



## **Máster en Construcción y Representación de Identidades Culturales**

### **Maternidad y monstruosidad en Marvel: los casos de Viuda Negra, Mística y Jessica Jones**

Meritxell Plana Alsina

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas y de Estudios Ingleses  
Facultad de Filología y Comunicación  
Universidad de Barcelona

Curso académico 2020-2021  
Tutoras: Andrea Ruthven y Helena González Fernández



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



**RESUMEN:**

En este trabajo se pretende analizar la relación entre la violencia y la maternidad presente en los cómics de superhéroes de la franquicia de Marvel, concretamente en los personajes de Viuda Negra, Mística y Jessica Jones. Es decir, se ha buscado la relación específica entre estos dos elementos al mismo tiempo que se ha analizado cómo esta conexión influye en su representación de la violencia ejercida y sufrida. Finalmente, se ha analizado esto en conjunto para ver qué representación de la maternidad se hace dentro de las obras en un período concreto, que se inicia en los años 60 con la creación de Viuda Negra y termina en 2010 con la primera aparición de Jessica Jones. La metodología usada para este trabajo se centra en el estudio de la teoría del cómic, de la sexualidad, la maternidad y la representación de mujeres violentas para aplicar estos conceptos al estudio de las obras de Marvel, teniendo como foco la concepción sociocultural de la mujer violenta/arma que impronta la idea de la maternidad e imposibilita que los sujetos ejerzan este rol. Eso implica una relación directa entre los personajes y su momento de creación al mismo tiempo que habla de la importancia que se asigna culturalmente a ciertos roles, como la maternidad, que se impone como innato y se limita a un conjunto de sujetos con unas características muy concretas.

**PALABRAS CLAVE:**

Maternidad – Marvel – Violencia – Monstruosidad –Viuda Negra – Mística – Jessica Jones

**ABSTRACT:**

This MA thesis aims to analyze the relationship between violence and motherhood present in Marvel superhero comics, specifically in the characters of Black Widow, Mystique and Jessica Jones. The specific relationship between these two elements has been sought while how this connection influences the representation of the violence exercised and suffered has been analyzed. These have been interrogated together to see what representations of motherhood are made within the comics in a specific period, which begins in the 60s with the creation of Black Widow and ends in 2010 with the first appearance of Jessica Jones. The methodology used for this work focuses on the study of comic book theory, sexuality and motherhood theory and the representation of violent women theory to apply these concepts to the study of Marvel comics. The most important conclusion from this work is the implication of the sociocultural conception of the violent

woman/weapon that imprints the idea of motherhood and makes it impossible for these subjects to exercise this role. This implies a direct relationship between the characters and their moment of creation while talking about the importance that is culturally assigned to certain roles, such as motherhood, which is imposed as innate and limited to a set of subjects with very specific characteristics.

**KEY WORDS:**

Maternity – Marvel – Violence – Monstrosity – Black Widow – Mystique – Jessica Jones

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, quiero agradecer a mis padres, Ferran y M<sup>a</sup> Alba, todo el apoyo brindando durante todos mis años académicos y especialmente en el transcurso del TFM. Pero sobre todo quiero darles las gracias por incentivar mi afición por los cómics desde tan pequeña y permitir que la casa sea una biblioteca llena de novelas gráficas.

En segundo lugar, quiero agradecer a mis tutoras toda la ayuda que me han brindado. Este trabajo no habría sido posible sin la ayuda inconmensurable de Andrea Ruthven y Helena González Fernández, puesto que sin su apoyo y sus anotaciones no habría conseguido sacar todo el provecho a esta investigación.

Finalmente, me gustaría agradecer a todos mis amigos y compañeros todo el tiempo dedicado en escucharme hablar sobre mi estudio, especialmente a mi compañero de piso, Mario, que ha invertido tardes enteras viéndome y escuchándome divagar sobre este trabajo.



# Índice

1. Introducción.....	9
1.1 Las mujeres en los cómics de superhéroes: representaciones, evolución y creación .....	9
1.2 Corpus: construcción de identidades múltiples .....	15
1.3 Metodología e hipótesis .....	26
2. Viuda Negra: La privación de la maternidad.....	29
2.1 La privación de la maternidad y sus implicaciones .....	29
2.2 Viuda Negra como <i>femme fatale</i> .....	39
3. Mística: La mala madre .....	45
3.1 La maternidad mal ejercida .....	45
3.2 El cuerpo, la monstruosidad, la fluidez de género y el individualismo .....	47
3.3 Los monstruos que engendran monstruos .....	57
4. Jessica Jones: La buena madre .....	65
4.1 La violencia y la violación.....	65
4.2 Mala vida: Sororidad, alcoholismo y violencia .....	71
4.3 La construcción de la maternidad a partir del trauma .....	76
5. Conclusiones: La monstruosidad y la violencia en la maternidad.....	85
Bibliografía citada .....	97



