

MÁS ALLÁ DE LAS MUJERES FÁLICAS: SUBVERSIÓN DEL ROL DE GÉNERO EN FICCIONES AUDIOVISUALES DEL SIGLO XXI¹

BEYOND PHALLIC WOMEN: THE SUBVERSION OF GENDER ROLES IN 21ST CENTURY AUDIOVISUAL FICTION

José María Rodríguez Santos

Universidad Internacional de La Rioja

ABSTRACT

This work aims to show how in the fiction of the 21st century it is possible to find models of heroines who transcend the so-called phallic women, characterised by assuming certain characteristics traditionally assigned to men such as violence, but without detaching themselves from their stereotypically feminine features, especially in terms of their hypersexualisation. The analysis of three models of heroines of different fictional genders such as Arya Stark, Lisbeth Salander and Katniss Everdeen is proposed.

Key words: phallic women, gender role, subversion, fiction, audiovisual

¹ Este artículo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación «Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso» (Acrónimo: TRANSLATIO. Referencia: PGC2018-093852-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



RESUMEN

En este trabajo se pretende mostrar cómo en las ficciones del siglo XXI es posible encontrar modelos de heroínas que trascienden a las denominadas mujeres fálicas, caracterizadas por asumir determinadas características tradicionalmente asignadas a los hombres como la violencia, pero sin desprenderse de sus rasgos estereotípicamente femeninos, sobre todo en cuanto a su hipersexualización. Se propone el análisis de tres modelos de heroínas de géneros ficcionales distintos como son Arya Stark, Lisbeth Salander y Katniss Everdeen.

Palabras clave: mujer fálica, rol de género, subversión, ficción, audiovisual

Fecha de recepción: 18 de noviembre de 2020.

Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2020.

Cómo citar: Rodríguez Santos, José María (2020): «Más allá de las mujeres fálicas: subversión del rol de género en ficciones audiovisuales del siglo XXI», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4: 64-78.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.004>

Desde la antigüedad la mujer ha sido protagonista de ficciones, no tanto como los hombres pero lo ha sido. Ahí tenemos a Antígona, Penélope, Ofelia, Anna Karénina, Alicia, Madame Bovary, Ana Ozores, Bernarda Alba o Daenerys Targaryen por ejemplo. Algunas son valientes, otras fieles, astutas, dominantes, problemáticas, peligrosas. Cuando ha tenido que ser mala, la mujer protagonista lo ha sido, por perversa, manipuladora, mentirosa, bruja, irresistible sexualmente (mujer fatal) y hasta violenta como la Beatrix Kiddo de *Kill Bill*. Ha sido también simplemente heroína, como la teniente Ripley. Ha encarnado sus valores propios vistos positivamente (maternidad, cuidados, fidelidad, sentimentalismo, pasividad). Y desde hace unos años nos encontramos con la mujer fálica, con atributos masculinos, entre los que la violencia y la fuerza son los principales. Esta atribución puede resultar una representación positiva si pensamos en igualdad de género, en ruptura de límites entre géneros, en empoderamiento por medio de la fuerza (como ocurre con Xena), o negativa si lo consideramos una exageración masculina que no oculta su exposición como objeto sexual, ya que en la mayoría de las ocasiones sus cuerpos siguen mostrando encantos femeninos y no músculos (Catwoman, por ejemplo). Hay otro tipo de heroínas que se empoderan no solo por la fuerza sino por otros atributos «masculinos»: la inteligencia frente a la sentimentalidad, el razonamiento frente a la pasión, la habilidad para el manejo de armas frente a las labores domésticas y la acción frente a la pasividad. Y lo hacen sin dejar de ser mujeres, mostrando una nueva feminidad o incluso subvirtiendo los roles de género establecidos por el heteropatriarcado. En el inicio de este siglo XXI tenemos tres buenos ejemplos de esto: Arya Stark, Lisbeth Salander y Katniss Everdeen.

Es evidente que nuestra sociedad todavía asigna roles distintos a hombres y mujeres; y que esas diferencias se aprenden en el mismo proceso de socialización (Izquierdo, 2013: 95). Es decir, lo masculino y lo femenino son construcciones sociales en las que además se aprecia una relación de desigualdad: hombres y mujeres no son iguales, sus actividades y comportamientos no tienen el mismo valor ni la misma consideración social. Y como es un comportamiento aprendido, si no incidimos en los modelos de comportamiento, estos y sus desigualdades se perpetúan (Botía-Morillas, 2013: 447; Izquierdo, 2013).

