Rebollo-Bueno (2021), Sánchez-Gutiérrez y Barragán-Romero (2022) o Donstrup (2022).

Por otro lado, atendiendo a sus perfiles de superheroínas, se han añadido a la parrilla de análisis cualitativa dos variables específicas del género: características superheróicas (Coogan, 2009) y rasgos de super-mujeres (Joffe, 2019; Rodríguez Cely, 2019; Olufidipe y Echezabal, 2021; Mezquita Fernández, 2022). En síntesis, lo que se espera del estudio de ambas variables es conocer si las superheroínas objeto de estudio se enmarcan en la tradición de la visión conservadora de super-mujeres o, en cambio, se adaptan las características propias del género sin distinción de sexo. Los ítems a considerar son los siguientes:

Ideogramas feminismo liberal (Heywood, 2017; Balaguer, 2017):

- Igualdad legal y política entre mujeres: acceso a la vida pública en los mismos términos que los hombres (e.g., equidad salarial o acceso a los puestos de poder en las empresas privadas).
- Individualismo: insistencia en las libertades individuales y el desarrollo personal de las mujeres.
- El acceso a la mujer en la esfera política: acceso a la mujer en cargos de poderes públicos.
- Liberación sexual: énfasis en la libertad y autonomía de las relaciones sexoafectivas.

Claves del género (Coogan, 2009):

- Misión: necesidad de cumplir con unos objetivos desinteresados que ayuden a la humanidad en tiempos de necesidad.
- Poderes: cualidad sobrehumana por la cual el héroe cumple su misión.
- Identidad: faceta secreta del superhéroe que le separa de sus rasgos humanos.
- Disfraz: unido a la identidad secreta, es el rasgo que constituye su personalidad como superhéroe.

Super-mujeres en el género (Joffe, 2019; Rodríguez Cely, 2019; Olufidipe y Echezabal, 2021; Mezquita Fernández, 2022):

- Infantilización: tener características y/o realizar acciones propias de la infancia (e.g., tener deseos que deben conseguirse de forma instantánea).
- Sexualización: poner en valor el atractivo físico y la sexualidad de las mujeres como una característica esencial.
- Dependencia masculina: el desarrollo de las figuras femeninas se encuentra vinculado a un hombre.
- Lo emocional frente a lo racional: las emociones son los ejes que guían las decisiones y las acciones que toman las super-mujeres.
- Valía como mujer: necesidad de demostrar las capacidades como superheroínas.

En resumen, la siguiente tabla recoge las diferentes cuestiones estudiadas:

Tabla 1. Ítems a considerar en el análisis

Ideologemas del feminismo liberal	Claves de género	Super-mujeres en el género superheroico
(1) Igualdad legal y política entre mujeres	(1) Misión	(1) Infantilización
(2) Individualismo	(2) Poderes	(2) Sexualización
(3) Acceso a la mujer a la esfera política	(3) Identidad	(3) Dependencia masculina
(4) Liberación sexual	(4) Disfraz	(4) Lo emocional frente a lo racional
		(5) Valía como mujer

Fuente: elaboración propia

4.1. CORPUS DE ESTUDIO

Como se ha aventurado anteriormente, el objeto de estudio son dos series de televisión protagonizadas por la Bruja Escarlata y She-Hulk. *WandaVision* (Schaeffer, 2021) tiene un total de nueve capítulos, con una duración media de 35 minutos. Por su parte, *She-Hulk* (Gao, 2022) cuenta con los mismos capítulos que la serie protagonizada por Wanda Maximoff, aunque la media de duración es de 30 minutos. Por lo tanto, la muestra está compuesta por dieciocho capítulos, unas diez horas aproximadas de visionado. La selección de estas piezas audiovisuales se debe a que se tratan de dos adaptaciones a series de televisión; ambas, además, de Marvel Studio y difundidas en Disney+.

5. RESULTADOS

5.1. *SHE-HULK, ATTORNEY AT LAW*

En este epígrafe vamos a destacar los resultados concernientes a *She-Hulk*, centrándonos en la figura de Jennifer Walters, quien se convierte por accidente en She-Hulk. Con el fin de clarificar los resultados, expondremos, en primer lugar, los datos correspondientes al género y, en segundo lugar, detallaremos los ideogramas feministas presentes en la narrativa.

«What is the responsibility of those with power? Do they merely have an obligation to refrain from the misuse of that power? Or do they have a duty to protect those without it? » (1x01). De esta forma se presenta ante el espectador Jennifer Walters, She-Hulk, planteando un dilema fundamental que envuelve a todos los superhéroes: ¿cómo debe ser utilizado su poder en la sociedad? En el mismo discurso, emitido en el marco de un juicio, Jennifer expone los rasgos que marcan la culpabilidad del acusado:

«The defendant used their limitless resources, political and monetary, for financial gain at the expense of public safety causing the death of innocent people. They did this because they believed they would not be held accountable. That their power shielded them from very real consequences. But today, you, the jury, can prove that’s not the case. Show them that they will be held accountable, because those with the most power have the most to answer for» (1x01).

Así, desde los inicios de la narrativa, Jennifer establece un marco donde identifica las características propias del binomio héroe-villano. Siguiendo a Coogan (2009), se deduce del discurso de Jen que el héroe tiene la necesidad de cumplir con unos objetivos desinteresados que ayuden a la humanidad en tiempos de necesidad, mientras que el villano utiliza sus super cualidades en beneficio propio. Sin embargo, como veremos más adelante, dicha misión difiere en el caso de los superhéroes masculinos y las mujeres, ya que ellas tienen que superar una serie de pruebas impuestas por la sociedad que les hagan demostrar su valía (Joffe, 2019; Rodríguez Cely, 2019; Olufidipe y Echezabal, 2021; Mezquita Fernández, 2022). Además de la distinta misión, podemos observar en She-Hulk la infantilización y la dependencia masculina, remontándonos desde el inicio de la temporada. En primer lugar, los poderes de Jen se deben a su primo Bruce, quien tras un accidente en coche traspasa parte de su carga genética a Jen mediante el contacto entre las heridas de ambos:

Bruce: «You and I, we share a rare combination of genetic factors that allow us to synthesize gamma radiation into something else, I’ve been analyzing your blood, and the way it synthesized gamma, I was able to use it to completely heal my arm.

Jen: Ok because I’m better than you» (1x01).