## 1. Introducción

### 1.1 Las mujeres en los cómics de superhéroes: representaciones, evolución y creación

Los personajes heroicos femeninos de los cómics de superhéroes han evolucionado de forma drástica desde sus inicios en la llamada Edad Dorada del cómic (1938-1956), donde este tipo de representaciones son escasas y poco representativas. El cómic de superhéroes, tal y como lo conocemos, nace durante la Segunda Guerra Mundial, fruto de los acontecimientos históricos representados por el miedo y la pobreza, actuando como una vía de escape (Suárez, 2016, p. 12). La única representación femenina importante en esta época es Wonder Woman, de DC Comics, que parte de los principios feministas originarios del creador del personaje con la intención educar a los niños y a las niñas desde “valores de comprensión, respeto e igualdad de género” (Miguel Sepúlveda, 2017). Se creó como sujeto simbólico que representara principios morales y feministas, sobre todo para las niñas, enseñándoles a ser independientes y autónomas y apartarse de los comportamientos y prejuicios asignados a las mujeres de la época: “Wonder Woman tiene una importancia social desde su origen que en DC Comics han tenido en cuenta como un valor social y moral positivo para ellos, que evidentemente además transmite una imagen corporativa” (Miguel Sepúlveda, 2017). Lo que se busca es romper con la sumisión a la obligatoriedad del matrimonio, pero no deja de simbolizar a una mujer que no se muestra de forma realista, sino que pertenece al ámbito mítico (Suárez, 2016, p. 15), y está representada desde el canon de belleza establecido por la mirada heteromasculina, que es la que marca el físico y la forma de actuar de este personaje, que se caracteriza, por ejemplo, por tener como punto débil que se la puede dominar atándola, remitiendo a esta idea de sumisión que quiere romper, pero que sigue inscrito en sus raíces. Las edades de Plata (1956-1971) y de Bronce (1971-1986) del cómic traen consigo un conjunto de transformaciones que son propias de la tipología inherente en el formato cómic, pero que –algunas de ellas, como el Comic Code o la sexualización– comportan un empeoramiento de las representaciones femeninas dentro del género superheroico. Siguiendo con el ejemplo de la primera *superheroína* –aunque este trabajo se centra en Marvel y ella pertenece a DC, sirve como ejemplo ilustrativo de las modificaciones que se llevaron a cabo en las representaciones–, vemos que, durante la Segunda Guerra Mundial, los compañeros masculinos de la Liga de la Justicia de América fueron a luchar, mientras que ella se vio relegada a quedarse como secretaria (Miguel Sepúlveda, 2017). A pesar

de eso, las representaciones a lo largo de los años se irán modificando, como ahora ilustraremos.

La Edad de Plata está marcada por la censura y el Comic Code, que se inició con la publicación de *La seducción de los inocentes* de Fredric Wertham. Esta obra y sus futuras consecuencias relega a la mujer al papel de ama de casa y madre en su caracterización de los cómics, al alegar que este tipo de obras tenían una extensa lista de “representaciones de violencia, sexo o abuso de alcohol y drogas” (Pérez, 2009, p. 305). Además, aseguraba que los cómics estimulaban sexualmente a los jóvenes y los corrompía, puesto que los jóvenes lectores de cómics adoptarían como estilo de vida aquello que habían visto en los tebeos: “A su juicio, existía una conexión con la lectura de tebeos y los comportamientos extremos y brutales” (González, 2020). Pone como ejemplo de mala influencia la violencia, la homosexualidad o la falta de instinto maternal, por este motivo, consideraba que las protagonistas debían tener papeles secundarios para representar las relaciones sociales aceptables en ese momento, que implicaban que la mujer debía tener un rol pasivo mientras que el hombre debía adoptar una actitud activa: “Para Wertham era negativo y pasmoso que la mujer se mostrara al mismo nivel que el hombre y le escandalizaba que ocupase posiciones de responsabilidad, y aún más que su objetivo en la vida no fuese formar una familia” (Bautista, 2018, p. 22). Fue tal el impacto que este psiquiatra tuvo que en la industria del cómic se vieron obligados a estipular la Comic Code, una política editorial que recomendaba –y prácticamente imponía– que los personajes femeninos fueran secundarios, estereotipados y representados como objeto de deseo (Hoyos, 2019, p. 21-22). La retórica de Wertham perduró, incluso después de la Edad de Plata, y eso se puede ver reflejado en la representación de la maternidad analizada en este estudio. Como plantea Suárez (2016, p. 19), a partir de la década de 1970 los personajes empiezan a tener profundidad y complejidad pero eso no implica que las protagonistas dejen de estar regidas por esta moral. En la actualidad podemos ver que los cambios culturales y la implicación de movimientos sociales como el feminismo ha llevado a que existan personajes como los que nos atañen en este estudio. Las tramas han evolucionado lo suficiente como para encontrarnos con personajes que requieren analizar la representación de la maternidad en relación con la monstruosidad y la violencia, como ocurre con Viuda Negra, Mística y Jessica Jones. Pero debemos tener presente que nos encontramos ante individuos creados en momentos históricos diferentes, y eso implica distintas construcciones e itinerarios históricos evolutivos, ya que Mística y Viuda Negra pertenecen a generaciones y contextos socioculturales diferentes en comparación con