Así, lo masculino se identifica con la fuerza, el valor, la inteligencia y el poder, la protección y la liberación del mundo entero, como vemos en los héroes de la ficción (Zurian, 2011: 291; Lohmüller, 2011: 262). Por su parte, lo femenino se caracteriza en la ficción más por la visión que por la acción, casi nunca son sujetos de la acción, son marginales, torpes, incongruentes, caprichosas e inútiles y funcionan como apoyo, premio o descanso del héroe, casi siempre

materializado en una imagen sexualizada, siempre para satisfacer los sentidos del hombre (Aguilar, 2004: 9).

Afortunadamente, esta representación se está subvirtiendo en las últimas décadas con lo que Pitarch llama «fantasía heroica feminista» (Pitarch, 2008: 40) que presenta como protagonista a una mujer con los valores positivos que antes eran asignados exclusivamente a los hombres, presentando a estos en una posición subordinada y con una nueva masculinidad (Chicharro, 2013: 16). Como los modelos de comportamiento son aprendidos y dado que el cine, la televisión y la literatura son escaparates de conductas ejemplares, es importantísimo, para actuar en la desigualdad, la presencia de nuevos modelos de mujeres.

A las nuevas heroínas se les ha llamado *mujeres fálicas* (Fraser, 2006). Mujer fálica es un término proveniente del psicoanálisis freudiano que puede servirnos como carácter general para nombrar a aquellas mujeres que en la ficción encarnan las características que son tradicionalmente atribuidas a los hombres, o dicho de otra forma, mujeres que en el reparto binario de cualidades masculinas/femeninas (raciocinio frente a sentimentalismo, acción frente a pasividad, fuerza frente a debilidad, control frente a caos, autonomía frente a dependencia) representan los elementos que definen lo masculino o la masculinidad (Téllez y Verdú, 2011: 82). Pero no nos sirve si se trata de una mujer hipersexualizada, con ansias de poder, autoritarias y violentas, que triunfan socialmente a costa de perder a su familia o porque tienen un carácter tiránico porque no deja de transmitir una visión muy machista, destructiva y limitada de la mujer.

Son mujeres que juegan el rol masculino, puesto que ya hemos admitido que son construcciones sociales y culturales, pero si queremos que sirvan como modelos para revertir los errores y las desigualdades cometidas históricamente deberíamos pedir que las ficciones, literarias, cinematográficas o del tipo que sean, no presentaran a mujeres protagonistas hipersexualizadas, aunque posean las características que el patriarcado atribuye a los hombres (uso de la violencia, pericia en el manejo de las armas, blancas y de fuego, inteligencia, valentía, control, capacidad para decidir, liderazgo), pues serán rápidamente reconocidas y trasladadas a su estado original, sin efecto transgresor alguno, pues el cuerpo de la mujer está en estos casos al servicio de los hombres y evidencia que predomina su punto de vista.

Mejor nos quedamos con la idea de esa heroína empoderada que ha asimilado un conjunto de características positivas que se ha adjudicado históricamente a los hombres: que utilizan la violencia física y la coacción para conseguir sus fines pero también que no se dejan manipular sentimentalmente poniendo como disculpa los afectos, que pueden llegar a controlar y limitar el poder masculino, que utilizan las armas de combate propias de los hombres (Bernárdez, 2012). El

uso de la violencia por parte de las heroínas para conseguir la victoria es interesante pero lo es especialmente si va acompañado de otras características, pues en caso contrario podemos estar ante una simple traslación, una prolongación de lo masculino en un cuerpo femenino con el objetivo de sexualizarlo. Por eso me interesan personajes femeninos que se empoderan por su inteligencia, su racionalidad, su decisión, su valentía, sus conocimientos, sus habilidades, su capacidad de liderazgo, su independencia y autonomía, y por el manejo de armas, pero que esto sea una más de sus habilidades, no la única habilidad, no lo que les define. Como señala Asunción Bernárdez (2012), la aparición en el cine de acción o de ciencia ficción de personajes femeninos fuertes y violentos es frecuente a partir de los años 80 pero lo normal es que aparezcan hipersexualizadas, que sean personajes contruidos como reclamo para un público masculino o para satisfacer la necesidad de modelos de heroísmo para las mujeres porque siguen encasilladas en el rol de mujer (Waites, 2008) para consumo principalmente de los hombres.