La diferente combinación genética de Jen consigue que su mutación posea la cualidad sanadora que necesitaba Bruce para recuperarse de su herida, la cual le obligaba a llevar una pulsera de retención de poderes que ya no necesita. Sin embargo, dicho artefacto es deseado por Jennifer, como demuestra un *flashback* donde narra la historia de cómo se habituó a su nueva faceta superheroica. En dicho fragmento observamos una actitud infantilizada de Jen, quien no atiende a los consejos expertos de Hulk. En un retiro apartado en las playas de México, Hulk intenta transmitir su experiencia como superhéroe a Jen, quien se encuentra empecinada en volver a su naturaleza humana: «I’m sorry, the idea of being a superhero is not appealing to me [...] I don’t need to join some secret government contractor squad» (1x01). De hecho, intenta huir en diversas ocasiones del recinto, utilizando su fuerza contra Bruce y no atendiendo a los argumentos racionales que este le ofrece (con ello, cumpliendo el valor típico de la lo emocional frente a lo racional). Así, Bruce apunta en diversas ocasiones la necesidad de eliminar todo rasgo emocional de su ser, ya que ello implica un descontrol –«I don’t think you have thought how dangerous this level of power is. Do you know the damage you can cause? I mean, one mistake, one freak out, is literally life or death. You can’t be emotional» (1x01)–. En el lado contrario se sitúa Jennifer, quien le resta importancia al hecho de poseer superpoderes e intenta por todos los medios evadir una instrucción.

«I know that is hard to hear, but you’re gonna change the way you live your life now. Avoid stressful situations, stay away from people... You can’t go back to your work. You stay here until you figure out how control your Hulk self... This is a multi-year journey you’re about to embark on coming to terms with being the Hulk» (Bruce, 1x01).

Un proceso de adaptación que a Hulk le tomó quince años y que a Jennifer le cuesta asumir, ya que no desea olvidar su carrera y faceta humana. No obstante, aunque con reticencias, Jennifer se queda en el recinto en una primera toma de contacto con sus transformaciones y estando sujeta a las diferentes pruebas que Bruce ha ideado, como su encierro en una jaula con el fin de estresarla y conocer cómo se comporta como Hulk; una acción que conlleva sorpresa, ya que se descubre que ella no mantiene una doble faceta y sigue manteniendo la conciencia de Jennifer en su forma Hulk. Así, se refuta una de las cualidades de los superhéroes establecida por Coogan (2009), ya que no existe en Jennifer una identidad superheroica que la distinga de su faceta humana. Es más, la simbiosis que se produce entre Jen y She-Hulk se produce en varios episodios, como cuando se instala una aplicación de citas con su faceta de She-Hulk. Dicho acto nos lleva a otro de los rasgos de las narrativas femeninas superheroicas y es que la sexualización es una trama clave en She-Hulk, quien necesita sentirse deseada para autorrealizarse. Además de la mencionada aplicación de citas, nos encontramos con el disfraz que adquiere como superheroína. Aunque una indumentaria distintiva es un punto destacado por Coogan (2009), en nuestro caso se observa que para She-Hulk es requisito importante que dicha vestimenta resalte los atributos físicos de la super-mujer, haciéndola atractiva a la mirada masculina –aparte, es

significativo como se describe en la aplicación de citas: «Mean, green and straight-poured into these jeans» (1x07)–.

Sin embargo, si nos atenemos al aspecto crítico, también podemos resaltar algunas cuestiones. En este sentido, los diálogos de la superheroína, en ocasiones, subrayan las propias marcas genéricas adjudicadas al género superhéroe cuando es protagonizado por mujeres. En primer lugar, cuando a Jennifer se le asigna su nombre, She-Hulk, evidencia no encontrarse contenta con tal adjudicación. Según lo expuesto, critica el enunciado de estar supeditada a su homólogo masculino:

«That name better not stick. It's so dumb I can't even exist without being a derivative of the Hulk [...] I did not go to law school and rock up six figures in student loans to become a vigilante. That is for billionaires and narcissists and adult orphans, for some reason. Do the avengers offer healthcare? Maternity leave or pension? Are they even pay?» (1x02).

Cabe reseñar que dicho rechazo hacia su nombre superhéroe desaparece en el ecuador de la temporada, ya que incluso tiene un juicio contra Titania, una superheroína *influencer*, por utilizar She-Hulk como marca comercial. Por otro lado, se puede destacar una crítica hacia cómo la sociedad trata de forma diferente a superhéroes hombres y superheroínas, ya que en la entrevista en un noticiario se interesan por conocer las rutinas de ejercicio y nutricionales de She-Hulk:

J.: «Yeah, my name is Jennifer Walters, not SheHulk, and my client's name is Emil Blonsky, not the abomination».

P.: «The high-profile nature of this case and the fact that yourself are a Hulk has catapulted you into the public eye. So, tell us, how did you come up with the name She Hulk?».

J.: «Of, funny story, I didn't. Some random guy on the news come up with it after thinking about it for, like, two seconds, but it stuck so now, whether I like or not, I am forever She Hulk».

P.: « we are going to take a break. When we come back, She Hulks shares her diet and exercise».

J.: «Sorry, what?» (1x03).

En síntesis, en cuanto a los valores del género de superhéroes y las diferencias respecto a las superheroínas hemos encontrado que She Hulk utiliza marcas distintivas del género como los poderes y el disfraz (Coogan, 2009), pero con todos los rasgos feminizados enunciados por Joffe (2019), Rodríguez Cely (2019), Olufidipe y Echezabal (2021) y Mezquita Fernández (2022): infantilización, sexualización, dependencia masculina, lo emocional frente a lo racional y valía como mujer.

Una vez expuestas las cualidades superhéroicas de She-Hulk, procedemos a detallar los ideogramas presentes en la narrativa, en concreto, los valores correspondientes al feminismo liberal. En particular, los ideogramas que hacen aparición son la igualdad legal y política entre hombres y mujeres, el individualismo y la libertad sexual. Es más, la adherencia de la narrativa al paradigma feminista liberal lo podemos enlazar a la profesión de la protagonista, la abogacía, siendo una de sus bases el cumplimiento de la ley y la defensa del sistema existente. Recordemos que, al contrario que el feminismo radical, el liberal aboga por la integración de la mujer en el sistema capitalista existente (Belanguer, 2019). Un argumento que ella misma expresa en la defensa de un cliente: «All he wants now is to be a contributing member of society» (1x03).