Jessica Jones. No obstante, las diferencias que puedan existir entre estos personajes no las separa, sino que las unen a partir de la premisa que establecen McCausland y Salgado (2019) al decir que las mujeres héroe son las más conscientes de la máxima del género del cómic: «Un gran poder conlleva una gran responsabilidad»<sup>1</sup> (p. 115). Eso implica que las tres han vivido la experiencia del horror que se inscribe en el género y han adquirido el conocimiento necesario para comprender que este se agrava en el momento en el que ellas mismas son representadas como armas (p. 115). La elección de este término viene dada por la relación entre arma e instrumento que está al servicio de otra cosa o persona, puesto que, como dice María Xosé Agra (2012): “los cuerpos de las mujeres devienen armas de guerra” (p. 55). El uso del cuerpo de la mujer como instrumento en los cómics de superhéroes, proviene de la idea de que las féminas violentas no son normativas, transgreden estereotipos de la sociedad del momento y por lo tanto deben tener una relación disfuncional con la maternidad, puesto que

Las mujeres son dadoras y protectoras de la vida, no pueden quitarla, destruirla. Por lo mismo, cuando no responden a, cuando transgreden, dicha normatividad, se transforman en seres mucho más peligrosos y temibles, mucho más crueles, y en objeto de fascinación y de fantasías masculinas, y de repugnancia y horror. (Agra, 2012, p. 58).

Con el uso de mujeres como sujetos de violencia, lo que se hace es hipervisibilizar la violencia que ejercen para contrarrestar la representación heteronormativa de la mujer insertada en la feminidad (p. 55). Personajes como Viuda Negra, Mística y Jessica Jones son sujetos adiestrados socialmente para ejercer violencia, en algunos casos más que en otros. Tal como plantean McCausland y Salgado (2019, p.113) hay una pérdida de consciencia y una enajenación en estos sujetos que les permite participar en la violencia y la represión social e institucional; solo a base de fuerza de voluntad consiguen desprogramarse de tal sumisión y adiestramiento. Buscamos analizar la intersección de la representación de la mujer héroe representada en el desempeño de los roles de arma y la maternidad, examinando la percepción que tienen de su propia condición de instrumento y cómo esto afecta a la participación en la maternidad y la violencia.

Con la llegada de la Edad de Bronce del cómic, que acaba por desencadenar el apogeo de las imágenes propias de los 90, la representación de la “buena” mujer pierde importancia, pero se da paso a la sexualización excesiva, que ya se veía en la *buena mujer*

---

<sup>1</sup> La máxima “Un gran poder conlleva una gran responsabilidad” es la frase célebre que el tío Ben le dice a Peter Parker, alias Spiderman, y que se convierte en una frase célebre dentro del universo de este personaje y del mundo del cómic en general.

pero se refuerza en estas nuevas representaciones: “Se rompía del todo con la imagen de que la mujer tenía que ser buena, pero a un precio. En resumen, sexualización y violencia [...] Las mujeres estaban más liberadas, pero el trato en esta década no era precisamente bueno” (Bautista, 2018, p. 38). No será solo por la sexualización, sino también por los poderes que consumen física y emocionalmente a sus personajes (Hoyos, 2019, p. 22), puesto que algunas *superheroínas* obtienen capacidades tan grandes que comportan la pérdida de control de sus dones, no tienen suficiente fuerza física y psicológica como para dominarlos. Un ejemplo es el caso de Jean Grey, el despertar de la fuerza Phoenix comporta un poder tan abrumador que acaba por descontrolarse, primero por la monitorización mental de Mente Maestra, líder del Club Fuego Infernal, y luego por su conversión en Fénix Oscura, un ser de poder incontrolable e inigualable pero que Jean es incapaz de contener e impedir atacar a sus amigos. La única forma que tiene de salvarlos de sí misma es suicidándose. En esta época aparecen mujeres con grandes dones, pero estos tienen grandes inconvenientes, como los planteados en el ejemplo de Jean Grey, miembro de los X-Men, pero que también están presentes en otros personajes femeninos como puede ser Rogue, hija adoptiva de Mística. En el caso de Rogue –Pícaro, en la traducción– no se consume, directamente, por sus capacidades, pero a cambio de una gran capacidad debe pagar el precio de la soledad: no puede tener contacto físico con nadie, ya que el contacto de su piel con la de otras personas les produce dolor y les quita los poderes y la vida. Estos inconvenientes nos muestran una referencia inconsciente a la necesidad de volver al patrón de la mujer sacrificada. Sus facultades requieren una renuncia, que va desde la muerte hasta la soledad, remarcando la necesidad de inmolación. Estas imágenes se irán matizando, hasta llegar a las representaciones antiheroicas en los personajes femeninos y también en los masculinos.