La percepción de las mujeres violentas es negativa en nuestra sociedad porque supone el quebrantamiento de algunos de los principios admitidos de la feminidad: la debilidad física y su carácter protector, pacifista, su no beligerancia, que surge sin duda de su pasividad y resiliencia. La mujer se hace fuerte soportando la violencia, no ejerciéndola. Esta idea es una constante en la literatura: a la mujer le permitimos ser mala –brujas, por ejemplo– pero no que sea violenta. Cuando esto ocurre es noticia escandalosa: Medea, cuyos actos responden al despecho amoroso, a la venganza y a la locura. Es violenta porque se vuelve loca por una traición amorosa, desatando una cruel venganza. Clitemnestra, asesina de su marido, o peor, Electra, instigadora del asesinato de aquella, su madre. La serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara, violenta y definida además por su lesbianismo, lo que termina por destruir su feminidad. Hay más casos pero en su conjunto, al margen de que podríamos abordar la justificación de los actos de violencia llevados a cabo por mujeres, éstas pueden ser malas como Dalila, Celestina, Lady Macbeth o Milady de Winter, astutas y codiciosas; pero tradicionalmente no se les define por la violencia que utilizan para conseguir sus propósitos, como si al hacerlo desafiaran su papel en la sociedad y en la familia (Esteban Santos, 2005). A pesar de todo, las mujeres se empoderan en los últimos años también apropiándose de algo que les era negado: el uso de la violencia. Se trata, como dice Nancy Frazer (2006: 28) de «justicia simbólica», del derecho a que se reconozca el mismo derecho a las mujeres que a los hombres. La utilización de la violencia por parte de las heroínas de las últimas ficciones forma parte de su empoderamiento.

Así que lo que me interesa, más extraordinario y original, es que aparecen últimamente mujeres protagonistas fuertes pero que no están hipersexualizadas, y que por supuesto no

continúan el estereotipo de la mujer fatal que vence por su belleza o cualquiera de las llamadas «armas de mujer»: el engaño, la manipulación, jugar la baza de su debilidad, el rencor, la seducción, el deseo o la sexualidad. Lo importante no es que sean mujeres fálicas, denominación que me parece ofensiva, sino que se empoderen gracias a cualidades no sexistas. Evidentemente, en tanto que heroínas la violencia que ejercen es siempre en beneficio de un bien mayor, en aras de la justicia, arriesgando su vida por el bien común, porque forma parte de las reglas del juego y como último recurso. La apropiación de la violencia no obstante es también un logro, un gesto de empoderamiento que podemos ver en la Beatrix Kiddo de *Kill Bill*, pero es más importante cuando va acompañado de otras cualidades.

Arya Stark es uno de los personajes más importantes de *Juego de Tronos*, la famosa saga épico-fantástica creada por David Benioff y D. B. Weiss a partir de la todavía inacabada obra literaria de George R. R. Martin conocida como *Canción de Hielo y Fuego*. Arya, hija de Eddard Stark y Catelyn Tully, es una niña fuerte, terca, ingeniosa e independiente que rechaza cualquier actividad asociada a lo femenino, como el bordado, el canto o la música. Sin embargo, disfruta con los ejercicios propios de los hombres: el combate, el manejo del arco y de la espada, para lo cual es instruida por especialistas en el arte de la lucha asumiendo no solo sus habilidades sino también sus valores. Esto la distingue de su hermana, Sansa, que sí es educada en lo que se le supone que debe ser una dama dentro de la estructura social en la que se desarrolla la historia, y lo que entre otras cosas la acerca a su hermano putativo Jon Nieve, legítimo heredero del Trono de Hierro (en realidad es su primo, fruto de un encuentro entre Lyanna Stark y Rhaegar Targaryen, pero Eddard Stark se hace cargo de Jon Nieve como si fuera un hijo bastardo suyo para proteger a su hermana). Ya al principio de la saga Arya se muestra protectora con Mycah, el hijo del carnicero, a quien salva del sádico Joffrey Baratheon. Más tarde, sus dotes exploradoras le permiten descubrir la trama que urden contra su padre, a quien finalmente decapitan, y que motiva el inicio de su viaje hacia la venganza y la restauración del honor familiar que la lleva a ir eliminando a todos aquellos a quienes considera directa o indirectamente responsables de su muerte y cuyos nombres anota cuidadosamente en una lista. Continúa su formación guerrera cuando Arya, tras ser apresada y conducida al Muro bajo una identidad masculina, Arry, se libera y llega a Braavos, a la Casa de Blanco y Negro, templo del Dios de Muchos Rostros, donde se convierte poco a poco en una heroína capaz de vencer en combate, por fuerza, por astucia y por venganza, a despiadados guerreros rivales. Durante su travesía por los Siete Reinos, Arya demuestra sus dotes guerreras con la ayuda de su inseparable espada Aguja, que fue un regalo de Jon Nieve antes de su viaje a Desembarco del Rey previo a la traición y decapitación de su padre. Pero no es un personaje

