

Representaciones de la feminidad en la distopía cinematográfica contemporánea

Entre la subversión y la reproducción

Ana-Clara Rey Segovia*

Recibido: 26/01/2025 — Aceptado: 27/02/2025

Titre / Title / Titolo

Représentations de la féminité dans la dystopie cinématographique contemporaine: Entre Subversion et Reproduction

Representations of femininity in contemporary dystopian films: Between subversion and reproduction

Rappresentazioni della femminilità nella distopia cinematografica contemporanea: Tra sovversione e riproduzione

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo aborda el análisis de los personajes femeninos en las distopías cinematográficas contemporáneas, basándose en un amplio corpus de filmes del siglo XXI. A partir de las aportaciones de Laura Mulvey y Teresa de Lauretis, se explora cómo estos filmes construyen la mirada del espectador hacia dichos personajes, reproduciendo y/o transgrediendo una serie de estereotipos. Estos estereotipos serán analizados mediante la aplicación del esquema actancial propuesto por Greimas, lo cual permitirá examinar los roles y las relaciones funcionales de los personajes dentro de la estructura narrativa. Se sugiere que las distopías contemporáneas privilegian una mirada conservadora hacia la feminidad (y la masculinidad), en consonancia con el afán retróptico de refundación civilizatoria propuesto una vez superada la distopía. Este enfoque coincidiría con las observaciones de diversos estudios sobre la imposibilidad de imaginar alternativas emancipadoras al margen del sistema, en el marco de la actual «parálisis de la imaginación» política.

Le présent article aborde l'analyse des personnages féminins dans les dystopies cinématographiques contemporaines, en se basant sur un large corpus de films du XXI^e siècle. À partir des contributions de Laura Mulvey et Teresa de Lauretis, il explore comment ces films construisent le regard du spectateur

sur ces personnages, en reproduisant et/ou en transgressant une série de stéréotypes. Ces stéréotypes seront analysés à l'aide de l'application du schéma actantiel proposé par Greimas, ce qui permettra d'examiner les rôles et les relations fonctionnelles des personnages au sein de la structure narrative. Il est suggéré que les dystopies contemporaines privilégient un regard conservateur sur la féminité (et la masculinité), en accord avec l'aspiration rétro-topique à une refondation civilisatrice après la distopie. Cette approche coïnciderait avec les observations de diverses études sur l'impossibilité d'imaginer des alternatives émancipatrices en dehors du système, dans le cadre de la «paralyse de l'imagination» politique actuelle.

This article analyzes female characters in contemporary cinematic dystopias, based on a wide corpus of 21st-century films. Drawing on the contributions of Laura Mulvey and Teresa de Lauretis, it explores how these films construct the spectator's gaze towards these characters, reproducing and/or transgressing a series of stereotypes. These stereotypes will be analyzed using the application of the actantial schema proposed by Greimas, which will allow the examination of the roles and functional relationships of the characters within the narrative structure. We suggest that contemporary dystopias favor a conservative view of femininity (and masculinity), in line with the retro-topical drive for civilizational renewal once the dystopia is overcome. This approach coincides with observations from various studies on the impossibility of imagining emancipatory alternatives outside the system, within the context of the current «paralysis of political imagination».

Il presente articolo analizza i personaggi femminili nelle distopie cinematografiche contemporanee, basandosi su un ampio corpus di film del XXI secolo. Partendo dalle teorie di Laura Mulvey e Teresa de Lauretis, si esplora come questi film costruiscono lo sguardo dello spettatore verso tali personaggi, riproducendo e/o trasgredendo una serie di stereotipi. Questi stereotipi saranno analizzati attraverso l'applicazione dello schema attanziale proposto da Greimas, il che permetterà di esaminare i ruoli e le relazioni funzionali dei

* Universitat de València

personaggi all'interno della struttura narrativa. Si suggerisce che le distopie contemporanee privilegiano uno sguardo conservatore verso la femminilità (e la mascolinità), in sintonia con l'aspirazione retro-topica di una rifondazione civilizzatrice una volta superata la distopia. Questo approccio coincide con le osservazioni di diversi studi sull'impossibilità di immaginare alternative emancipatorie al di fuori del sistema, nel contesto dell'attuale «paralisi dell'immaginazione» politica.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Distopía; Género; Feminidad; Retrotopía; Cine; Imaginación política

Dystopie; Genre; Féminité; Rétrotopie; Cinéma; Imagination politique

Dystopia; Gender; Femininity; Retrotopia; Cinema; Political imagination

Distopia; Genere; Femminilità; Retrotopia; Cinema; Immaginazione politica

1. Introducción

Desde sus orígenes, el género distópico ha funcionado como medio a través del cual plantear una reflexión crítica sobre el presente, partiendo de la representación de los miedos, ansiedades y angustias respecto al porvenir. En la actualidad, en un momento en el que las fronteras entre ficción y realidad se desdibujan peligrosamente, las distopías han vuelto a cobrar protagonismo dentro del ámbito de la ficción audiovisual, con numerosos títulos cinematográficos y televisivos de enorme éxito a escala global. El giro ultraconservador de la política estadounidense, el ataque frontal de la extrema derecha al feminismo y a los movimientos antifascistas, el creciente negacionismo frente a la crisis climática y el planteamiento de una política migratoria abiertamente xenófoba en muchos países occidentales, proporcionaría nuevo material a la distopía, reivindicándola, nuevamente, como una herramienta fundamental a través de la cual advertir y denunciar las posibles derivas perniciosas de nuestra realidad.

No obstante, ante la «parálisis de la imaginación» política (Martorell, 12) que caracteriza nuestros tiempos, este afán de denuncia parece encontrarse cada vez más

con la imposibilidad de plantear alternativas que trasciendan los límites del actual sistema político. En definitiva, como reza la célebre cita de Fredric Jameson (103), parece evidente que hoy en día, nos resulta «más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo». En el ámbito de la ficción cinematográfica, esto estaría también relacionado con la incorporación de los relatos distópicos a los circuitos de la industria audiovisual *mainstream*, proceso que se consolida a partir de las décadas de los setenta ochenta con títulos como *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1984). Las dinámicas propias del modo masivo de producción cultural —tales como la homogeneización, la estandarización, la lógica de las audiencias y la de los beneficios— parecían haber acabado fagocitando aquellos elementos potencialmente subversivos de los textos distópicos, algo que coincidiría con la tendencia al cierre ideológico iniciado con el triunfo del neoliberalismo en los Estados Unidos y Reino Unido durante la misma época.

En esta línea, numerosos análisis han conseguido demostrar cómo buena parte de los planteamientos narrativos de las distopías contemporáneas, en su afán por restaurar el orden pre-distópico, acabarían actuando como relatos legitimadores del *statu quo* (López Keller; Martorell). En muchas ocasiones, incluso, los desenlaces propuestos optarían por proponer una suerte de retorno a «mundos ideales ubicados en un pasado perdido/robado/abandonado» (Bauman, 14), revelando con ello su ánimo retrotópico. Esta suerte de añoranza de lo que *debería haber sido* (y, por tanto, de lo que *debería llegar a ser*) puede apreciarse en la «epidemia global de nostalgia» (Bauman, 12) que afecta a muchas propuestas distópicas actuales. Piénsese, por ejemplo, en la apelación a la mitología clásica en la saga *Maze Runner*; la reedición de la historia estadounidense en la tetralogía *Hunger Games*, o la fetichización del pasado cercano en filmes como *Ready Player One* o *Wall-E*.