La antiheroicidad trae liberación argumental y realismo moral, pero la sexualización propia de los personajes femeninos, que se representa juntamente con la idea de capacidades descontroladas, en algunos casos, y con una hipermasculinidad en las figuras masculinas, acaba por comportar una reificación de las mujeres (Rodríguez, 2017, p. 46) que no solo son fuertes y violentas sino también objeto de deseo. La fuerza y la violencia se articulan en torno a estos poderes, en algunos casos descontrolados, que los personajes femeninos van adquiriendo durante los últimos años. Estos dos elementos también giran en torno a la forma de actuar y luchar contra el crimen, construida a partir de una convergencia entre las características masculinas y femeninas que representan la dicotomía clásica de género. En este caso, la frontera se desdibuja para mostrar que hay

una contradicción entre los roles de género en el momento en el que se superponen. El hombre héroe se seguirá caracterizando por una representación hipermasculina, mientras que la mujer héroe conjugará los rasgos masculinos de la violencia y los rasgos femeninos de la sexualización, puesto que se representan como el objeto de deseo del lector masculino heterosexual. El héroe se percibe, en realidad, como un reflejo de lo que este mismo lector quiere ser.

Precisamente en esta Edad de Plata surgen representaciones histriónicas y fracturadas, fruto del contexto histórico que las crea, puesto que los personajes de los cómics son representaciones de las sociedades en las que se insertan, tal como plantea Weschenfelder (2012): “Desde que surgiram, as histórias em quadrinhos se adaptaram e se integraram ao contexto histórico no qual estaban inseridas [...] As HQ’s [histórias em quadrinhos] são um mundo da supremacia masculina, o papel da mulher era de submissa aos homens” (p. 181).

Así pues, durante los inicios de los cómics, la mujer héroe había quedado relegada a los papeles de esposa o la auxiliar del héroe, pero es, precisamente en esta Edad de Bronce, cuando los personajes femeninos empiezan a abandonar la representación clásica de la heroína mostrada como sumisa. Inicialmente, pasará por la revisión de estas figuras femeninas como mujer fálica, que debe entenderse como un sujeto que adquiere características tradicionalmente asignadas al género masculino, como la masculinidad y la violencia física, pero diferenciándose del hombre por la sexualización de que es objeto (Hoyos, 2019, p. 13), aunque los personajes masculinos también se verán cosificados por la hipermasculinidad que los caracteriza. No se trata de personajes femeninos contruidos desde su propia identidad, sino que son transposiciones de ideales masculinos con el añadido de la sexualización. Y es que los lectores se identifican con los superhéroes, mientras que reifican a las mujeres héroe,<sup>2</sup> reduciendo su estatus a fantasía sexual/romántica.

---

<sup>2</sup> Se usará el término *mujer héroe* en lugar del de *heroína* a lo largo del trabajo por una cuestión de comprensión del significado. Se puede entender que el *héroe* es un sujeto comprendido como moralmente superior al resto de los humanos, que tiene unas capacidades y unas habilidades especiales, ya sea por sus poderes o por su inteligencia o dinero. Por el contrario, a lo largo de la Historia, la *heroína* se ha visto como la mujer acompañante del héroe, ya fuera por una relación de parentesco o por una transposición de los ideales del héroe a la representación femenina sexualizada. Con el uso de este término se busca crear una distinción entre la heroína entendida como acompañante o como transposición.

También se intentará obviar el término *superheroína* y cuando su uso sea indispensable se pondrá siempre en cursiva. Esto es así por la idea mencionada de la transposición de los ideales del héroe sumada a la sexualidad que convierte a las mujeres héroe de antaño en un personaje secundario subyugado y mal representado.

Finalmente, la mujer héroe sigue su evolución hasta convertirse en un sujeto individualizado y, en parte, egoísta, es decir, tal como apunta la RAE (2020) en su entrada sobre la palabra egoísta “hace atender desmedidamente al propio interés, sin cuidarse del de los demás” (RAE, 2020), fruto de la concepción del nuevo *héroe* como antihéroe. Se les considera egoístas por su interés por el beneficio individual, ya sea el propio o el de pequeñas comunidades, más que el general o social, esto se puede ver en las cruzadas individuales de *Mística*, que es capaz de enfrentarse a individuos de su misma especie – *mutantes*– si estos no están a favor de su lucha o sus ideales; en los abandonos temporales que *Viuda Negra* realiza en su posición como agente de *Shield* o *Los Vengadores* para enfrentarse a los misterios o errores de su pasado; o en las constantes elecciones de *Jessica Jones*, donde debe debatirse entre la unión a un colectivo de héroes o luchar por su propia causa de forma solitaria, haciéndose responsable de las consecuencias de su elección, que afectan a su matrimonio, a su hija y a su salud y estabilidad mental. Esta nueva representación heroica rompe con la necesidad de aprobación y participa de la frase: “el fin justifica los medios”. La muerte ya no es un tabú para este tipo de justicieros que luchan desde otra concepción de la moralidad y muestran que los errores también están presentes en sus actos (Suárez, 2016, p. 24-25). Y es que el (anti)héroe moderno es al mismo tiempo su propio villano (Morillo, 2016, p. 31) como comprenderemos al analizar los problemas de socialización y alcoholemia en *Jessica Jones*, por ejemplo. La ambigüedad moral de este tipo de representaciones trae consigo un conjunto de conflictos, desesperaciones y pesimismo que nublan por completo la heroicidad clásica para adentrarse en muestras mucho más acertadas de la realidad sociocultural. Y este es el inicio de la Edad Moderna de los cómics, que llega hasta la actualidad y que incluye representaciones novedosas como la de *Jessica Jones* y revisiones como las de *Mística*<sup>3</sup> y *Viuda Negra*.