femenino que simplemente adquiriera esas habilidades tradicionalmente masculinas. Arya asume los valores asociados a la masculinidad más allá de la guerra y es capaz de cambiar de identidad, de controlar absolutamente sus emociones, de negociar astutamente, de liderar revueltas, de resistir a los más duros entrenamientos o a las condiciones de vida más adversas, y seguir combatiendo para salvar su vida. Arya Stark es una joven (niña al inicio de la saga) que se empodera por la asunción de todos estos valores y roles masculinos y su poder lo ejerce desde esa masculinidad asumida sin la necesidad de utilizar su sexualidad, pero tampoco de renunciar a ella o neutralizarla, ni de justificar su violencia por la locura o el sentimentalismo amoroso. Esto la diferencia de otros personajes femeninos de *Juego de Tronos* que también se empoderan, como Cersei Lannister, Daenerys Targaryen o su propia hermana Sansa Stark, pero que no responden al modelo que nos interesa. En todos estos casos, los personajes asumen roles propiamente femeninos y están fuertemente sexualizadas al menos en algún momento de la historia. Cersei Lannister justifica su despiadada crueldad por el amor familiar que profesa hacia sus hijos y hacia su hermano, Jaime Lannister, que es al tiempo el padre de sus hijos. Lo que hace Cersei lo hace por esa locura de amor y utiliza su belleza y su cuerpo para persuadir y lograr los objetivos que persigue. Daenerys Targaryen es un personaje que se empodera paulatinamente a lo largo de la historia. Comienza siendo entregada por su hermano a Khal Drogo, que se convierte en su esposo y a quien servicialmente satisface todos sus deseos, también los sexuales, por supuesto. Convertirse en la madre de los dragones le confiere un poder extraordinario y se sirve de este para impartir justicia mientras avanza hacia su destino final, el Trono de Hierro, del cual se considera legítima propietaria. Sin embargo, de nuevo el amor y la ambición transforman sus ideales de justicia y compasión con los débiles e inocentes en cruenta violencia, llegando a perder la cordura justo cuando más cerca se encontraba de lograr su meta. En el caso de Sansa Stark, que es educada como una dama en la música, la poesía, la danza o el bordado, también demuestra su ambición, provocada en su caso por los ideales románticos sobre la vida cortesana cuando lucha, incluso contra su propia familia, por convertirse en la mujer del príncipe Joffrey Baratheon, hijo de Robert Baratheon y Cersei Lannister (en realidad es hijo de Cersei y Jamie Lannister, como he dicho) y heredero del Trono de Hierro. Por parte de su futuro marido, Sansa sufre todo tipo de ultrajes y humillaciones, siendo seguramente el más notable la orden de ejecutar a su padre cuando se entera de que este pretende enviar a Sansa de nuevo a Invernalía y anular el enlace. Pero tampoco faltan agresiones físicas y verbales, órdenes de desnudarla y humillarla mediante su cuerpo y su sexualidad, o violencia psicológica al mostrarle la cabeza decapitada de su padre. Es rechazada por Jeoffrey Baratheon cuando este acepta un pacto con la casa Tyrell por el cual debe casarse con un miembro de dicha

familia, pero aun así retiene a Sansa solo para tener sexo con ella. Sansa es un personaje pasivo y resiliente que va pasando de hombre en hombre al que servir hasta que finalmente se rebela y asume un rol más activo que la hace llegar a ser nombrada Reina del Norte, pero siempre desde su rol de dama educada según las convenciones sociales y culturales establecidas.

Todas ellas son ambiciosas, desean el poder que proporciona ocupar el Trono de Hierro y, sin embargo, todas ellas fracasan en su aventura. Sin embargo, Arya Stark rechaza ese tipo de poder institucionalizado y se empodera a partir de los ideales de lealtad y honor que tanto caracterizan a los héroes masculinos, y del deseo de reunir de nuevo a su familia en su tierra, Invernalía. Hasta tal punto es así que Arya, sin perseguirlo, logra la mayor de las hazañas de la historia, que es vencer a quien amenaza la supervivencia de todos los pueblos de los Siete Reinos: mata al Rey de la Noche, algo que no son capaces de conseguir todos los héroes masculinos de la saga y que, sin embargo, logra Arya precisamente asumiendo el rol y los valores de todos ellos.