En lo anterior, la representación de los roles de género en este tipo de textos cobra una relevancia particular para el análisis, en tanto esta insistencia en la refundación civilizatoria desde la óptica retrotópica correría el riesgo de acabar derivando en una reivindicación de lo «arcai-

co». En este sentido, lo que pretendemos es proporcionar algunas respuestas a las preguntas que se plantean a continuación: ¿qué rol cumplen las mujeres en las tramas propuestas?; ¿cuáles son sus rasgos más característicos?; ¿cómo se construye la mirada sobre ellas? Con este propósito, proponemos un análisis de algunas de las produc-

ciones cinematográficas más destacadas del género distópico en lo que va del siglo XXI, a fin de poder evaluar también la posible evolución de las cuestiones planteadas. Dado el elevado número de filmes a analizar, optamos por presentarlos en una tabla a fin de ofrecer una representación más clara y organizada de los mismos (ver Tabla 1).

Tabla 1. *Corpus de investigación*

Año estreno	Título	País	Dirección
2002	<i>Minority Report</i>	Estados Unidos	Steven Spielberg
2005	<i>The Island</i>	Estados Unidos	Michael Bay
2006	<i>Children of Men</i>	Reino Unido / Estados Unidos	Alfonso Cuarón
2008	<i>Wall-E</i>	Estados Unidos	Andrew Stanton
2011	<i>In Time</i>	Estados Unidos	Andrew Niccol
2013	<i>Snowpiercer</i>	Corea del Sur / Estados Unidos	Bong Joon-Ho
	<i>Elysium</i>	Estados Unidos	Neill Blomkamp
2014	<i>The Maze Runner</i>	Estados Unidos	Wes Ball
	<i>Divergent</i>	Estados Unidos	Neil Burger
	<i>The Giver</i>	Estados Unidos	Phillip Noyce
2015	<i>Maze Runner: The Scorch Trials</i>	Estados Unidos	Wes Ball
	<i>Insurgent</i>	Estados Unidos	Robert Schwentke
2016	<i>Allegiant</i>	Estados Unidos	Robert Schwentke
2017	<i>Downsizing</i>	Estados Unidos	Alexander Payne
2018	<i>Maze Runner: The Death Cure</i>	Estados Unidos	Wes Ball
	<i>Ready Player One</i>	Estados Unidos	Steven Spielberg

2. Cine narrativo, miradas y estereotipos

Para dar respuesta a las preguntas planteadas, hemos preferido enfocar nuestro análisis a partir de la reflexión de las aportaciones teóricas de Laura Mulvey y Teresa de Lauretis, ambas reconocidas por sus aportaciones al campo de la teoría fílmica feminista. En el caso de la primera, lo que nos interesan son sus contribuciones acerca del cine narrativo como tecnología social que activa lo que Mulvey (369) ha venido a llamar el «placer de mirar». Partiendo de un enfoque freudo-lacaniano, Mulvey (365-366) aborda la idea de mujer estructurada a partir de lo que ella denomina el «inconsciente patriarcal», esto es, el orden dominante que coloca a la mujer como «porta-

dora de la herida sangrante» producida por la castración o, en definitiva, como imagen de la falta sobre la que se constituye la diferencia sexual. Mulvey afirma, pues, que la mujer sólo puede habitar «la cultura patriarcal en tanto que significativa para el otro masculino», quedando de esta forma *aprisionada* por su orden simbólico, lo que la convierte en mera «portadora de sentido». Así, la autora se propone abordar la relación entre cine y sujeto partiendo de la hipótesis de que el cine «refleja, revela e incluso interviene activamente» en la reproducción de esta diferencia, a través de la imagen espectacular y, en especial, del dispositivo de la mirada. Más allá de las posibles crí-

ticas al marco teórico utilizado por Mulvey como punto de partida¹, la relevancia de sus aportaciones para el caso que aquí nos ocupa tiene que ver con la manera en la que, en el cine narrativo hollywoodense, la mujer se constituye como mera imagen (como objeto de la mirada), en tanto que el varón detenta el rol activo de «portador de la mirada» (Mulvey, 370), guiando y estructurando la mirada del espectador.

Teresa De Lauretis, en cambio, partirá de un cuestionamiento a las limitaciones de la noción de «diferencia sexual», sobre la que se habían apoyado la mayoría de las teóricas feministas de los años sesenta y setenta, como Mulvey. Así, y tomando como punto de partida la reflexión foucaultiana sobre la sexualidad, De Lauretis (2) propondrá poner en el centro la noción de «género» entendido como «tecnología» o, en otras palabras, como representación y «autorrepresentación» surgida como producto de otras tecnologías sociales, como el cine, así como también de los discursos institucionales, las epistemologías y las prácticas cotidianas. Esta vuelta de tuerca dentro de la teoría fílmica feminista, obliga a revisar propuestas como las de Mulvey basadas fundamentalmente, como dijimos, en la diferencia sexual. En tanto en cuanto el género no sería el resultado de tal diferencia sino un efecto producido por la intervención de diferentes discursos y tecnologías, el análisis de la manera en que estas influyen en esta construcción deberá atender especialmente a aquellos aspectos socio-históricos que le afectan. En el caso del cine, esto supone concebir al espectador como un sujeto «construido históricamente» (Soto Arguedas, 57), atravesado por diferentes estrategias de poder (Chaudhuri, 67), lo que obligaría a trascender la observación de los aspectos más puramente psico-sociales y/o estéticos de la representación (esto es, el cine como código y/o técnica). De Lauretis (111) pondrá así sobre la mesa la relación entre cine narrativo e imaginario social, enten-

diendo —a diferencia de Mulvey— que la reflexión sobre el cine no debe centrarse tanto en negar «el atractivo» de la imagen», sino más bien en la pregunta sobre el sujeto que este construye.

Si bien la anterior síntesis no busca agotar la propuesta teórica de ambas autoras (lo que superaría ampliamente nuestros objetivos), lo que pretendemos con la misma es poner en valor sus propuestas, en tanto las mismas nos permiten articular un análisis de la representación de los roles de género en los filmes. En consecuencia, la observación del «lugar que ocupa la imagen de la mujer» (Mulvey, 367) deberá atender tanto a la capacidad del cine para organizar significados tanto en lo que atañe a su narratividad, como a la manera en que nuestra mirada es también «organizada» (estructurada) por los filmes.

Sin pretender adelantarnos al análisis, valga como ejemplo de lo comentado el rol que ocupa el personaje de Joi, la acompañante de K en la distopía de Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (2018). Joi no es más que una «acompañante virtual» —en resumen, una *imagen*— diseñada para asistir y complacer a su propietario varón, por lo que su existencia está completamente subordinada a los deseos ajenos. Cuando K, cansado tras una larga jornada laboral, llega a su casa y «activa» a la chica (como quien enciende una pantalla), esta aparecerá caracterizada como una mujer de los años cincuenta, completamente servicial y atenta a las necesidades de su dueño, para inmediatamente cambiar su aspecto y actitud de manera radical (como quien cambia de canal), con tal de adaptarse a sus deseos.