Las llamadas *superheroínas* se construyen desde las posiciones de poder, los estereotipos y el simbolismo. Este último se pone en evidencia en el vestuario de los personajes, su *alter ego*, su construcción moral y su capacidad de adecuarse a un ideal y una lucha desinteresada, entre otros factores. Las tres protagonistas de este estudio rompen con los planteamientos simbólicos clásicos, como la moral, el ideal o la lucha.

---

<sup>3</sup> Nuestro corpus estará basado también en unas representaciones clásicas de *Mística*, pero es esencial comprender que este personaje surge de la oposición con lo que en ese momento se entendía por “buena mujer” y por lo tanto su representación no encajaba en la idea de *superheroína* clásica. Eso nos permite, incluso en sus primeras representaciones, analizarla desde la perspectiva de personaje rompedor en relación a los parámetros establecidos para este análisis.

Pero también se desvinculan de la construcción del *alter ego*, puesto que en el caso de Mística se constituye como identidad propia y en el caso de Vida Negra es una imposición. Los ejes esenciales para concebir un personaje como superheroico son el vestuario, en estrecha relación con la identidad, los poderes y la misión (Galván, 2018, p. 46) y eso es problemático en estos tres personajes, sobre todo en el caso de Mística y en parte también en el caso de Jessica Jones, ya que se separan del ideal de héroe para acercarse drásticamente a la representación antiheroica. En lo que respecta a las posiciones de poder y los estereotipos, en los cómics de superhéroes hay una representación clara de los roles de género que se encargan de mostrar los estereotipos asignados al rol femenino, creando así una representación de la sociedad patriarcal que se basa en la masculinidad y la sexualización (Morillo, 2016, p. 15).

## **1.2 Corpus: construcción de identidades múltiples**

Los personajes escogidos como corpus de análisis de este trabajo son Viuda Negra, Mística y Jessica Jones, puesto que tienen una estrecha relación con la maternidad/gestación, siempre comprendiendo que el estudio de estos términos es problemático y va vinculado al contexto social en el que se crea cada obra.

Mística y Viuda Negra son representaciones clásicas que a lo largo de los años han ido evolucionado. Se escoge a Viuda Negra por la violencia que ejerce en su pasado y por la relación que esta tiene con la imposibilidad de gestación. Se trata de un personaje cuya primera aparición se remonta a los años 60, como antagonista de Iron Man. Su estética y representación es característica, puesto que no lleva un traje de justiciera y su nombre no pertenece a una identidad individualizada, como el resto de los superhéroes que nutren el género, sino que es el nombre que se le asignó al experimento que la creó. La elección de este personaje viene dada por su singularidad y por la evidente relación entre su creación como arma y la imposibilidad de la maternidad.

La elección de Mística proviene de su cuestionable relación con la maternidad y la representación de la figura femenina como arma y como monstruo. La primera aparición del personaje se remonta a finales de los años 70 y comparte ciertos rasgos con Viuda Negra, como pueden ser el envejecimiento retardado, la aparición como antagonista y la fluctuación entre bien y mal como rasgo identitario. Es un personaje que interesa no solo por su propia representación y por su evidente relación con la idea de la

*mala madre* y la de mujer-arma, sino que es también interesante por la ruptura que presenta con el binomio de género.

Finalmente, la elección de Jessica Jones viene dada por el origen reciente del personaje y la vinculación que esta tiene con la violencia, el abuso y el maltrato, tanto antes como después de ser madre, en especial relación con el personaje de Killgrave y el trato de control y despotismo que ejerce sobre Jones. La primera obra en la que aparece es de 2001 y da origen a Marvel MAX, una filial de la compañía que buscaba crear representaciones más maduras y crueles dentro del género (Bendis y Gaydos, 2001). El personaje de Jessica Jones encarna una representación prácticamente novedosa de la maternidad dentro de los cómics de superhéroes, sin obviar toda la violencia que reproduce el personaje tanto a nivel sexual como psicológico.

Las tres están intrínsecamente relacionadas con la figura de la *femme fatale* o la mala mujer, una representación narrativa que se opone a la *buena mujer* y que busca trazar la evolución de la imagen clásica de las «bellas atroces», como figura retórica que representa la dualidad y la unión entre belleza y maldad (Belmonte, 2015, p146). En los últimos años se ha usado esta idea patriarcal de la mujer liberada como malvada para atacar al propio patriarcado y representar así otro tipo de *malas mujeres* que buscan, precisamente, liberarse del ideario heteronormativo. Y es que en las representaciones clásicas “cuando una mujer representa valores feministas como la emancipación del hogar o la rebelión contra la sociedad patriarcal, siempre se la etiqueta como ‘actitudes negativas’” (Navajas, 2016, p. 20).