En cuanto al ideologema de igualdad legal y política entre hombres y mujeres, este hace aparición en diversas escenas, de las que vamos a destacar las más prominentes en cuanto al desarrollo de la historia. En lo que respecta a su faceta superheroica, Jennifer explica a Bruce en el primer capítulo que ella puede controlarse a sí misma porque es un acto rutinario en su día a día como mujer: «When an incompetent man explain my own area of expertise to me. I do it pretty much every day because If I don't I will get called emotional, or difficult or might just literally get murdered» (1x01). En su faceta profesional, al igual, en los mismos noticiarios se resalta que ella debe justificar sus méritos como abogada: «Ever since It's been revealed that Jennifer Walters has a superhero alter ego called She Hulk, the statuesque green lawyer has been plagued by public backlash with many questioning her qualifications» (1x03). Es más, en el mismo episodio diversos hombres cuestionan que ella haya adquirido los poderes de Bruce:

H.: «They took the Hulk's manhood away, but then they gave it to a woman? ».

H.: «I don't get it. Why are you turning every superhero into a girl?»

H.: «So we have a Me-Too movement and now all the male heroes are gone? ».

H.: «I have no problem with female heroes. Just saying that make your own (1x03) ».

Este cuestionamiento sobre las capacidades de Jen para actuar como superheroína se convierte en una constante, ya que, ante su contratación en el departamento de superhéroes del bufete, sus mismos compañeros la observan con cautela: «Ok, this sucks. I am totally qualified, but now everyone around here will always think this is the only reason I got the job. It's so unfair» (1x02). Dicha falta de reconocimiento profesional se refuerza con la gala creada para premiar a la abogada del año, cuando el presentador basa todo su discurso de presentación sobre estereotipos sexistas y premia a todas las mujeres presentes en la sala.

Presentador: «Educated, accomplished, beautiful, and doing everything regular lawyers do except backwards and in high heels. This year's female lawyer of the year award goes to Jennifer Walters, She Huks, Kara Hunter, Alice Chan, Joanne Torres, Barbara Wells, Mallory Book. Now tell us, what's like being a female lawyer? ».

Chan: «So special and empowering. I love it».

Book: «Twice the work, half the recognition and you're constantly being asked what's being a female lawyer ».

Sirva el rechazo de Book como crítica de todo lo expuesto por el presentador, y como meta del ideologema en sí (la consecución de igualdad laboral en el presente sistema capitalista), ya que denuncia que las mujeres, en realidad, deben trabajar el doble y justificar su puesto siempre con una sonrisa, aunque apenas sean reconocidas en su puesto.

En cuanto al individualismo, una de las máximas de Jennifer Walters es su desarrollo profesional y sentimental, objetivos que hacen que rechace continuamente su faceta de superhéroe y la inexistencia de la misión típica de este: «Bruce, im not gonna be a superhero [...] return to my career that I have spent years building» (1x01). Además de la importancia de su carrera profesional, nos encontramos con su necesidad de solventar los problemas por sí misma sin la ayuda de otros, como el caso de querer resolver con sus propios recursos la utilización de She-Hulk como marca comercial de Titania.

Por último, en cuanto a la unión de su identidad superheroica y profesional, tenemos la descripción que los mismos medios hacen de ella, una mujer que lucha por mantener el equilibrio entre ambas facetas:

Narrador noticias: «Jennifer Walters. Lawyer, millennial, searching for a way to balance a career and her personal life. Then, an accidental dose of gamma-radiated blood alters her blood chemistry and now, when Jennifer Walters grows angry or outraged a startling metamorphosis occurs. The creature is driven by rage and pursued by online trolls" (1x08).

Por último, en cuanto a ideologemas nos encontramos con la liberación sexual, uno de los más prominentes ya que su arco narrativo se encuentra focalizado en mayor medida en encontrar una pareja acorde a su nueva vida, la cual resulta ser el superhéroe Daredevil, no sin antes pasar por un conjunto de citas infructuosas que le minan su autoestima.

5.2. *WANDA VISION*

A continuación, desarrollamos los resultados referentes a la serie *WandaVision*, focalizándose en la figura de Wanda Maximoff, también conocida como la Bruja Escarlata. En concreto, y siguiendo la estructura llevada a cabo con *She-Hulk*, se presentarán, en primer lugar, los datos referentes al género de superhéroes (donde se incluye el papel de las mujeres en este tipo de narrativas) y, en segundo lugar, los ideologemas feministas presentes en la narrativa. Sin embargo, es necesario puntualizar que en algunas circunstancias estos convergen, por lo que presentarlos de forma conjunta ayuda a su comprensión.

Comenzando con la primera marca de género, la misión, llama la atención cómo es considerada en la propia narrativa como algo intrínseco a los superhéroes. Por ello, ante cómo se presenta la situación en Westview (el pueblo donde se desarrolla la trama), los agentes de la S.W.O.R.D. piensan que Wanda está secuestrada junto al resto de ciudadanos. Sin embargo, hay un giro de los acontecimientos cuando, pasada más de la mitad de la serie, Hayward, director en funciones de la institución mencionada, afirma: «We are now assessing a clearer picture of this crisis [...] Our initial theory had Wanda Maximoff as one of many victims. We now know she is the principal victimizer» (1x05). En este momento (aunque el espectador podía ir intuyéndolo), se confirma que Wanda no solo no completa su misión de cumplir objetivos de forma desinteresada en pro del bienestar de la humanidad, sino que, además, es la culpable de los hechos que están aconteciendo. Si bien es cierto que al final de la serie decide liberar a los habitantes del pueblo y luchar contra el mal (Agatha, la bruja, y la réplica de Vision enviada por Hayward), no lo hace de forma desinteresada; al fin y al cabo, ella lo considera su hogar:

Wanda: ««Vision, this is our home».

Vision: «Then let's fight for it» (1x09).

De hecho, esto se relaciona con el cómo se muestra a las super-mujeres, personas que ponen lo emocional frente a lo racional y en las que la infantilización es una característica, como en este caso, en el que Wanda somete a un pueblo entero por conseguir su deseo más preciado: una familia. Como se puede deducir de esto, la fuerza de lo emocional, el deseo de recuperar a Vision tras sus dos trágicas

muertes en *Avengers: Infinity War* (Russo y Russo, 2018) y, luego, en *Avengers: Endgame* (Russo y Russo, 2019), provoca toda la catástrofe, mostrando así otra de las cuestiones que caracterizan a las supermujeres: la dependencia de un hombre. Respecto a la infantilización, observamos cómo los deseos instantáneos de Wanda alteran su entorno, ya que ella fuerza los ítems necesarios para que los eventos se desarrollen como ella quiere, desde los cambios de épocas, la intromisión de ciertos personajes cuando más son necesarios hasta rebobinar cuando no es de su agrado. Ejemplo de esto último es cuando Vision observa saliendo de la alcantarilla a un agente de la S.W.O.R.D. con un traje especial y, en ese momento, su mujer dice «no», rebobina y aparecen en una escena con final feliz. Siguiendo con la infantilización, el hecho de que la serie que ella crea sobre su vida y la de Vision sean comedias románticas no es baladí. En el penúltimo capítulo, se desvela que era su género favorito cuando ella era niña, pues se sentaba con su familia a ver *sitcoms* todas las noches; la superheroína idealiza la comedia romántica hollywoodiense, confundiendo realidad con ficción.