Pero se puede dar un paso más, como ocurre con el personaje de Lisbeth Salander, sin duda el mejor de la saga *Millenium* (entre 2005 y 2007 los escritos por Stieg Larsson: *Los hombres que no amaban a las mujeres*, *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* y *La reina en el palacio de las corrientes de aire*) y también en las películas, tanto las suecas, dirigidas por Niels Arden Oplev y Daniel Alfredson y protagonizadas por Michael Nyqvist y una magnífica Noomi Rapace, como la norteamericana: *Lo que no te mata te hace más fuerte* (2015), dirigida por Fede Álvarez con Claire Foy en el papel protagonista. Lisbeth es una joven sexualmente ambigua, con cuerpo de niño, sin caderas y apenas pechos, que está lejos de cumplir con los criterios normativos de lo femenino, descolocada en un orden social patriarcal y que lleva a cabo una serie de actuaciones que tienen que ver con el restablecimiento de la justicia y la igualdad entre hombres y mujeres. Es individualista, enfermizamente independiente y rebelde y combate la imagen estereotipada de la mujer sumisa y condescendiente, complaciente, con una memoria e inteligencia excepcionales. Vive la sexualidad con total libertad y no rehúye la violencia, contestando a la misma con más violencia, que siempre tiene como consecuencia (además de la venganza) la restitución de la justicia (Bernárdez, 2006: 103). Salander es una mujer víctima del patriarcado y de la violencia de género, de un sistema opresor al que culpa de los malos tratos del padre a su madre y que además la mantiene casi toda su vida bajo control y ella, como no acepta el papel de víctima y en vista del fracaso de las instituciones para frenar los abusos y crueldades de la sociedad, carga, con el periodista Mikael Blomkvist, con la responsabilidad de «deshacer los entuertos y castigar a los malvados», en palabras de Vargas Llosa (2009). Salander no lucha por sí misma, lucha por todas las mujeres, por todas las que han padecido y padecen violencia de género, personal o institucional, y

eso la convierte en una heroína, pues su problema es el de todas y la resolución –al menos la denuncia explícita en las novelas– también. Lo más llamativo del personaje es su resistencia a la pasividad, a mantenerse en el papel de víctima, a esperar que la salven (sabe que no es posible). Su heroicidad comienza en la negación a aceptar la injusticia, en su rebelión, y su particularidad en que la comienza, siendo tan insignificante físicamente, con mucho valor y más inteligencia. Lisbeth es violenta si es necesario (hiperviolenta cuando la agreden o en la venganza, que repara injusticias y más violencia) pero su protagonismo se basa en sus conocimientos informáticos, terreno transitado principalmente por hombres, y en una mente práctica, calculadora, que elige siempre la opción más racional. Lisbeth se empodera ocupando el lugar de lo masculino para reparar (si fuera posible) la violencia ejercida por los hombres hacia las mujeres.

Otro personaje particularmente interesante para observar el empoderamiento de las mujeres en el siglo XXI es el de Katniss Everdeen, protagonista de *The Hunger Games*, trilogía compuesta por *Los juegos del hambre*, *En llamas* y *Sinsajo* (a la que en 2020 se suma la precuela *Balada de pájaros cantores y serpientes*, ya sin Katniss), escrita por Suzanne Collins entre 2008 y 2010 y llevada a la pantalla en cuatro entregas entre 2012 y 2015, dirigidas por Gary Ross (la primera) y Francis Lawrence (las tres siguientes) con Jennifer Lawrence como Katniss Everdeen. La saga pertenece a la ciencia ficción distópica y en ella se presenta una sociedad postapocalíptica, dictatorial y represora en la que una vez al año cada uno de los trece distritos en los que está dividida Panem tiene que entregar como tributo a un chico y una chica de entre 12 y 18 años para una lucha a muerte en la que solo puede quedar uno y que es retransmitido por televisión como entretenimiento de los poderosos, haciendo bueno el nombre del país, Panem, que deriva de la frase latina *panem et circensis* (pan y circo) como le revela Plutarc, el jefe de los rebeldes, en *Sinsajo*.

Pero la principal diferencia entre el (distrito) 13 y el Capitolio son las expectativas de la población. El 13 estaba acostumbrado a las privaciones, mientras que en el capitolio solo conocen el *panem et circenses*.

–¿Qué es eso? obviamente reconozco el *panem*, pero el resto no lo entiendo.

–Es un dicho de hace miles de años, escrito en un idioma llamado latín sobre un lugar llamado Roma. *Panem et circenses* quiere decir “pan y circo”. El que lo escribió se refería a que, a cambio de tener la barriga llena y entretenimiento, su gente había renunciado a las responsabilidades políticas y, por tanto, a su poder².