El corpus escogido para este trabajo se compone por la totalidad de cómics publicados sobre Jessica Jones (creado en 2001);<sup>4</sup> los cómics *Hogar, dulce hogar* (Marvel Knights, 2004; Panini 2020) y *Las cosas que dicen de ella* (Marvel Knights, 2005-2006; Panini, 2020) de Viuda Negra y los cómics *X Men: Unlimited*,<sup>5</sup> *Contra natura* (Panini, 2018) y *Quietud* (Panini, 2019) de Mística. Pero a lo largo del análisis y debido a la naturaleza del estudio, también nos referimos en algunos momentos a Capitana Marvel y Bruja Escarlata puesto que hay elementos de sus tramas directamente relacionados con la maternidad y la vinculación que esta tiene con la monstruosidad y la violencia, motivo central de esta investigación. La información sobre la maternidad de estos dos personajes

---

<sup>4</sup> Desde 2001 hasta la actualidad se han publicado dos colecciones sobre este personaje. La primera de ellas, *Alias*, será analizada en dos ediciones diferentes, para ver los matices que podemos encontrar en los prólogos dependiendo del año de publicación.

<sup>5</sup> Se usará la edición inglesa y la española, puesto que en español no se han publicado la totalidad de volúmenes de esta colección.

puede encontrarse en las diferentes obras de Jessica Jones, así que no nos alejamos de nuestro corpus al mencionarlas. Son personajes canónicos dentro del género y son claves para comprender la evolución de la cuestión de estudio, por eso es importante ver la relación intrínseca que mantienen con los tópicos centrales de este análisis. Por ese motivo, en este capítulo nos centraremos en analizar los personajes principales del presente TFM, entrando también en los elementos claves para comprender la vinculación de la cuestión de investigación con estas otras figuras.

Natasha Romanova –nombre civil de Viuda Negra– hace sus primeras apariciones como villana en 1964: una espía rusa al servicio de La Habitación Roja, una organización criminal que acogía a niñas huérfanas. A lo largo de la historia del personaje, podemos encontrarnos con diferentes historias y representaciones que nos cuenten el origen de Natasha, pero hemos escogido *Hogar, dulce hogar* (Morgan y Sienkiewicz, 2004) por la actualidad de la obra y por la claridad con la que se habla del propio momento de creación del personaje y la relación que mantiene con la maternidad. Viuda Negra no es un solo sujeto sino un conjunto de niñas que se criaron bajo el mismo precepto y que lucharon por los mismos motivos. Actualmente Natasha Romanova permanece en activo, siendo la única Viuda Negra que lucha, aunque ya no trabaja para La Habitación Roja, si mantiene el nombre que se le asignó como espía y sigue combatiendo pero por unos valores totalmente diferentes.

Al inicio del cómic *Hogar, dulce hogar* (Morgan y Sienkiewicz, 2004) aparece una joven moribunda. Esta resulta ser otra Viuda Negra, totalmente retirada, que consigue quedarse embarazada, pero muere asesinada antes de dar a luz. Precisamente la relación entre estos dos personajes y la maternidad se convierte en el núcleo de nuestro estudio partiendo de la consciencia que tiene Natasha de su carácter como arma. Viuda Negra, como sujeto y como conjunto, es producto de un experimento científico que quiere convertirla, precisamente, en una máquina de matar a costa de sacrificar su maternidad y todo aquello que la construye como sujeto para convertirla en un instrumento, entendiéndolo en los términos planteados. Natasha, al final, comprende que ha sido creada como arma y por eso está insertada en la representación de la violencia y imposibilitada para la maternidad (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*). Como soldado privada de voluntad está desvinculada de la maternidad y profundamente arraigada en la idea de monstruosidad, entendiendo este concepto de forma casi frankensteiniana, es decir, se trata de una creación humana con fuerte relación con la tecnología, usada para lavarle el cerebro y modificarla genéticamente. Hay una

relación implícita con la crítica y la advertencia que planteaba Mary Shelley a la sociedad moderna tecnocientífica: “El monstruo de Frankenstein es un ejemplo de lo que puede pasar si no hay ética en el uso científico: una abominación” (Guerrero, 2018). Esto está intrínsecamente relacionado con lo que Guerrero considera el centro filosófico de la obra de Shelley: “el deseo de inmortalidad y las horribles consecuencias de los actos no éticos del hombre” (ib.). En el caso del proyecto Viuda Negra, no se busca exactamente la inmortalidad, lo que se intenta alcanzar es la fuerza pero también dotan a las niñas de La Habitación Roja de la capacidad de envejecer lentamente. Lo interesante de esta comparación entre ambos, el monstruo de Frankenstein y las Viudas Negras, es que se conciben como un producto humano conseguido mediante la tecnología pero sin seguir la lógica de la ética, comportando graves consecuencias. Viuda Negra, como sujeto y como conjunto, es una creación al servicio de un gobierno que busca usarla como arma (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*) y por lo tanto pasa a ser una creación monstruosa al estilo de la mujer-arma introducida anteriormente, pero no se puede obviar la conexión inherente de esta representación como instrumento con elementos como la violencia y la pérdida de la maternidad, puesto que está relacionado con la representación de la mujer que no “es” mujer. El cómic de *Hogar, dulce hogar* (Morgan y Sienkiewicz, 2004) introduce a Natasha y las demás Viudas en la representación de la monstruosidad puesto que no puede disociarse de las secuelas o efectos físicos producidos por la organización, a pesar de desvincularse (ib., Cap. *Una base en el este*). Es un sujeto modificado tecnológicamente y por lo tanto no puede separarse de las implicaciones de su creación ni del imaginario que esta comporta. Al fin y al cabo, nació y se crio con estas características; están inseridas en ella, no puede separarse de su propia concepción. Mística y Jessica Jones se originan a partir del mismo principio que Viuda Negra, puesto que las tres son producto de unas condiciones socioculturales que las crean y las moldean, y por mucho que ellas quieran liberarse de estos imaginarios no pueden separarse de la idea de *monstruo* y *arma* en las que han sido insertadas.