Es interesante apuntar que Vision sí cumple totalmente con su misión como superhéroe, pues está dispuesto incluso a morir por ejercer de protector. De hecho, cuando intenta salir de la cúpula creada por Wanda, este comienza a despedazarse y solamente se le escucha decir: «Help me! The people need help» (1x6). Con estas palabras queda claro su compromiso con la sociedad, estando esto por encima de sus deseos propios y de su mujer; hecho que destaca aún más si cabe la emocionalidad de Wanda por la comparativa. Asimismo, y relacionando esto con la ideología feminista, esto atiende al amor romántico -un modelo de amor que es considerado como un factor de riesgo de la violencia contra las mujeres (Esteban, 2007; Bisquet-Bover et al., 2019; Flores Fonseca, 2019)-, en el que la dependencia de la mujer al hombre es uno de los mitos para identificar este fenómeno (Yela, 2000; Ferrer y Bosch, 2013). Además, este modelo de amor se basa en que la mujer es la que debe cuidar el amor y ser la que lucha por él, por eso se le asigna lo más emocional de la relación, mientras que en el hombre reside la racionalidad (Pascual Fernández, 2016). Esto se observa en la relación amorosa entre Wanda y Vision en la que ella es capaz de someter a un pueblo entero por amor (y, obviamente, por la dependencia con su pareja), mientras que Vision es el que investiga hasta conseguir comprender qué sucede y ponerle solución. Una frase de Vision que ilustra este modelo de amor y la relación de dependencia de Wanda es: «[...] But what is grief, if not love persevering?» (1x08). De hecho, él se lo dice a ella por todo lo que ha sufrido con su muerte, sabiendo que ella seguirá amándole.

Existen ejemplos visuales que permiten ilustrar el desequilibrio emocional con el que caracterizan a la protagonista, por ejemplo, cuando ella ve que su mundo puede estar en peligro (e.g., su marido no vuelve a casa desde el día anterior), las escenas y el ambiente empiezan a cambiar de época. En otras palabras, algo que ella hacía de forma totalmente consciente e intencionadamente, ahora comienza a descontrolarse, transmitiendo así inestabilidad emocional. Otro ejemplo es cuando libera en el penúltimo capítulo a los habitantes del pueblo y estos se le echan encima, de modo que, al agobiarse por la situación, ella vuelve a dañarlos sin querer. Se crea como un bucle contradictorio en el que ella duda de sí misma, ilustrando, más si cabe, la inestabilidad. De hecho, ese desequilibrio sucede en el capítulo siete, justo cuando se rompe la cuarta pared en la serie; algo

que podría mostrar cómo el idilio de Wanda se derrumba. En resumen, mientras que en ella podemos encontrar el binomio heroína–villana –aunque la villanía destaca en la serie–, en Vision encontramos que no existe un planteamiento en el que el personaje pueda ser vinculado a lo malévolo, quizás porque es el único que no es un ser humano. De hecho, al final de la serie se da a entender que la reacción de Wanda ha sido provocada por Hayward e, incluso, Mónica Rambeau intenta justificar a la protagonista –cuestión que se vincula con el amor romántico como veremos en los aspectos ideológicos–. Así, la audiencia parece vislumbrar levemente la imagen de superheroína de la protagonista, aludiendo a su misión regida por el beneficio de la humanidad. Sin embargo, esta idea no tiene mucha trayectoria, pues tras los créditos podemos observar a Wanda, aislada de la civilización, estudiando el *Darkhold*, el libro de los condenados, el cual contiene todos los conocimientos necesarios para ejercer todo tipo de brujería, convirtiéndose en la más poderosa del mundo: la Bruja Escarlata. Además, esto aventura lo que sucederá en *Doctor Strange in the Multiverse of Madness* (Raimi, 2022), donde el Doctor Strange debe intervenir para evitar que Wanda utilice sus poderes en detrimento de la Humanidad. Al fin y al cabo, Ágatha la alienta, diciéndole «You can’t win, Wanda. Power isn’t your problema, it’s knowledge» (1x09).

Es interesante mencionar cómo el director de la S.W.O.R.D, Hayward, interpela a las raíces soviéticas de Wanda y cómo se radicalizó contra Occidente en un grupo terrorista antes de ser parte de los Vengadores. Sin embargo, ese intento de justificar y eliminar la culpa de la protagonista pasa por destacar que lo que más disfrutaba de niña era ver *sitcoms* estadounidenses, a pesar de que se considerasen cintas prohibidas. Además, cuando ella está dispuesta a usar el poder que sea necesario para salvar a sus hijos, comienza a tener acento ruso, algo que en su *sitcom* idílica no tenía cabida. Por lo tanto, en su mundo/vida perfecta no habría relación con sus raíces, su historia. Esto podemos considerarlo como una forma de mostrar esa dicotomía de héroe–villano (Coogan, 2009).

En el concepto de brujería debemos detenernos, pues, como es conocido, las brujas han estado denostadas y consideradas como el origen de muchos males que han asolado a pueblos y ciudades enteras, olvidando su faceta de curandera y atribuyéndoles crímenes que han acabado en históricas cazas de estas mujeres (Alberro, 1987; Acosta y González, 2018); al fin y al cabo, eran mujeres que trasgredían las normas asignadas a su género (e.g., tratamientos antiabortistas) y que, por ende, ponían en entredicho lo que el patriarcado exigía (Quintano Martínez, 2021). Una característica de las brujas es que viven en comunidad, los conocidos como aquelarres, así sus poderes eran compartidos y, por ende, más potentes (Quintano Martínez, 2021; Bustamante Escalona, 2023). Esto, explica Quintano Martínez (2021), se relaciona con la sororidad entre mujeres, el apoyo mutuo, algo que ha llevado a que la Cuarta Ola del Feminismo ¹ haya resignificado la palabra «brujas»,