En unos pocos planos, Joi encarna tres claros estereotipos de género (la esposa dedicada y dócil, la joven rebelde e intelectual, y la desenfadada y provocativa *flapper*), asumiendo con esto el placer del otro como suyo y proponiendo ya algunas importantes reflexiones: en primer lugar, la mencionada subordinación de la voluntad de Joi a los deseos de K pone sobre la mesa la denuncia de la persistencia de la mirada patriarcal dominante (una dominación que, según la forma en que Joi nos es presentada, parece denunciarse como anticuada, propia de otra época); y, en segundo, la reflexión sobre la propia realidad, en la medida en que la corporeidad incorpórea de Joi (a dife-

¹ Según señala Soto Arguedas (57), la mayor parte de las críticas desde el feminismo a la propuesta de Mulvey se centran en la «negación de la mujer como espectadora», algo a lo que la teórica feminista contestó años más tarde argumentando que esta «masculinización» de la mirada afecta también a las mujeres en la medida en que, durante el visionado del filme, estas aceptan una identificación temporal que ella califica como «travesti». En cualquier caso, como veremos a continuación, las aportaciones de Teresa De Lauretis servirán también para dejar constancia de las posibles carencias de la aproximación propuesta por Mulvey.

rencia de la materialidad del cuerpo de K) ahonda ya no sólo en la pregunta sobre lo natural y lo artificial —tema central del filme— sino también respecto a la manera en que se articula y constituye la realidad. Lo que, asumiendo la inmaterialidad de la imagen de la chica, nos lleva a la importancia de la cuestión de la performatividad, entendida esta última como «práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra» (Butler, 18).

Pese a las evidentes diferencias en los planteamientos de Mulvey y De Lauretis, creemos que la pregunta sobre lo performativo, puede colaborar a arrojar luz sobre la cuestión del poder productivo y reproductivo de la imagen cinematográfica y su vínculo con la mirada patriarcal, en un planteamiento asimilable a esta lectura del personaje de Joi: después de todo, esta última pone directamente en el centro el «placer de mirar» como uno de los elementos que justifican su propia existencia y, por tanto, nos obliga a una reflexión sobre la manera en que imagen cinematográfica articula el (nuestro) deseo.

3. Género, rol y agencia en la distopía contemporánea

Al margen de algunas herramientas analíticas que se centran exclusivamente en la observación de las interacciones y características encarnadas por los personajes femeninos en las ficciones audiovisuales (entre las que destacan test como el de Bechdel o el de Mako Mori, ambos con importantes limitaciones para nuestro enfoque), lo que nos interesa es centrar el análisis en las posiciones que estas ocupan en relación con la construcción de la identificación espectral. No se trata, en ningún caso, de obviar lo anterior, en cuanto supondrá la base de nuestra propuesta, sino de profundizar algo más en las posibles lecturas de los filmes. Tras un repaso preliminar de los filmes

propuestos para el análisis es necesario reconocer una tendencia hacia una cada vez mayor pluralidad y complejidad en lo que respecta tanto a los rasgos como a los roles representados por los personajes femeninos. Salvando unos pocos casos (como *Minority Report* o *The Island*, los más antiguos de nuestro corpus) la mayor parte de los filmes exhiben una diversidad cada vez más amplia de mujeres² en papeles más o menos relevantes, siendo *Blade Runner 2049* o la saga *Divergent* los ejemplos más representativos de tal tendencia. No obstante, resulta necesario profundizar en el análisis de este aparente reconocimiento, a fin de determinar si la supuesta problematización de los roles de género en los filmes supone realmente un desafío a los roles tradicionales.

Aun cuando nuestra intención será trascender una mirada reduccionista sobre las divisiones de género en la distopía contemporánea, tomaremos punto de partida la propuesta de Greimas en el marco de su investigación acerca de las formas de organización de los «microuniversos semánticos». Considerando los personajes principales y aquellos secundarios con más peso en la trama, puede apreciarse que la mayoría de los filmes distópicos articulan sus tramas a partir de un único personaje protagonista que, en casi todos los casos, está encarnado por un hombre blanco. Así, y exceptuando el caso de la saga *Divergent* —la cual merecerá una mención aparte por tratarse del único filme de nuestra lista protagonizado por una mujer—, las películas privilegian a los sujetos masculinos, relegando a los personajes femeninos bien sea a la posición de ayudantes u oponentes del héroe, bien a la de destinatarias o, incluso, objetos (ver Tabla 2).

² Cabe aclarar que, en todo caso, se trata siempre de mujeres *cisgénero*. Lo mismo se aplica para el caso de los personajes masculinos de nuestros filmes. Por otra parte, hablamos también de personajes siempre heterosexuales: en resumen, ninguno de los filmes que nos ocupan cuenta en sus tramas con personajes pertenecientes al colectivo LGBTQ+ (con la única y no explícita excepción de *Ready Player One*); algo que sin dudas afecta también a las posibles lecturas de los textos. En este sentido, nuestras referencias al sistema patriarcal deberán entenderse también dentro del marco de lo que se ha venido a llamar el *cisheteropatriarcado*.

Tabla 2. Posición de los personajes femeninos/masculinos en el esquema actancial

Filme	Personaje	Género	Posición en el esquema actancial
<i>Minority Report</i>	John Anderton	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Danny Witwer	Masculino	Ayudante
	Lamar Burgess	Masculino	Oponente
	Agatha	Femenino	Destinatario / Objeto
<i>The Island</i>	Lincoln	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Jordan	Femenino	Ayudante
	Dr. Merrick	Masculino	Oponente
<i>Children of Men</i>	Theo	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Julian	Femenino	Destinadora
	Kee	Femenino	Destinatario / Objeto
<i>Wall-E</i>	Wall-E	Masculino	Sujeto (protagonista)
	EVE	Femenino	Ayudante
	Ordenador Axioma	Femenino	Oponente
<i>In Time</i>	Will	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Raymond (policía)	Masculino	Oponente
	Phillipe Weiss	Masculino	Oponente
	Sylvia	Femenino	Ayudante
<i>Snowpiercer</i>	Curtis	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Namgoong	Masculino	Ayudante
	Wilford	Masculino	Oponente
	Yona	Femenino	Ayudante
	Mason	Femenino	Oponente
<i>Elysium</i>	Max	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Kruger	Masculino	Oponente
	Frey	Femenino	Destinatario/Objeto
	Jessica Delacourt	Femenino	Oponente
<i>The Giver</i>	Jonas	Masculino	Sujeto (protagonista)
	El Dador	Masculino	Destinador
	Fiona	Femenino	Ayudante
	Anciana Jefa	Femenino	Oponente
<i>Divergent (saga)</i>	Tris	Femenino	Sujeto (protagonista)
	Four	Masculino	Ayudante
	Jeanine	Femenino	Oponente
	Evelyn	Femenino	Ayudante
	David	Masculino	Oponente