² Se han estudiado, especialmente en blogs y páginas de internet, las referencias y deudas que la obra de Suzanne Collins tiene con la cultura grecolatina: el Capitolio, la arena del circo, la cornucopia, muchos nombres (el mismo de Plutarc, que obviamente nos remite a Plutarco, Romulus, los hermanos Cástor y Polux, Octavia, César, Brutus..., el nombre de Katniss, que nos remite a una planta sagitaria o punta de flecha, muy apropiada para una arquera, los mentores, los tributos y el minotauro, etc. Véase, por ejemplo <https://www.revistamisionjuridica.com/los-juegos-del-hambre-una-recreacion-del-mundo-grecolatino-y-sus-fisuras-ideologicas-y-sociales/>

El personaje de Katniss Everdeen no es el de una mujer fálica pues no está sexualizada (Menéndez y Martínez, 2015a: 205) pero estamos ante una mujer empoderada; es la representación de una joven, por edad –dieciséis años al inicio– casi una adolescente, decidida y valiente, que mantiene a su familia gracias a su pericia con el arco, con el que caza en zonas prohibidas. Katniss es una mujer guerrera pero no responde al tipo de heroína de Xena, por ejemplo, en la que destacan sus formas femeninas y está caracterizada como personajes épicos por su fuerza y por la violencia que ejercen en su entorno. Katniss sin embargo es sobre cualquier otra cosa generosa (se ofrece para ocupar el lugar de su hermana, que no sobreviviría a los juegos) y protectora, de su hermana fuera de la arena y en el interior de Peeta y Rue, la niña del distrito 11 a la que consuela cantando como si fuera su madre y a la que hace un lecho de flores tras morir, introduciendo un gesto de humanidad entre tanta deshumanización y que le granjeará el apoyo de todo el distrito 11. Katniss no está masculinizada, es una mujer a pesar de que no siga los estereotipos tradicionales de feminidad, lo que la convierte en un personaje verdaderamente interesante como heroína.

La grandeza de Katniss como heroína reside en que lo es a pesar de no querer serlo, en la asunción de su destino. Su importancia no está en que sobreviva a los juegos, está en que vence al Capitolio. Su victoria es global, total, no le afecta solo a ella sino a toda la sociedad, como ocurre en la épica clásica. En el conjunto de la trilogía se pone de manifiesto el carácter de heroína clásica (García Gual, 2006: 157-163) de Katniss: parece estar predestinada a jugar un papel determinante en la acción, en la que se muestra superior al resto por su valentía, su habilidad en el manejo de las armas (especialmente con el arco, como Atalanta, quien también rechaza casarse), por ser capaz de superar las adversidades sin rendirse hasta convertirse en una heroína reconocida como tal por el resto de habitantes de los distritos. El prendedor de sinsajo sirve como elemento de reconocimiento y el gesto de los tres dedos llevados a la boca como si fuera una gladiadora romana evidencia perfectamente su relación con las gentes de los distritos.

Especialmente, en su caso se añade una característica no tan habitual en el héroe griego, más dado a excesos de testosterona e irracionalidad como Aquiles. Katniss se caracteriza por ser racional, dominar las emociones y ser capaz de tomar así las decisiones adecuadas, que le llevan a vencer a todo tipo de enemigos. Katniss es un personaje caracterizado por su juventud, lo que le lleva a ser rebelde y firme en la defensa de sus creencias y en la lucha contra la injusticia, pero también por su racionalidad, que se manifiesta incluso en su situación amorosa-sentimental como Peeta y con Gabe, que resuelve siempre en función de su responsabilidad como heroína, de cuyas acciones dependen muchos otros personajes. Lejos del romanticismo esperable en una ficción dirigida fundamentalmente a adolescentes y jóvenes, el personaje se hace fuerte por su madurez,

por su capacidad para analizar racionalmente todas las situaciones y no por su atractivo físico o por sus pasiones. A diferencia de otras mujeres protagonistas, Katniss se empodera no por medio de la violencia (no solo) sino por medio de unos atributos reservados tradicionalmente para los hombres: la capacidad racional y la trascendencia social. Por otra parte, la violencia que indudablemente ejerce Katniss no proviene de la fuerza sino de la habilidad. Y por tanto no es un personaje en el que el cuerpo juegue un papel fundamental, pudiendo huir incluso de una representación masculinizada de su figura. Por supuesto, en el cine tampoco se la representa sexualizada como a Lara Croft o a Catwoman (que son fuertes pero su cuerpo no tiene músculos, solo curvas bien marcadas).