A lo largo de las diferentes representaciones, Natasha Romanova ha ido evolucionando como personaje: desde espía rusa y por lo tanto villana, hasta miembro de pleno derecho de los Vengadores. La evolución de su construcción está relacionada con las características socioculturales del momento de creación de cada obra, y eso implica una transformación del género, pero al mismo tiempo implica una evolución en la representación de los elementos característicos de la figura de la monstruosidad,

inherentes a la simbología del personaje, aunque se han ido matizando y explicando a lo largo de la evolución de la protagonista. Esta transformación está presente en la figura de Mística, conocida también como Raven Darkhölme. La representación de este personaje a lo largo de la historia ha sido más problemática que la de Natasha Romanova puesto que no ha experimentado una evolución lineal de villana a representación heroica, sino que se ha movido de forma ambivalente entre la bondad y la maldad. En *Contra Natura* (Vaughan y Lucas, 2004) se puede ver esta ambigua representación de la dicotomía al presentar al personaje como un sujeto movido por una ética que no se rige por las normas sociales establecidas, llegando a trabajar como espía para Charles Xavier.

Es indispensable comprender la construcción argumental general que mueve a los X-Men. Por un lado, Charles Xavier, un mutante telepata, crea una escuela para jóvenes mutantes con la finalidad de que puedan entrenar sus habilidades sin discriminación y a la larga conseguir armonía entre mutantes y humanos: “El sueño de Xavier era una sociedad en que mutantes y humanos convivieran sin temores, que los humanos no los excluyeran y que los superpoderes de los mutantes sirvieran para hacer el bien” (Ried, 2016, p. 120). Xavier tiene un posicionamiento claro sobre la relación entre humanos y mutantes, asegurando que los mutantes devienen la evolución genética y por lo tanto hay una relación entre ambos. Por otro lado, está Magneto, Erik Lehnsherr, cuyo posicionamiento es opuesto: “humanos y mutantes no son la misma raza, los mutantes son una especie distinta y superior a la humana, por lo cual corresponde que solo sobreviva la más apta” (p. 120). Los dos luchan abiertamente por los derechos de su comunidad, pero de forma drásticamente diferente. A lo largo de la historia, se ha leído la trama de X-Men en correlación con movimientos de reivindicación de minorías, desde la reivindicación afroamericana hasta otras como la feminista. La relación entre Magneto y la exterminación judía aparece de manera explícita en los cómics,<sup>6</sup> y en parte esto marca el posicionamiento político y social del considerado villano, puesto que su visión del mundo proviene de la comparación entre el exterminio judío y la situación de los mutantes, considerando que el otro siempre será visto como sujeto a eliminar. Según Belmonte (2015) Magneto y Xavier tienen dos formas opuestas de educar a los jóvenes mutantes en relación con los humanos, pero en este trabajo no se busca analizar si hay bondad en los actos que realizan Magneto y Xavier sino que se pretende comprender

---

<sup>6</sup> El cómic *El testamento de Magneto* (2019) de Greg Pak y Carmine Di Giandomenico cuenta la infancia de Magneto en un campo de concentración nazi.

cómo han afectado las vivencias históricas y culturales a estos personajes y qué ha comportado que tengan diferentes planteamientos e interpretaciones del mismo problema.

Es importante comprender la dualidad política y moral existente en el universo de los X-Men para entender así el posicionamiento político, moral y ético de Mística, que está más próximo al de Magneto a raíz de las diferencias físicas que la separan de la humanidad. A pesar de eso, no se puede entender este acercamiento como una posición estática, puesto que, como se verá a lo largo de este análisis, Mística se ve obligada a tener un posicionamiento ideológico y moral flexible para poder alcanzar sus objetivos. En el cómic de *Contra Natura* (Vaughan y Lucas, 2004) podemos ver como, a lo largo de la historia, el pronunciamiento moral y político de la cambiaformas se ha ido movilizand. En este cómic en concreto, se ve forzada a posicionarse junto a Xavier, pero lo que nos interesa no es tanto los movimientos que ejerce Mística en relación con su postura político y moral sino el motivo por el que decide enfrentarse a la humanidad y las consecuencias que ese posicionamiento tiene en relación con la maternidad, la violencia y la monstruosidad. Si Viuda negra se ve imposibilitada para la maternidad, Mística, en cambio, es la representación clara de la mala madre. En la colección *X-Men: Unlimited* aparece por primera vez la relación maternofilial que tiene Mística con uno de sus hijos, Nightcrawler, al que abandona nada más nacer puesto que la apariencia física del bebé afecta a la supervivencia de la cambiaformas; lo lanza a los perseguidores que la buscan a ella y consigue huir (Nicieza, 1993). Mística se representa, desde sus inicios, como una mujer de gran poder con la capacidad de alterar su cuerpo para transformarse en otro ser humano o incluso representaciones humanoides, pudiendo incluso crearse unas alas en sus brazos para poder volar (McKeever y García, 2005, #15) o una cola de pez para nadar (#22). Además, se caracteriza por la fuerza y la capacidad física suficientes como para ser una buena luchadora. Pero el precio que paga por este gran poder es la imagen física de su cuerpo principal, que puede modificar y transformar a su antojo: su apariencia original es la de una mujer con la piel azul, de cutis escamosa, pelo rojo y poco parecido con la corporalidad de los seres humanos. Esta representación física deshumanizada la caracteriza como alteridad por antonomasia. Si es el “otro” debe concebirse como cruel y despiadada y por lo tanto verse como lo contrario a la figura de la madre dadora de vida. Mística no responde al modelo hegemónico de la maternidad y no debe entenderse como una mujer clásica. Investigaremos como ella rompe con el ideal de que solo la mujer biológica puede gestar la maternidad biológica como sinónimo de cuidado. Nos referiremos a Mística como *no* mujer al remitirnos a un sujeto que no se construye a partir