¹ Se aclara que la referencia a la Cuarta Ola del Feminismo alude al resurgir del movimiento dado en el siglo XXI, tras la finalización de la Tercera Ola, la cual se sitúa en el siglo XX y termina debido a debates internos generados entre el feminismo y postfeminismo (Varela, 2019). Asimismo, esta Cuarta Ola del Feminismo también es

entendidas como monstruos, para luego ser mostradas como apoyo y resistencia ante el patriarcado –la sororidad como instrumento de unión y rebeldía al mismo tiempo (Federici, 2016; Bustamante Escalona, 2023) –. Sin embargo, **la Bruja Escarlata es la antípoda de esto**, pues, como **Ágatha narra aludiendo a las escrituras de su estirpe, sería la única bruja que no necesitaría de otras por el poder que ostentaría**. Por ello, y por haber traicionado a su aquelarre, **Ágatha quería sustraer el poder de Wanda**. No obstante, el resultado es lo opuesto, **asumiendo Wanda todo el poder de ella**. El hecho de que al ser **la más poderosa no necesita la compañía de otro remite al ideograma del individualismo**.

Siguiendo con las marcas del género superheróico, la narrativa deja patente que **la Bruja Escarlata cuenta con un poder difícilmente inigualable**, pues con la potencia y la fuerza que tiene consigue mantener a un pueblo sumiso –cuestión que deja de ser así cuando **ella se desequilibra emocionalmente**–. Ejemplo de esto es **la declaración de Rambeau ante la pregunta de sus compañeros sobre qué ha sentido al ser absorbida al mundo creado por Maximoff**:

Hayward: «What’s the first thing you do remember? ».

Rambeau: «Pain. And then, Wanda’s voice in my head».

Hayward: «Did you try to resist? ».

Rambeau: «There was this feeling keeping me down. This hopeless feeling. Like drowning. I was grief» (1x05).

De esto se deduce que la Bruja Escarlata no solo tiene un poder físico destacable, como tienen muchos superhéroes, sino que gran parte de su poder reside en el control emocional y de la mente de sus contrincantes (algo asociado a la brujería). Además, si cuando inicia la narrativa tiene el poder suficiente para someter a un pueblo entero, cuando finaliza ella es más fuerte en tanto que absorbe el poder de Agatha.

Por su parte, la identidad juega un rol interesante en esta narrativa, en tanto que cuanto más aumenta la consciencia de Wanda sobre el poder que ejerce en los habitantes del pueblo y la impotencia de estos ante ella, menos oculta su identidad. Cuando comienza la serie tanto ella como Vision tratan de esconder al pueblo que son superhéroes, de hecho, en esto reside la parte cómica de la serie. Sin embargo, cuando la protagonista va observando que da igual lo que descubran pues es omnipotente, deja de ocultarlo en el capítulo cinco ante Agnes (realmente **Ágatha**). En este momento, las dudas que Vision arrastraba sobre su mujer comienzan a disiparse y llega a decirle que parece que está ocultando algo. Esta reacción de Vision también muestra la diferencia entre ambos, el

delimitada gracias a diferentes características que la hacen distinguirse de las anteriores, como, por ejemplo, los formatos de difusión que han conseguido la globalización del movimiento (Aguilar Barriga, 2020).

Fonseca, *Journal of Communication*, 27, 2023 pp. 114-133

equilibrio de él y el desequilibrio de ella. Además, esto podría desarrollarse con el rol de manipuladora que se le da a Wanda durante la narrativa, sobre todo respecto a Vision, al cual dice amar, pero al que manipula engañándole y dirigiendo su vida sin que él sea consciente de ello.

Por último, solamente podemos ver a Maximoff en dos ocasiones con su disfraz. La primera de ellas en la festividad de Halloween, en la cual luce el tradicional disfraz de Wanda en los cómics (mallas rosas con maillot, botas, guantes y capa rojas). En este caso, la relación con la sexualización es clara, en tanto que observamos ropa ajustada que marca la figura corporal. En la segunda ocasión, la protagonista luce el traje parecido al que llevaba en la última película de los Vengadores, pero con cambios que lo hacen más sombrío y que dan una sensación de mayor fortaleza. Este cambio de traje se da cuando descubre ante todos lo que Agatha decía y es que, siguiendo los relatos de las brujas, ella es la Bruja Escarlata. De hecho, una cuestión importante es la especie de corona que se le genera con el traje, pues en las escrituras de las brujas se consideraba una marca que señalaba que era la más poderosa. Asimismo, y respecto a la sexualización es interesante apuntar que sigue el mismo estilo que el anterior disfraz, es decir, la ropa es bastante ajustada, pero, esta vez, lleva pantalones. Esto puede ser un símbolo de progreso (superficial) en la imagen de las superheroínas, dejando atrás los maillots y utilizando pantalones.

Respecto a la valía de mujer, es interesante apuntar que no hay ningún momento concreto en el que ella la demuestre. Sin embargo, en el final, cuando se enfrenta a Ágatha, deja de lado el resto de amenazas (agentes de la S.W.O.R.D. y la réplica de Vision), demostrando que su única enemiga real es ella, a la cual acaba venciendo, incluso, cuando no ostenta el conocimiento necesario sobre brujería.

Siguiendo con los ideologemas del feminismo liberal, la igualdad legal y política entre mujeres no ha podido identificarse claramente, pues, como se irá desarrollando en las próximas líneas, la imagen de Wanda está marcada por la tradición y el liberalismo conservador entendido este como una variante del liberalismo en la que la propiedad privada y el individualismo son el eje ideológico, pero se presentan junto a una visión moderada y prudente en cuanto al cambio social respecta (Morresi, 2010). Respecto al papel del individualismo en la narrativa, debemos recuperar la idea de amor romántico, pues este modelo de amor y relaciones está estrechamente ligado con el liberalismo y el neoliberalismo (Pascual Fernández, 2016). Al fin y al cabo, la libertad individual prima por encima de lo colectivo en tanto que la pareja se convierte a la vez en objetivo y premio; algo que poseer (De Miguel, 2018). Orellana (2020) incide en la relación de «la asimilación y compatibilidad del amor romántico con práctica y valores capitalistas» (2020: 49), los cuales en gran medida se basan en los roles (reproductivos) de género. Como ya hemos adelantado en líneas anteriores, el modelo de amor existente entre Wanda y Vision se clasificaría como romántico, en el que la dependencia de ella hacia él y los roles de género destacan como valores. Sin embargo, existen más cuestiones que se relacionan, precisamente, con el individualismo propio del feminismo liberal. En primer lugar, Maximoff somete a un pueblo entero para conseguir estar con Vision; una cuestión que implica dos aspectos: (1) los deseos propios de la protagonista como primordiales (relacionado con la infantilización) y (2) el objetivo de la pareja como un logro vital (De Miguel, 2018: 90). Además, esta idea de amor es apoyada por las otras dos mujeres durante la narrativa, Mónica Rambeau y la doctora Dacy Lewis, quienes justifican los actos de Wanda través del amor:

Rambeau: «I know what Wanda’s feeling and I won’t stop until I help her» (Mónica, 1x07).