En su conjunto, *Los juegos del hambre* ofrece un trasfondo en el que destacan cuestiones políticas como el poder dictatorial y la represión, las desigualdades sociales, la falta de oportunidades de los más desfavorecidos, las formas de dominio existentes y las técnicas de control del poder sobre los ciudadanos, la manipulación de la televisión y otros medios de comunicación, el entretenimiento como aniquilador de conciencias, el horror como espectáculo. Pero además, por lo que nos interesa en este momento, ofrece una nueva definición de la feminidad normativa y, al mismo tiempo, muestra un tratamiento distinto de los personajes masculinos, especialmente en narraciones épicas o de aventuras (Menéndez y Fernández, 2015a). Tanto Arya Stark como Katniss Everdeen y Lisbeth Salander presentan confusión en las identidades de género (Scott y Dargis, 2012), muestran características tanto del rol masculino como del femenino. Por ejemplo, Katniss es una mujer (madre) protectora con su hermana pero también ejerce de sustento de toda la familia, como se supone que debe hacer un padre (Menéndez y Martínez, 2015a: 207-208). A mi juicio esto es una muy buena noticia, pues nos aleja de la convención destructiva y dominante de la imposición de la separación de rasgos éticos por género. Estos personajes son imprescindibles para revertir el orden patriarcal y para redefinir a la heroína épica (Menéndez y Martínez, 2015b). Esto es importante porque como han destacado algunos psicólogos, los espectadores, adolescentes y jóvenes en su gran mayoría, muchos de ellos mujeres en el caso de estas ficciones, aprenden de la observación de los diversos patrones de conducta de modelos simbólicos (cine, televisión o libros) diferenciados por razón de género (Rodríguez y Peña, 2005: 168). Estos medios, especialmente el cine y la televisión por su capacidad para llegar a los jóvenes, sirven como soporte ideológico y cultural, es decir, funcionan como un reflejo de la vida misma. Por eso es relevante también el comportamiento de los personajes masculinos, como Peeta, que están muy lejos del macho alfa. Es más, para algunos autores, Peeta es un personaje que juega el rol femenino en la obra, intercambiando su papel con Katniss (Sáez, 2018, 34). Mientras Gale encarna las cualidades de los

hombres según el patriarcado: protector, fuerte pero también (al final) egoísta, iracundo y violento, Peeta es bueno, generoso, humilde y se muestra siempre a la sombra de Katniss, dependiente y poco preparado para la batalla, carente de otra habilidad que no sea hacer pan y decorar pasteles, lo que le servirá para camuflarse. Es modesto y no valora su fuerza física, mostrándose numerosas veces como una persona débil, emocional y llorando (algo que nunca hace Katniss, muy preocupada por ocultar sus emociones).

He dicho que Peeta solo tenía las habilidades de un panadero o repostero pero no es cierto. Tiene una cualidad que le convierte en héroe de la saga y le permite, junto con su simpatía, sobrevivir a dos juegos del hambre y a una revolución: el don de la palabra, la capacidad verbal, la habilidad para llevar a cabo estrategias verbales, una característica asociada al género femenino (Burr, 1998; García Mouton, 1999).

En definitiva, Peeta parece que ha intercambiado el rol con Katniss o, al menos muestra una nueva masculinidad, muy interesante por cuanto las películas han sido vistas por un gran número de adolescentes que habrán podido comprobar que los límites de las distintas identidades (en este caso la masculina y la femenina) se pueden deshacer y superar (Butler, 2006) puesto que los sujetos no preexisten a la norma sino que se constituyen en ella. Las normas se heredan dentro de una cultura e influyen en nuestros comportamientos, reales y ficcionales. Si la televisión y el cine reproducen roles sociales, está bien que los productos que vemos en ellas cuestionen la normatividad y las imposiciones que de ella se derivan.