Filme	Personaje	Género	Posición en el esquema actancial
<i>Maze Runner (saga)</i>	Thomas	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Newt	Masculino	Ayudante
	Janson	Masculino	Oponente
	Teresa	Femenino	Ayudante / Oponente
	Ava Paige	Femenino	Oponente
	Brenda	Femenino	Ayudante
<i>Downsizing</i>	Paul	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Ngoc	Femenino	Ayudante
<i>Blade Runner 2049</i>	K	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Niander Wallace	Masculino	Oponente
	Richard Deckard	Masculino	Ayudante
	Teniente Joshi	Femenino	Ayudante / Oponente
	Joi	Femenino	Ayudante
	Ana Stelline	Femenino	Destinatario / Objeto
	Luv	Femenino	Oponente
<i>Ready Player One</i>	Wade / Parzival	Masculino	Sujeto (protagonista)
	Aech / Helen	Masculino / Femenino	Ayudante
	Nolan Sorrento	Masculino	Oponente
	James Halliday	Masculino	Ayudante
	Samantha / Art3mis	Femenino	Ayudante
	F'Nale	Femenino	Oponente

Como se observa en la anterior tabla, del total de personajes femeninos con roles más o menos relevantes dentro de las tramas (veintiocho mujeres frente a treinta hombres), tan solo una de ellas ocupa el rol de sujeto. La mitad de ellas actúan como ayudantes, siendo significativamente mayor el número de ayudantes femeninos frente al de masculinos (un 64% de mujeres frente al 36% de hombres). Esta diferencia se vuelve abrumadora al contemplar aquellos personajes que ocupan el rol de destinatarios u objetos, bajo los que no encontramos ni un sólo personaje masculino. La posición de oponente es en la única en la que puede observarse mayor paridad (diez hombres frente a nueve mujeres).

En esto, es necesario aclarar que la división de roles va claramente más allá de la clásica dicotomía patriarcal/machista que asigna a los hombres los roles activos, mientras relega a la mujer a una posición pasiva. Como se extrae de la observación de la anterior tabla, pese a que tal división continúa estando presente (y daremos cuenta

de ella en las siguientes páginas), la cuestión no puede reducirse simplemente a estos términos, más teniendo en cuenta que una buena parte de los personajes femeninos cuenta con una gran capacidad de agencia, como sucede claramente con las antagonistas de los filmes. A fin de complejizar el análisis, proponemos una posible aproximación que, además de lo anterior, atienda también a las características/rasgos individuales de estos personajes femeninos, así como a la manera en que los filmes condicionan la mirada del espectador sobre ellas. En cualquier caso, es necesario reconocer aquí el riesgo de que lo expuesto quede reducido a la relación de los personajes femeninos con los héroes, algo que, si bien formará parte esencial de nuestro marco, pretendemos superar. Por otra parte, y a fin de evitar posibles lecturas reduccionistas de lo comentado, intentaremos señalar también a las posibles tensiones, fisuras e intersecciones que se plantean no solamente en el interior del espacio textual, sino también fuera de él.

4. Entre la transgresión y la refundación

Al margen de la relación de los personajes femeninos con el héroe distópico, resulta necesario profundizar algo más en sus características más destacables para, a partir de ahí, atender también a la manera en que los mismos son presentados ante el espectador. Continuando con el mencionado filme de Villeneuve, creemos interesante comenzar por aquellas que, ante un primer vistazo, parecerían desafiar más claramente los roles de género tradicionales: la Teniente Joshi y Freysa. Ambos personajes representan a mujeres inteligentes, fuertes, decididas, audaces y, sobre todo, independientes y frías, todas características habitualmente asociadas a la masculinidad hegemónica. Tal «masculinización» parece presuponerse como requisito indispensable para el liderazgo que ambas detentan en la trama. Lo anterior se confirma al echar un vistazo a sus atributos físicos: en ambos casos, se trata de mujeres maduras, de aspecto rudo, adusto y «varonil».

En el caso de Freysa, su aspecto físico reproduce el estereotipo de la bruja negra que, según Guarinos Galán (117) se caracteriza especialmente por sus rasgos «monstruosos», su perversidad y su afán de poder: el rostro de la mujer (arrugado, tuerto), su ronco tono de voz con un marcado acento extranjero, su negro cabello recogido y su oscura indumentaria, el talante mesiánico de sus declaraciones y su desafío a K (a quien encarga asesinar a Deckard para proteger la causa), sumados a la lúgubre y mohosa guarida donde la mujer nos es presentada, colaboran a generar una cierta sensación de cautela ante sus pretensiones rebeldes. Esto quedará claro cuando, más tarde, K decida ignorar su propuesta, protegiendo a Deckard y conduciendo al hombre ante su hija, Ana Stelline. Algo similar ocurre con Joshi, para quien el principal objetivo es el de proteger el orden dado. La teniente se empeñará, así, en evitar que salga a la luz la verdad sobre el nacimiento de una criatura producto del encuentro entre un humano y una replicante, ordenando a K su búsqueda y asesinato. El protagonista, ante la posibilidad de que ese niño pueda ser él mismo, se verá obligado a renunciar a la

lealtad hacia su jefa, engañándola (lo que le acabará costando a K su expulsión del cuerpo de policía).

Estereotipos como el de Freysa y Joshi no se reducen al caso de este filme. Al igual que sucedía con Freysa, la imagen casi caricaturesca de la Ministra Mason de *Snowpiercer* —su excentricidad, su aspecto pálido y ligeramente andrógino (en el que sus rasgos femeninos se destacan de manera casi grotesca), además de su despotismo y altanería— reproduce nuevamente el imaginario de la bruja perversa y poco confiable.

Por su parte, el caso de Evelyn, lideresa de los «sin facción» de la saga *Divergent*, se ajusta en buena medida a la descripción dada antes para Joshi. Aun cuando sus rasgos físicos no pueden calificarse de «masculinos», su aspecto agresivo —transmitido a través de la iluminación y su vestuario oscuro—, además de su actitud autoritaria, manifestada a través de su beligerancia y su gesto siempre desafiante, parecería venir a suplir tal extremo. Evelyn es, en este sentido, la perfecta villana, tal y como la define Guarinos Galán (117): una «mujer Bond» que combina su atractivo con «una buena dosis de masculinidad».

Algo similar ocurre con el personaje de Jeanine —la lideresa de Erudición en la saga *Divergent*—, a quien su extremada inteligencia la convierte en una mujer fría y perversa, capaz de cualquier cosa con tal de imponer y defender su régimen. Otra vez, estamos ante una mujer madura y estricta que, aunque sus rasgos físicos tampoco son especialmente «masculinos», debe su liderazgo —al igual que Evelyn— a su intransigencia y a su firme disciplina militar: Jeanine, de hecho, será la encargada de liderar al ejército de Osadía (los cuerpos de seguridad de la Chicago distópica), en su ataque a los débiles y desarmados miembros de Abnegación. Jessica Delacourt repite nuevamente el mismo modelo: como Secretaria de Defensa de *Elysium*, la mujer se presenta como una mujer inflexible, agresiva y autoritaria, además de totalmente inescrupulosa. El parecido físico entre ambas mujeres resulta también evidente: ambas son mujeres elegantes, rubias, pulcras y sobrias, perfectas representantes del rígido orden que defienden (un estereotipo que se reiterará, también, en el caso de la «Anciana» antagonista de *The Giver*).