Lewis: «What I do know is I have been watching Scarlet Witch and Vision for the past week and the love you two have is real. You belong together» (Dacy, 1x07).

En oposición, Ágatha, la cual asume un papel de villana, sí se posiciona en contra de la decisión de Wanda, dándole a entender que es imposible comprender la postura de la superheroína ostentando los poderes que ella tiene: «You have no idea how dangerous you are. You’re supposed to be a myth. A being capable of spontaneous creation, and here you are, using it to make breakfast for dinner» (1x08). Siguiendo con el acceso de la mujer a la esfera política, no se han encontrado aspectos explícitos en la narrativa. Sin embargo, centrándonos en los deseos de Wanda, llegaremos a la conclusión de que su objetivo era estar con Vision y formar una familia. Por lo tanto, esto cumpliría los roles de género asignados que conllevan que la mujer permanezca en las tareas domésticas y de cuidado del núcleo familiar mientras el hombre es el proveedor (Pascual Fernández, 2016). Esto se relaciona con que la audiencia pueda observar imágenes de Vision a solas, acudiendo al trabajo e, incluso, estableciendo relaciones sociales con sus compañeros y vecinos respecto a la protección y seguridad del pueblo. La peculiaridad de esto es que se trata de una realidad creada por Wanda, por lo que podemos deducir que a ella le reporta felicidad observar cómo su marido atiende a estas labores propias del rol tradicional masculino.

Además, es interesante el ideologema de la familia. En este caso, la familia como valor social es explotado por el neoliberalismo, pero, sobre todo, por posiciones ideológicas más conservadoras (Oyarzún, 2000). Precisamente, esto se da como reacción en los años 70 al movimiento y las reclamaciones feministas, pues inciden en la necesidad de que la mujer asuma su rol tradicional como ama de casa y cuidadora (Pietrak, 2016). Por lo tanto, la explotación de este ideologema en la figura de Wanda –mujer triste y, en parte, frustrada por no poder compartir su vida con su amado y sus hijos– responde a una imagen de mujer conservadora alejada de las proclamas del feminismo. De hecho, aparecen dos mujeres que tienen cargos importantes en la serie. La primera es Mónica Rambeau, como capitana de S.WO.RD., la cual demuestra que toma mejores decisiones y, sobre todo, más éticas que su superior. La segunda es Darcy Lewis, Doctora en Astrofísica, la cual toma un papel esencial para descubrir qué le está pasando a Westview y, además, para ayudar a Wanda. Sin embargo, aunque ellas sí parecen encarnar esa idea de mujer en la esfera política y social que deja a un lado los roles de género de lo privado, acaban comprendiendo, apoyando y ayudando a Maximoff. Además, el poder de la protagonista supera con creces el de ambas.

Por último, respecto al ideologema de la liberación sexual, este no tiene cabida en la narrativa estudiada, lo cual va en línea con la imagen de Wanda, establecida en los roles de género y, sobre todo, en los estándares tradicionales de la familia.

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En síntesis, en cuanto a los valores del género de superhéroes, los contrastes respecto a las superheroínas y los ideogramas presentes en las narrativas hemos encontrado diferencias notables entre las dos adaptaciones de Marvel. En *She Hulk* se evidencian todas las marcas genéricas específicas de las superheroínas (Joffe, 2019, Rodríguez Cely, 2019 Olufidipe y Echezabal, 2021 Mezquita Fernández, 2022) y la defensa de los valores feministas liberales (en particular, el individualismo, la libertad sexual y la igualdad legal y política entre hombres y mujeres) que caracterizan al género cuando es protagonizado por mujeres. Sin embargo, mientras que en *WandaVision* se han identificado todas las marcas de las superheroínas, no se han podido detectar los ideogramas del feminismo liberal, excepto el individualismo. De hecho, esto conlleva que la figura de Wanda Maximoff en la serie esté más cerca del liberalismo conservador que de la ideología aquí estudiada.

No obstante, si algo poseen en común ambas narrativas es la utilización de un recurso narrativo particular, la ruptura de la cuarta pared. Dicho recurso metatextual, en el que el personaje se dirige al espectador, permite realizar una crítica del propio texto e incluso subrayar los límites difusos que, en ocasiones, existen entre realidad y ficción (del Río Castañeda, 2019). El ejemplo más destacado en *She Hulk* lo encontramos en el último episodio, cuando la superheroína visita las instalaciones de Marvel en Disney y requiere a los guionistas un cambio en su final; entre ellos, la marca de la dependencia masculina: la entrada salvadora de Bruce en el ataque de Inteligencia. Sin embargo, el cuestionamiento del género no va más allá, e incluso confirma que ella no tiene una misión, característica esencial de los superhéroes: «It distracts from the story, which is that my life fell apart right when I was learning to be both Jen and She Hulk» (1x09). En *WandaVision*, este recurso es empleado para mostrar la inestabilidad emocional de Wanda, estando en una bajada de ánimos debido a la ausencia de Vision -de nuevo aquí esta ruptura de la cuarta pared se vincula a la dependencia masculina-.