La ficción del siglo XXI nos trae algunas (todavía muy pocas) buenas noticias en cuanto a la presentación de la identidad de género y a las características que poseen y también en cuanto a la aceptación de las representaciones divergentes y particulares que están fuera de los marcos binarios de la heteronormatividad. Es el caso de Lisbeth Salander pero también el de Cinna, el estilista bisexual de Katniss, uno de los personajes mejor tratados y mejor aceptados de la serie. Los ejemplos de Arya Stark, Katniss Everdeen y Lisbeth Salander presentados en este trabajo muestran cómo las denominadas mujeres fálicas han sido superadas por personajes femeninos realmente capaces de subvertir los roles de género y servir así de modelos de heroínas que se crean desde una nueva identidad y no desde la mirada masculina que ha predominado en la creación de tales personajes con anterioridad. Un cambio incipiente, y esperemos que duradero, que ofrezca modelos de heroínas desprovistos del sesgo hegemónico de la masculinidad para que las generaciones presentes y futuras se puedan sentir identificadas en estas ficciones sin reproducir ni perpetuar esquemas caducos que tantas reticencias generan a la luz de las injusticias que han supuesto.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Pilar (2004): «¿Somos las mujeres de cine?: Prácticas de análisis fílmico», Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer.
- Bernárdez Rodal, Asunción (2012): «Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*», *Análisis*, 47: 91-112.
- Botía-Morillas, Carmen (2013): «Cómo diseñar una investigación para el análisis de las relaciones de género: Aportaciones metodológicas», *Papers. Revista de Sociología*, 98 (3): 443-470.
- Burr, Vivien (1998): *Gender and Social Psychology*, London, Routledge.
- Butler, Judith (2006): *Desbacer el género*, Barcelona, Paidós.
- Chicharro, Mar (2013): «Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*», *Papers Revista de Sociología*, 98 (1): 11-31.
- Esteban Santos, Alicia (1978): «Mujeres terribles. (Heroínas de la mitología griega I)», *Cuadernos de Filología Clásica*, 15: 63-69.
- Fraser, Nancy (2008): «La justicia social en la era política de la identidad: Redistribución, reconocimiento y participación», en *Revista de trabajo*, 4(6): 83-99.
- García Gual, Carlos (2006): *Introducción a la Mitología Griega y Romana*, Madrid, Alianza.
- García Mouton, Pilar (1999): *Cómo hablan las mujeres*, Madrid, Arco Libros.
- Izquierdo, María Jesús (2013): «La construcción social del género», en Capitolina Díaz y Sandra Dema (eds.) (2013), *Sociología y género*, Madrid, Tecnos: 87-112.
- Menéndez Menéndez, María Isabel y Marta Fernández Morales (2015a): «(Re)definición de los roles de género en la cultura popular. El caso de *The Hunger Games*», *Papers*, 100(2): 195-210. https://www.researchgate.net/publication/275952329_Redefinicion_de_los_rols_de_genero_en_la_cultura_popular_El_caso_de_The_Hunger_Games (último acceso: 10/11/2020).
- Menéndez Menéndez, María Isabel y Marta Fernández Morales (2015b): «Lo heroico en el cine de masas: género y valor en *Los juegos del hambre*», *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 20: 92-100. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=315> (último acceso: 10/11/2020).
- Pitarch, Pau (2008): «Género y fantasía heroica», en Isabel Clúa (ed.) (2008), *Género y cultura popular I*. Barcelona, Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona: 33-64.



- Rodríguez, María del Carmen y José Vicente Peña (2005): «Identidad de género y contexto escolar: Una revisión de modelos», *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 112: 165-194.
- Sáez Garrido, Ana (2018): «Los discursos de la masculinidad en la trilogía Los juegos del hambre de Suzanne Collins: defendiendo al hombre alternativo, Peeta Mellark», *Revista Hélice*, 23: 32-47.
https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_23/08_Saez_Garrido_23.pdf (último acceso: 11/11/2020).
- Scott, Anthony Oliver y Mahnola Dargis (2012, 4 de abril): «A Radical Female Hero From Dystopia», en *The New York Times*:
<https://www.nytimes.com/2012/04/08/movies/katniss-everdeen-a-new-type-of-woman-warrior.html> (último acceso: 11/11/2020).
- Vargas Llosa, Mario (2009, 6 de septiembre): «Lisbet Salander debe vivir», en *El País*:
http://www.elpais.com/articulo/opinion/Lisbeth/Salander/debe/vivir/elpepuopi/20090906elpepiopi_11/Tes (último acceso: 10/11/2020).
- Waites, Kate (2008): «Babies in boots: Hollywood's Oxymoronic Warrior woman», en Suzanne Ferriss & Mallory Young (eds.), *Chick flicks. Contemporary women at the movies*. Nova York/Londres, Routledge: 125-180.



SOBRE EL AUTOR

José María Rodríguez Santos

Es Doctor en Teoría de la Literatura por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente es Profesor Contratado Doctor en la Universidad Internacional de La Rioja donde imparte su docencia en el área de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Es miembro del grupo de investigación C[PyR] Comunicación, Poética y Retórica de la Universidad Autónoma de Madrid y sus intereses investigadores se centran en los estudios sobre la ficción y los géneros literarios, los recursos expresivos como la metáfora y sus mecanismos, así como la Retórica cultural.

Contact information: Universidad Internacional de La Rioja, josemaria.rodriguez@unir.net