Ejemplos similares a los anteriores pueden observarse también en *Ready Player One* y, otra vez, en *Blade Runner 2049*. Si bien F'Nale y Luv, en tanto que ayudantes del antagonista principal de las correspondientes tramas, no representan el mismo grado de independencia que las anteriores (y, de ahí, probablemente, su aspecto más joven y femenino), su marcada agresividad, frialdad, fortaleza, inteligencia e impulsividad las coloca también en un estereotipo cercano al mencionado.

Cabe destacar que el caso de Luv problematiza algo más este rol: en la escena en la que Niander Wallace, inspecciona el nuevo modelo de replicante femenino de la compañía, la presencia desnuda y vulnerable de la nueva ginoide provoca en Luv una visible incomodidad que intenta disimular ante su creador, Wallace, presentado como un personaje con un poder cuasi divino. La lágrima que recorre el rostro de la mujer y su agarrotada postura exponen con claridad la opresión y la subordinación a la que está sometida, al tiempo que dejan en evidencia su conciencia del enorme poder que detenta Wallace. Cuestión, esta última, que se hace patente cuando el hombre, al retirarse, coloca su mano sobre el hombro de la mujer mientras la describe como «el mejor de todos los ángeles». En definitiva, mientras Luv ocupa la posición de antagonista y villana en relación con la trama principal, esto no impide que, en el ámbito de lo privado, sea presentada como una víctima más de la misma opresión patriarcal denunciada para el caso de Joi. Después de todo, ambas —en su condición de replicante, una, y sistema operativo, la otra— ponen de manifiesto la sujeción y cosificación del orden patriarcal que las ha engendrado en un primer lugar.

En cualquier caso, como adelantábamos, las anteriores imágenes contrastan claramente con buena parte de las acompañantes y compañeras sentimentales de los héroes. El extremo más claro lo tenemos en el caso de Jordan en *The Island*, quien se nos presenta como un personaje completamente infantil, inexperto y crédulo. Si bien es cierto que tales características van asociadas al planteamiento general del filme (los clones son «criados» hasta que alcanzan un grado de madurez mental cercano al de la pubertad, por lo que tanto hombres como mujeres son

igualmente pueriles), será Lincoln, el varón protagonista, el único capaz de advertir la falsedad de su mundo y trazar un plan de escape en el que arrastrará (casi de manera literal) a la chica.

También la indefensa y bondadosa Frey dependerá de un héroe en *Elysium*: el protagonista, Max acabará dando su vida para salvar a la hija de su mejor amiga y cumplir así con su promesa de «llevarla» a la estación espacial. Sylvia, la consentida hija del antagonista de *In Time*, será también «arrastrada» (en este caso, directamente secuestrada) por el protagonista, Will, quien la hará tomar conciencia y la conducirá hacia su libertad, lejos del estricto ambiente burgués del que proviene (lo que hará que la chica se enamore perdidamente de su captor). Lo mismo con la cándida y delicada Fiona de *The Giver*, que será puesta al corriente de la distopía gracias a su enamorado, Jonas. En todos estos casos, nos encontramos con mujeres jóvenes, sensibles, empáticas, dóciles o, como vimos, incluso ingenuas: el extremo exactamente opuesto del de las villanas mencionadas antes.

Más allá de las lecturas satíricas que, sin dudas, pueden extraerse de ejemplos como el de *Blade Runner 2049*, podríamos decir que la «masculinización» de los lide-razgos femeninos, lejos de generar adhesión o simpatía, provocan por el contrario recelos y rechazo. Con esto, el desafío y/o la reproducción de los roles de género parecería convertirse en una suerte de indicador del grado de lealtad o compromiso con las aspiraciones encarnadas por el protagonista: mientras aquellas que demuestran más independencia, autoridad, fortaleza —o incluso agresividad— se sitúan en las posiciones más antagónicas respecto al héroe, las más compasivas, ingenuas y sensibles representarían a las más fieles acompañantes de éste.

Por supuesto, lo anterior no representa una particularidad del género distópico. La reproducción de estos estereotipos supone una constante a lo largo de la historia del cine de ficción hollywoodense que, como se ha encargado de demostrar la investigación filmica feminista, ha constituido al sujeto femenino como «objeto de admiración visual», reproduciendo así, como afirma Lema Trillo (93), «la negociación de la dicotomía sujeto/objeto que caracteriza la construcción cultural de la feminidad

de forma general»; esto es, en resumen, la reproducción de la feminidad como objeto de deseo y, también, de consumo. Teniendo esto en cuenta, no resulta llamativa esta dicotomía que sitúa a aquellas mujeres más «maduras» y «masculinas» en la posición de antagonistas o villanas, mientras coloca a aquellas más jóvenes y «femeninas» (como Joi) en las posiciones más cercanas al héroe, sino directamente como su pareja sentimental. Sin embargo, esto parece cobrar una dimensión para nada desdeñable en lo que respecta al mencionado afán retróptico de las distopías cinematográficas *mainstream*: la reproducción de tales estereotipos no sólo acabaría reforzando el rol del héroe blanco masculino, sino que, con ello, se promovería una refundación del ideal civilizatorio basado en una visión eminentemente patriarcal. Dicho de forma más clara, mientras la reconstrucción y/o resolución de los conflictos continuaría estando en manos de los hombres, las «buenas» mujeres (femeninas, dóciles) se limitarían a acompañarlos, mientras las «malas» (agresivas, masculinas) representarían una de las más claras amenazas.

Estos dos estereotipos señalados —la villana/bruja y la «chica buena» (Guarinos Galán, 116-117)—, son claros herederos de la tradición agustiniana que distingue entre dos «modelos» de mujer: por un lado, la Eva pecadora, perfecta representante de la desobediencia y, por el otro, la mujer virginal, asociada a la imagen de la Virgen María, como representante de la bondad, la decencia y el pudor (Rey Segovia, 120). En esta línea, no es extraño que muchos de los personajes que ocupan la posición de acompañantes sean, además, madres: Lara en *Minority Report*, Frey en *Elysium*, Tanya en *Snowpiercer* o Natalie en *Divergent* son los ejemplos más claros de ello. También en *Children of Men* nos encontramos con esta misma imagen, aunque aquí en el rol de destinataria: una de las primeras apariciones de Kee, la joven negra embarazada, se da, para más señas, en un establo, rodeada de animales y ante la mirada de Theo, cuya primera reacción es, de hecho, la de clamar a Cristo.