Si seguimos con la defensa de los ideogramas feministas liberales, además de lo ya mencionado anteriormente, es de destacar en *She-Hulk* la aparición del grupo organizado Inteligencia, una asociación clandestina de hombres que arremeten contra la superheroína por no considerarla digna de tener poderes. En esta línea, por medio de sus acciones de manipulación, engaño y acoso, podemos asociar Inteligencia con el *male chauvinist pig*, un arquetipo de hombre (y, en ocasiones, de mujer) de todo nicho ideológico posicionado en contra de los valores feministas, y orgulloso de ello. Asiduos a participar en los programas de televisión o redes sociales, promueven un activismo a favor de recuperar los derechos que consideran haber perdido como hombres, y orgullosos de su etiqueta, enmascaran con humor un discurso de odio (Willet, 2021). No obstante, y en línea con los postulados feministas liberales y por lo expuesto por Taylor y Glitson (2021) en cuanto a la individualización de los problemas de las superheroínas, la lucha contra dicha organización se limita a una individual de She-Hulk, en la que recae toda responsabilidad. De hecho, podemos observar una evolución del feminismo liberal al neoliberal en las acciones de She-Shulk, ya que, por medio de la acción individual, el último fin del personaje es lograr una conciliación feliz entre trabajo y familia (Rottenberg, 2020). En el caso de Wanda, el ideograma de la familia toma una importancia destacable, al ser el fin último de la superheroína, pues, aun pudiendo ser lo que ella quisiese con el poder que ostenta, elige ser madre de familia. De hecho, esto es lo que empuja a la superheroína a someter a todo un pueblo y, además, a decidirse por tomar el conocimiento del libro de los condenados, algo que puede llevarla a destrozarse la Humanidad. Todo esto directamente relacionado con la infantilización -lo cual está en

línea con lo que aventuraba Olufidipe y Echezabal (2021)-, lo emocional y el individualismo que caracterizan en la serie a la superheroína, algo que se opone al perfil feminista.

En cuanto a la representación de las superheroínas analizadas, y respondiendo así a nuestra PI, nuestro estudio sigue la línea de los resultados expuestos por Joffe (2019), Rodríguez Cely (2019) y Mezquita Fernández (2022), ya que los personajes se han caracterizado por ser sexualizados (en el caso de *She-Hulk*) y con actitudes que pueden calificarse como infantiles. Además, ha predominado en el relato la necesidad de demostrar su valía como mujer (Mezquita Fernández, 2022). Si nos atenemos a las cualidades expuestas por Coogan (2009) de la figura del superhéroe, ha predominado en ambas historias la ausencia de una misión desinteresada, característica esencial del género.

En definitiva, y como conclusiones generales del estudio, Jen Walters y Wanda Maximoff muestran dos perfiles diferentes en sus series, siendo la primera más cercana al feminismo liberal, mientras que la segunda se acerca más a una visión conservadora y tradicional del rol de la mujer. De hecho, esto último podría relacionarse con las raíces de la superheroína en un intento de caracterizar la cultura e ideales estadounidenses como progresista en tanto al rol de la mujer en la sociedad dentro de los estándares liberales. Sin embargo, y como futura línea de investigación, la serie de *She-Hulk* tendrá más temporadas, por lo que conocer su evolución en tanto representación ideológica sería de interés. Respecto a Wanda, su figura sigue siendo protagonista en producciones de Marvel, por lo que su estudio en los mismos términos también es de importancia. Asimismo, el estudio ideológico de otras superheroínas completaría las futuras líneas de investigación, como sería el caso de Capitana Marvel o Gamora, aunque aparezcan en otros formatos diferentes al de las series de televisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, V. y González, D. (2018). Las brujas como subjetividad política y reivindicación feminista. *Revista Trabajo Social*, 24, 63-83.
- Aguilar Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *Femeris*, 5(2), 121-146.
- Aladro-Vico, E. (2022). Lucifer y las raíces del liberalismo progresista en un superhéroe del siglo XXI. En A. Pineda (Coord.), *¿Quién vigila a los vigilantes? Superhéroes, justicieros e ideologías políticas* (pp. 77-106). Sevilla: Advoook.
- Alberro, S. (1987). Herejes, brujas y beatas: mujeres ante el tribunal del Santo oficio de la Inquisición de la Nueva España. En M. J. Rodríguez *et al.* (eds.) *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México* (pp. 79-94). México D. F.: El Colegio de México.
- Bell, B. (2008). *Strange and Stranger. The World of Steve Ditko*. Seattle: Fantagraphics,
- Bisquet-Bover, M.; Giménez-García, C.; Gil-Juliá, B.; Martínez-Gómez, N y Gil-Llario, M. D. (2019). Mitos del amor romántico y autoestima en adolescentes. *INFAD. Revista de Psicología*, 1(4), 507-518.
- Brown, J. (2021). A city without a hero: Joker and rethinking hegemony. *New Review of Film and Television Studies*, 19(1), 7-18.
- Bustamante Escalona, F. (2023). “Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”: aborto, brujas, parteras, interseccionalidad y soro/doloridad en textos ficcionales de autoras latinoamericanas actuales. *LETRAL. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, (30), 215-243.
- Cocca, C. (2014). Negotiating the Third Wave of Feminism in Wonder Woman. *PS: Political Science & Politics*, 47(1), 98-103. DOI: 10.1017/s1049096513001662

- D'Amore, L. (2008). Invisible Girl's quest for visibility: Early second wave feminism and the comic book superheroine. *Americana: The Journal of American Popular Culture*, 7(2), https://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2008/d'amore.htm
- De Miguel, A. (2018). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Madrid: Feminismos.
- Donstrup, M. (2022). El Feminismo en las Series de Ficción de Amazon Prime. *Géneros*. 11(1), 24-48.
- Dittmer, J. (2005). Captain America's Empire: reflections on identity, popular culture and post. 9/11 geopolitics, *Annals of the Association of American geographers*, 95(3), 626-643.
- Esteban, M. L. (2007). Algunas ideas para una antropología del amor. *Ankulegim* 11, 71-85.
- Federici, S. (2016). *Calibán y la bruja*. Quito: Abya Yala.
- Ferrer, V. y Bosch, E. (2013). Del amor romántico a la violencia de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa. *Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado*, 17(1), 105-122.
- Flores Fonseca, V.M. (2019). Mecanismos en la construcción del amor romántico. *La Venta. Revista de Estudios de Género*, 50, 282-305.
- Friedan, B. (2019). *La mística de la feminidad*. Madrid: Feminismos.
- Gao, J. (Directora). (2022). *She-Hulk: Attorney at Law* [Serie de televisión]. Marvel Studios.
- Gray, M. (2010). A fistful of dead roses. Comics as cultural resistance: Alan Moore and David Lloyd's V for Vendetta, *Journal of Graphic Novels and Comics*, 1(1), 31-49.
- Heywood, A. (2017). *Political Ideologies. An introduction*. Londres: Palgrave.
- Joffe, R. (2019). Holding out for a hero(ine): An examination of the presentation and treatment of female superheroes in Marvel movies. *Panic at the Discourse: An interdisciplinary Journal*, 1(1), 5-19.
- Kent, M. (2021). “Let's rewrite some history, shall we?": temporality and postfeminism in Captain Marvel's comic book superhero(ine)ism. *Feminist Media Studies*, 1-17. DOI: 10.1080/14680777.2021.1979069
- Mezquita-Fernández, M. A. (2022). Las superheroínas rebeldes de los filmes *Wonder Woman* y *Capitana Marvel*: su lucha contra la devastación y la opresión. *Estudios Humanísticos. Filología*, 44, 177-192. DOI: 10.18002/ehf.
- Morresi, S. (2010). El liberalismo conservador y la ideología del Proceso de Reorganización Nacional. *Sociohistórica*, (27), 103-135.
- Mulvey, L. (2001). Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (7), 5-14.
- Oliver, K. (2017). The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever. *New Review of Film and Television Studies*, 15(4), 451-455.
- Olufidipe, F. y Echezabal, Y. (2021). Superheroines and sexism: Female representation in Marvel Cinematic Universe. *Journal of Student Research*, 10(2), 1-15.
- Orellana, C. I. y Garay, N. (2020). ¿Y vivieron felices para siempre?: el amor romántico en guiones y películas comerciales. *Teoría y Praxis*, 36, 47-90.
- Oyarzún, K. (2000). La familia como ideologema. Género, globalización y cultura, Chile, 1989-1997. *Revista Chilena de Humanidades*, (20), 115-146
- Palmer, E. (2008). Super Heroes and Gender Roles, 1961-2004. Association for Education in Journalism and Mass Communication, 1-15.
- Pascual Fernández, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *Dedica: Revista de educación en Humanidades*, 10, 63-78.