Incluso la EVE de *Wall·E* — pese a representar, como su propio nombre lo indica, la transgresión en cuanto personaje femenino fuerte, inteligente y (al menos en principio) frío— será la principal encargada de salvaguardar

la vida, que protegerá con determinación en su propio vientre. Algo que, pese a no ser madres, también representan Fiona (*The Giver*) —a quien durante la ceremonia de graduación le será asignada la profesión de «nutridora» de los recién nacidos de la comunidad— y Miriam (*Children of Men*), antigua matrona y encargada de acompañar y cuidar a Kee durante su travesía.

Por el contrario —y salvando el caso de Evelyn quien, no obstante, es señalada como una «mala madre» por haber abandonado a su hijo, Four, huyendo del maltrato de su marido—, resulta mucho más difícil encontrar madres o «cuidadoras» en los roles antagonísticos. En cambio, como si se tratase de roles incompatibles, prácticamente todas nuestras villanas mantienen algún tipo de vínculo con el conocimiento científico, la tecnología o la academia. El extremo más claro lo constituye, probablemente, la computadora al mando de la nave espacial Axioma en *Wall·E*, cuya voz es interpretada por Sigourney Weaver, famosa por encarnar a uno de los personajes femeninos más icónicos del cine de ciencia ficción contemporáneo, la Teniente Ripley de *Alien* (Ridley Scott, 1979). En definitiva, y al igual que la Eva bíblica, las evas de nuestros filmes han cometido el pecado de comer del árbol de la ciencia, desafiando las leyes divinas y condenando, con ello, a la humanidad entera.

5. Textos y contextos

La anterior lectura señala a la relevancia que cobra la tradición cristiana-protestante en los filmes. Tradición que, por otra parte, resulta fundamental para comprender el desarrollo del «espíritu capitalista», tal y como lo proponía Weber. Respecto a esto último, Silvia Federici señala además el estrecho vínculo entre el origen del capitalismo y la criminalización y «domesticación» de los cuerpos femeninos, que alcanzaría su punto más álgido durante la caza de brujas de los siglos XVI y XVII. Según la teórica italiana, la caza de brujas precapitalista debe entenderse como condición imprescindible para el establecimiento del ideal de feminidad necesario para el funcionamiento del nuevo orden capitalista, basado en buena medida en

la división sexual del trabajo que relega a las mujeres al rol de reproductoras de la mano de obra (esto es, al trabajo reproductivo dentro del hogar) (Federici, 223).

Lo dicho puede observarse claramente en la reproducción de los estereotipos señalados durante el anterior análisis. Así, la separación entre lo público y lo privado — surgida también como producto de las necesidades de reproducción del capital en la modernidad (Scholz, 49)—, se aprecia también en la distinción que los filmes establecen entre las villanas (la mayoría de ellas, mujeres «públicas», como Jeanine, Jessica, Evelyn, Mason, la Anciana, Ava Paige o la Teniente Joshi), y las «chicas buenas», relegadas, por lo general, al ámbito privado. Otra vez, el caso más claro de esto último lo constituye la Joi de *Blade Runner 2049*, cuya propia naturaleza le impide abandonar el hogar: su única independencia vendrá condicionada al uso del «emanador» que le regala K, un dispositivo que le permite moverse al margen del sistema de proyectores conectados a la vivienda. Cabría preguntarse, pues, acerca del motivo por el cual los mencionados filmes insisten en reproducir y reforzar las comentadas dicotomías.

En este sentido, creemos posible establecer un paralelismo entre lo apuntado previamente por Federici y la presente crisis sistémica que, como indicaba Bolívar Echeverría (67), plantearía el riesgo de una posible «regresión» —o, más concretamente, un «retorno al fundamentalismo»—, en la que la recuperación de ciertos esencialismos (como la blanquitud/blancura a la que podríamos añadir, también, los ideales modernos de masculinidad y feminidad) se plantearía como una condición necesaria para la reparación y el restablecimiento del orden. Algo a lo que también apunta la antropóloga y activista argentina Rita Segato (16) que refiere a un «retorno conservador al discurso moral» (apreciable en los actuales ataques a lo que estos sectores conservadores denominan la «ideología de género»), lo que dejaría en evidencia la enorme importancia de la cuestión de género para el mantenimiento del *statu quo*.

En esta misma línea, autoras como Nancy Ehrenreich y Bonnie Mann apuntan a los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 como uno de los momentos decisivos en lo que refiere al avance de esta «regresión» para el caso de los Estados Unidos. Ambas pondrán énfasis en

la articulación de una retórica pro-belicista en torno a tal acontecimiento —necesaria para legitimar las posteriores invasiones de Afganistán e Irak— que estaría fuertemente apoyada en la revitalización del espíritu nacional entendido, este último, como un ideal esencialmente masculino (Nagel, 252)³. Howard y Prividera (134), apuntan también a la manera en que esta retórica belicista (encarnada en la figura del soldado patriota) privilegia claramente los rasgos del modelo tradicional de masculinidad (fuerza, coraje, independencia, valentía, lucha, etc.), lo que colaboraría a consolidar la jerarquía patriarcal que coloca a los varones en la posición de responsables y líderes del destino de la nación, mientras relegaría a las mujeres al rol de «actores secundarios», en cuanto menos «capaces» —de acuerdo a la ideología patriarcal dominante— de «luchar por la patria».

Aun cuando los trabajos de las mencionadas autoras son anteriores, habría que tomar también en cuenta el impacto de la debacle financiera del año 2008. Según Banet-Weiser (82), el desempleo y la desindustrialización que acompañaron a la recesión económica no sólo tuvo un tremendo impacto en la vida cotidiana de la clase trabajadora en general, sino especialmente en lo que respecta al ideal tradicional del «hombre trabajador» en Norteamérica, vinculado fuertemente a la idea de la familia nuclear heteronormativa y a la figura del padre proveedor. Esta sensación de impotencia —a la que podríamos referir como una sensación de «desempoderamiento»— explicaría en parte la respuesta reaccionaria de aquella parte de la población blanca y masculina que supuso la base fundamental del triunfo electoral de Donald Trump en las elecciones presidenciales de 2016 en los Estados Unidos (Johnson, 238; Strolovitch, Wong y Proctor; Faber et al.). En esta reacción veríamos, pues, la necesidad de ese retor-

³ Nagel analizará los orígenes y rasgos del modelo de masculinidad hegemónico contemporáneo en Occidente, lo cual vincula a una suerte de «renacimiento de la virilidad» entre finales del siglo XIX e inicios del XX. Tal renacimiento, señala Nagel (245), implicó la creación de una serie de instituciones encargadas de promover los «códigos de honor masculinos», a través del fomento de unas pretendidas «virtudes» tales como la fuerza de voluntad, el honor, el coraje, la disciplina, la competitividad, la fuerza discreta, el estoicismo, la sangre fría, la persistencia, el espíritu aventurero, la independencia, la virilidad sexual moderada y la dignidad (todos rasgos presentes en los héroes masculinos de nuestros filmes). Estos valores se trasladaron a las instituciones nacionales, conformando un ideal de nacionalismo esencialmente masculino, detectable en proyectos imperialistas como el Destino Manifiesto o la Doctrina Monroe.

no a un lugar seguro que los publicistas de Trump supieron resumir en el mandato de «devolver la grandeza» a los Estados Unidos.

En definitiva, la actual crisis sistémica habría traído consigo una renovación del *ethos* capitalista que, en los filmes distópicos, se aprecia claramente en esta apuesta por una refundación fundamentalmente blanca, liberal y patriarcal. Así, la insistencia de los filmes en reproducir los clásicos estereotipos masculinos y femeninos, acabaría reforzando una lectura arquetípica de los mismos que, en cuanto tal, serviría nuevamente para señalar el camino (supuestamente) correcto para la deseada recuperación (recuperación que sugiere, en su sentido etimológico, de «retorno de lo perdido», el mismo espíritu retróptico al que hacíamos alusión antes).

6. Los límites de la transgresión

En cualquier caso, es justo reconocer que no todos los personajes femeninos que completan el reparto de los filmes responden al mencionado arquetipo. Personajes como Brenda (*Maze Runner*), Julian (*Children of Men*), Ngoc (*Downsizing*), Samantha y Helen (*Maze Runner*), la ya mencionada EVE (*Wall·E*) y, por supuesto, Tris —protagonista de la saga *Divergent*—, parecieran venir a representar la «excepción a la regla». No sólo se trata, en todos los casos, de mujeres independientes, con aspiraciones y deseos propios, sino que, además, muchos de estos casos plantean una transgresión en lo que respecta a su aspecto físico: hablamos, por ejemplo, de personajes racialmente diversos y/o con cuerpos no normativos, sin necesidad de que tales características y/o rasgos las conviertan (como sucedía en los casos vistos previamente) en las villanas del cuento. Entre estos, creemos destacable el caso de Ngoc (*Downsizing*), quien, además de su origen asiático y de su discapacidad, es una mujer decidida, cuyas fuertes convicciones harán que Paul, el protagonista del filme, acabe involucrado en su causa.

Algo similar ocurre con Julian (*Children of Men*), cuya condición de «madre» no resulta especialmente determi-

nante para la trama: de hecho, será Theo quien le reclame el «haber superado rápidamente» la muerte de su hijo, algo a lo que la mujer responderá reivindicando su derecho a gestionar sus emociones de manera diferente a lo esperado. Julian es una de las «mujeres fuertes» de la resistencia; una mujer firme y comprometida, que actuará como destinadora de la trama de Theo, instando al hastiado y rendido protagonista a involucrarse en la lucha. Lo mismo sucede con la independiente y audaz Samantha (*Ready Player One*), una de las mejores jugadoras del OASIS, quien será la encargada de enseñar a Wade las repercusiones políticas del dominio de IOI sobre su mundo. Helen, del mismo filme, es quien probablemente problematiza los roles de género en un sentido más amplio: siendo una joven mujer negra, nada ajustada a la norma (además de su aspecto «varonil», es ruda, competitiva y extremadamente resolutiva), su avatar en el OASIS, Aech, representa a un hombre fornido al tiempo que sensible y atento.

No obstante, resulta al menos llamativo que aquellos personajes menos normativos acaben ocupando un papel generalmente marginal dentro de la trama, al punto de que la participación de personajes como el de la Helen «real» se limita a unas pocas escenas (esto sin contar que su personaje reproduce el estereotipo del «mejor amigo negro», bromista del grupo). Lo mismo sucede con Julian, en *Children of Men*, quien será asesinada nada más transcurrido un tercio del filme. Estos personajes sólo parecen cobrar más relevancia cuando ocupan el rol de pretendientes/enamoradas del héroe, como ocurre en los casos de Samantha, Ngoc o EVE, reproduciendo un esquema similar al de las acompañantes más normativas de los ejemplos comentados anteriormente. Esto es algo que, pese a su protagonismo, podemos identificar claramente en el caso de Tris, la heroína de *Divergent*. Aun cuando su personaje presenta rasgos interesantes en lo que respecta a la transgresión de los roles de género tradicionales (es decidida, fuerte, beligerante, además de extremadamente inteligente y valiente, pero sin dejar de ser al mismo tiempo sensible, afectiva e intuitiva), su liderazgo en la trama se irá viendo progresivamente mermado cuando se empareje con Four, su compañero de aventuras. El chico acabará finalmente convirtiéndose en

portavoz de sus deseos y aspiraciones, guiándola, aconsejándola y proporcionándole la seguridad y la estabilidad emocional que necesita por su condición de mujer. Esto quedará especialmente claro al inicio del segundo filme de la saga, cuando Tris manifieste serios problemas para adaptarse a las reglas durante su refugio en la facción de Cordialidad. Ante el riesgo de ser expulsados de la comunidad, Four asumirá la responsabilidad de interceder ante la líder, Johanna, pidiéndole a Tris que guarde silencio. En la mencionada escena, Four aparecerá de pie junto a Johanna, mientras Tris permanecerá sentada, mirando al suelo, simbolizando el desplazamiento del centro de la narrativa hacia el personaje masculino, un cambio que se consolidará en lo que resta de la saga. Four acabará así asumiendo la voz cantante dentro del grupo de aliados de Tris, opacando notablemente, en el nivel de la imagen, la autoridad de la chica.

Este trasvase del protagonismo se explicitará, también, en las transformaciones en el aspecto físico de la protagonista a lo largo de toda la saga: mientras Tris presenta inicialmente un aspecto aninado y «casto» (acentuado por su atuendo sobrio y gris), su imagen irá evolucionando hacia una estética más agresiva, audaz y oscura (con el cabello largo y suelto, primero, y cortado a lo *pixie* más tarde) para, finalmente, acabar recuperando un aspecto más *clásicamente* femenino y amable, aunque visiblemente más adulto. Este proceso de (re)feminización del personaje de Tris coincidirá, así, con una moderación de sus aspiraciones rebeldes y la consecuente aceptación de las reglas del juego (algo que puede observarse también en los casos de Samantha de *Ready Player One* o, de manera algo menos marcada, en la Brenda de *Maze Runner*). En este sentido, si bien es cierto que Tris retomará finalmente la lucha, su regreso estará motivado fundamentalmente por la completa decepción ante las alternativas, lo que acabará traducándose en un retorno definitivo al hogar, dentro de los muros de la ciudad que acabará prometiendo defender ante cualquier injerencia externa. Con esto, la aparente transgresión parecería acabar casi siempre frustrada o, en su caso, abandonada⁴. Las únicas excepciones parecerían

constituirlas personajes como el de EVE o Ngoc, aunque, en cualquier caso, ambas terminarán otra vez relegadas al rol de acompañantes de sus respectivos héroes.