- Palermo, S. (2020). La recepción lésbica de la amazona: el caso de Wonder Woman. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 9, 11-22.
- Pietrak, M. (2016). Ideologema de la familia en “Los viejitos” de Patricia Suárez. *Socicriticism. Revista de la Universidad de Granada*, 31(1), 159-180.
- Pineda, A. (2022). Introducción. Los superhéroes y las ideologías políticas. En A. Pineda (Coord.), *¿Quién vigila a los vigilantes? Superhéroes, justicieros e ideologías políticas* (pp. 17-28). Sevilla: Advook.
- Pineda, A. y Jiménez-Varea, J. (2013). Popular Culture, ideology and the comics industry: Steve Ditko’s objetivist spider-man, *Journal of Popular Culture*, 46(6), 1156-1176
- Pineda, A. y Jiménez-Varea, J. (2017). You have failed this city: Arrow, left-wing vigilantism and the modern-day Robin Hood. En J.F. Iaccino, C. Barker y M. Wiatrowski (Eds.), *Arrow and superhero television. Essays on themes and characters of the series*. Jefferson: McFarland&Company.
- Pineda, A.; Fernández-Gómez, J. D. y Huici, A. (2018). *Ideologías políticas en la cultura de masas*. Madrid: Tecnos.
- Ponce Tarré, E. (2017). La visión de los femenino en 3 superheroínas de historieta: Wonder Woman, Catwoman y Black Widow. *Razón y Palabra*, 21(98), 552-573.
- Quintana Martínez, P. (2021). “Las brujas que no pudisteis quemar”. Deconstrucción y resignificación de la bruja como figura femenina mosntruosa dentro del movimiento *feminista*. En E. Gómez Nicolau, M. Medina-Vicent y M. J. Gámez Fuentes (eds.) *Mujeres y resistencias en tiempos de manadas* (pp. 101-121). Castellón de la Plana: Ágora Feminista (Universitat Jaume I).
- Raimi, S. (Director) (2022). *Doctor Strange in the Multiverse of Madness*. Marvel.
- Rebollo-Bueno, S. (2021). El feminismo (liberal) como ideología política en *The Power*. En: Pineda, A. (coord.) *Poder, ideología y propaganda en la ficción distópica*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Rodríguez Cely, J. (2019). Mujer Maravilla y Capitana Marvel. Aproximaciones divergentes a las éticas feministas. *Ética & Cine*, 9(2), 39-44.
- Rothkopf, D. (2015). The Making of the Modern Superheroine. *Foreign Police*, 215, 88-90.
- Rottenberg, C. (2020). *El auge del feminismo neoliberal*. Barcelona: Universitat Jaume I.
- Russo, A. y Russo, J. (Directores) (2018). *Avengers: Infinity War*. Marvel.
- Russo, A. y Russo, J. (Directores) (2019). *Avengers: Endgame*. Marvel.
- Salkowitz, R. (2019). Introduction: What do the comics say about economics? En R. Salkowitz (Ed.), *Superheroes and Economics: The Shadowy World of Capes, Masks and Invisible Hands* (pp. 1-24). London: Routledge.
- Sánchez-Gutiérrez, B. y Barragán-Romero, A. I. (2022). Wonder Woman a través de las olas feministas: Análisis comparativo entre el cómic y el cine blockbuster. En: Pineda, A. (coord.) *¿Quién vigila a los vigilantes? Superhéroes, justicieros e ideologías políticas*, pp. 201-224. Sevilla: Advook.
- Saunders, B. (2011). *Do the Gods wear capes? Spirituality, fantasy and superheroes*. London: Bloomsbury.
- Schaeffer, J. (Directora). (2021). *WandaVision* [Serie de televisión]. Malver Studios.
- Stevens, J. R. (2020). Exploring the Monstrous Feminist Frame: Marvel’s She-Hulk as Male-Centric Postfeminist Discourse. En: Langsdale, S. y Coodoy, E. R. *Monstrous Women in Comic*, pp. 31-50. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Taylor, J. & Glitsos, L. (2021). Having it both ways: Containing the champions of feminism in female-led origin and solo siperhero films. *Feminist Media Studies*, 1-15 doi.org/10.1080/14680777.2021.1986096
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La Cuarta Ola*. Barcelona: Penguin Random House.

MAYTE DONSTRUP, SARA REBOLLO-BUENO

“YOU BREAK THE RULES AND YOU BECOME A HERO. I DO IT AND I BECOME THE ENEMY»: SUPERHEROÍNAS EN LA FICCIÓN TELEVISIVA. ANÁLISIS IDEOLÓGICO DE *SHE HULK* Y *WANDA VISION*

Willett, J. (2021). *The male chauvinist pig*. United States: The University of North Carolina.

Yela, C. (2000). *El amor desde la psicología social: ni tan libres, ni tan racionales*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Zornado, J. y Reilly, S. (2021). *The Cinematic Superhero as Social Practice*. New York: Palgrave Macmillan.

Zurbano, J. (2018). Superheroínas. La revolución femenina de Marvel. *Cinemanía*, 274, 54-59.