7. Cambiarlo todo para que nada cambie

Cabría señalar a la aparente paradoja que tal frustración y/o abandono supone, más teniendo en cuenta el supuesto afán crítico y de denuncia que suele ser atribuido a este tipo de textos. En tal sentido, creemos posible sugerir que la reproducción de ciertos ideales y/o imágenes conservadoras de la feminidad/masculinidad en los filmes analizados es en buena parte una de las consecuencias de la actual «parálisis de la imaginación» política a la que hemos hecho alusión en páginas previas. Dicho de otra manera, la incapacidad para imaginar alternativas realmente emancipadoras al margen del actual sistema económico y político —y la insistencia en una «refundación» civilizatoria que no sólo no problematiza, sino que incluso reivindica las bases del proyecto liberal-capitalista moderno—, repercutiría en una imposibilidad para superar las actuales antinomias del sistema, entre las cuales podemos ubicar las desigualdades de género. En esto, conviene recordar que el mencionado proyecto civilizatorio es directamente dependiente de la reproducción de unas determinadas dinámicas, esencialmente patriarcales y colonialistas (Grosfoguel, 40). Con esto, nos encontraríamos ante una suerte de sendero laberíntico que funciona como reflejo de la actual incapacidad para imaginar alternativas realmente emancipadoras, más allá de la búsqueda de un refugio más o menos «seguro». Esto, aun cuando tal refugio pueda acabar constituyendo, para muchas, una cárcel.

En cualquier caso, es necesario destacar positivamente las tentativas de superar este escenario, planteadas en propuestas como las de *Blade Runner 2049* o *Divergent*. Por otra parte, personajes como Helen, Ngoc y Julian demuestran también un claro intento por transgredir y/o problematizar las relaciones y roles tradicionales de género,

⁴ Aun cuando la saga *The Hunger Games* no forma parte del análisis aquí propuesto, lo dicho es también apreciable en la evolución de su protagonista, Katniss, quien, tras

las decepciones de la lucha política, acabará retornando a su hogar para formar una familia. Para un análisis más pormenorizado de lo comentado, ver Rey Segovia (2016).

explorando aquellos espacios donde residen las potenciales tensiones e intersecciones (de género, de clase, de raza, etc.). En todo esto, la influencia de lo que se ha calificado como la «cuarta ola» del feminismo occidental es evidente, poniendo al mismo tiempo sobre la mesa los constantes cruces entre la cultura popular y la cultura masiva.

No obstante, como señalan Arruza, Bhattacharya y Fraser, cabe tener también en cuenta que esta cuarta ola feminista trajo consigo una clara bifurcación en el camino de las demandas del movimiento: por un lado, la apuesta por un feminismo de corte liberal, centrado casi exclusivamente en las demandas de mayor representatividad de las mujeres dentro de las instituciones liberales-capitalistas (la necesidad, sobre todo, de romper el llamado «techo de cristal» que impide a las mujeres avanzar en sus carreras profesionales o alcanzar posiciones de poder dentro de las instituciones) y, por el otro, un feminismo de corte popular y anticapitalista que no se limita, en palabras de las mencionadas autoras, a las «cuestiones de las mujeres» sino que formula sus demandas partiendo del potencial emancipador del feminismo frente a las diferentes crisis que atraviesan nuestro presente (económica, política, social, ecológica, migratoria, etc.). Atendiendo a lo comentado, aun cuando los mencionados intentos de transgresión deben ser valorados, resulta clara la tendencia generalizada hacia un planteamiento de las relaciones de género enfocado sólo en términos de «empoderamiento», «diversidad» e «igualdad de oportunidades», en línea con la propuesta revisionista de los filmes.

Referencias

- Arruza, Cinzia; Bhattacharya, Tithi; Fraser, Nancy. *Manifiesto de un feminismo para el 99%*. Barcelona: Herder, 2019.
- Banet-Weiser, Sarah. «“We Are All Workers”: Economic Crisis, Masculinity, and the American Working Class». *Gendering the Recession: Media and Culture in an Age of Austerity*. Eds. D. Negra e Y. Tasker. Durham: Duke University Press, 2014, pp. 81-106.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists: Laura Muvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Londres: Routledge, 2006.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México: Era, 2010.
- Ehrenreich, Nancy. «Disguising Empire: Racialized Masculinity and the “Civilizing” of Iraq». *Symposium: Eighth Annual LatCrit Conference City & The Citizen: Operations of Power, Strategies of Resistance*, 2004. <https://engagedscholarship.csuohio.edu/clevstrev/vol52/iss1/9>
- Faber, Daniel et al. «Trump’s Electoral Triumph: Class, Race, Gender, and the Hegemony of the Polluter-Industrial Complex, Capitalism». *Nature Socialism*, 28(1), pp. 1-15, 2017. 10.1080/10455752.2017.1279867
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- Greimas, Algirdas J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987.
- Guarinos Galán, Virginia. «Mujer y cine». *Los medios de comunicación con mirada de género*. Eds. F. Loscertales Abril y T. Núñez Domínguez. Andalucía: Instituto Andaluz de la Mujer, pp. 103-120, 2008.
- Howard, John W. y Prividera, Laura C. «Gendered Nationalism: A Critical Analysis of Militarism, Patriarchy, and the Ideal Soldier». *Texas Speech Communication Journal*, 30(2), 2006, pp. 134-145.
- Jameson, Fredric. «Future City». *New Left Review*, 21, 2003, pp. 65-79.
- Johnson, Paul Elliot. «The Art of Masculine Victimhood: Donald Trump’s Demagoguery». *Women’s Studies in Communication*, 40(3), 2017, pp. 229-250. <https://doi.org/10.1080/07491409.2017.1346533>

- Lema Trillo, Eva Victoria. *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- López Keller, Estrella. «Distopía: Otro final de la utopía». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, 1991, pp. 7-23.
- Mann, Bonnie. «How America Justifies War: A Modern/Postmodern Aesthetics of Masculinity and Sovereignty». *Hypatia*, 21(4), 2006, pp. 147-163. <https://www.jstor.org/stable/4640026>
- Martorell, Francisco. *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*. Valencia: La Caja Books, 2019.
- Martorell, Francisco. *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. Valencia: La Caja Books, 2021.
- Mulvey, Laura. «Placer visual y cine narrativo». *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. B. Wallis. Madrid: Akal, 2001, pp. 365-377.
- Nagel, Joane. «Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations». *Ethnic and Racial Studies*, 21(2), 1998, pp. 242-269. <https://doi.org/10.1080/014198798330007>
- Rey Segovia, Ana-Clara. *Cine distópico y crisis social: El caso de la adaptación cinematográfica de 'Los Juegos del Hambre'*. Trabajo de Fin de Máster, Universitat de València. 2016.
- Rey Segovia, Ana-Clara. «De galateas, brujas y prostitutas: compañeras robóticas en el cine». *De esclavos, robots y esclavas. Paisajes Transmediáticos*. Eds. M. Urraco Solanilla y F. Mariano y Martínez Mesa. Madrid: Catarata, pp. 101-130, 2019.
- Scholz, Roswitha. «El patriarcado productor de mercancías. Tesis sobre capitalismo y relaciones de género». *Constelaciones, Revista de teoría crítica*, 5, 2013, pp. 44-60.
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Soto Arguedas, Abileny. «La crítica feminista y el cine de mujeres». *Escena, Revista de las artes*, 72(1), 2013, pp. 55-64. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14456>
- Strolovitch, Dara Z., Wong, Janelle S. y Proctor, Andrew. «A possessive investment in white heteropatriarchy? The 2016 election and the politics of race, gender, and sexuality». *Groups and identities*, 5(2), 2017, pp. 353-363. <https://doi.org/10.1080/21565503.2017.1310659>