de las divisiones sociales de género al mismo tiempo que se constituye a partir de las implicaciones sociales e ideológicas existentes en la contraposición humano-mutante. Mística, a pesar de no *ser* mujer, es madre y por ese motivo se debe comprender a qué tipo de maternidad nos enfrentamos y qué modelo de representación encarna para desvincular la maternidad del cuerpo y eso se va a interrogar desde la teoría trans. Así pues, la propia representación, en el momento de creación del personaje y por las implicaciones ideológicas que denota, no deja más alternativa que la de ser una mala madre, además de un sujeto perdido entre las ambigüedades de su representación. En la introducción de *Contra natura* (Vaughan y Lucas, 2004) Daniel Gavilán presenta a Mística como “un personaje que históricamente se ha caracterizado por haber pasado tanto tiempo asumiendo identidades ajenas en un interminable juego de suplantación y engaño, que ni ella misma tiene claro ya quién es”. Esto tiene una relación directa con la conversión de Mística en arma al servicio de Magneto, La Hermandad de Mutantes o incluso el gobierno. El posicionamiento político e ideológico de Mística está intrínsecamente relacionada con su representación de la maternidad y eso perpetua el imaginario de maldad y arma que viene figurando a lo largo del universo Marvel, puesto que se inserta en la violencia ejercida en pro de las identidades ideológicas de las que habla María Xosé Agra (2012) y al introducirse en estos parámetros la podemos analizar a partir de la idea de Agra sobre la doble atrocidad que, para el pensamiento patriarcal, perpetúan las mujeres: la de usar la violencia y la de destruir la visión tradicional de las féminas (p. 60). Mística antepone su ideología a la maternidad y así se incluye en la visión tradicional de la mujer violenta que no puede ser madre y, por ende, está destinada a encarnar la mala maternidad. Al fin y al cabo, es capaz de abandonar a su hijo para sobrevivir (Nicieza, 1993) o de adoptar a Rogue –Pícara– para usarla como arma contra Capitana Marvel, para robarle sus poderes. En *Quietud* (McKeever y García, 2005, #23) Pícara le dice a Mística que no puede perdonarla y que para ella ya no es su madre adoptiva. La representación de Mística es problemática en el plano ilustrativo por varios motivos: por su representación física, su asociación con la violencia y por la ambivalencia sexual que representa. Es uno de los primeros personajes de cómic que se presenta abiertamente bisexual. A lo largo de la trayectoria histórica del personaje ha mantenido relaciones sexuales con varios hombres, pero su gran amor fue siempre Destiny y juntas adoptaron a Rogue. Tras la muerte de Destiny, Mística adoptó un posicionamiento ético y bélico más drástico. Inicialmente, este romance se planteó de forma diferente: Mística, transformada en hombre, se convertiría en el *padre* biológico de Nightcrawler junto a

Destiny. La editorial desestimó esta representación y se modificó por la actual trama del personaje de Nightcrawler (Capote, 2019) al mismo tiempo que se convirtió a la pareja en las madres adoptivas de Rogue. Que no se permitiera a Mística participar de forma activa en la inseminación de este hijo, no implica que no tenga una relación un tanto desdibujada con su identidad de género. A lo largo de los cómics *Contra Natura* y *Quietud* son varias las veces en las que podemos ver a Mística manteniendo una postura ambigua sobre su imagen, y no solo por la capacidad que tiene para adoptar cualquier tipo de representación física, sino también por la forma que tiene de referirse a sí misma en términos que están impregnados de marcadores de género: “para ti nunca seré más que el malo, ¿verdad? Ups, perdón: la mala” (McKeever y García, 2005, #14). El hecho de que Mística pueda alterar su cuerpo no solo implica que puede modificar su apariencia física, adquiriendo rasgos tanto masculinos como femeninos, sino que puede transformar su cuerpo en un arma de guerra. Esto se relaciona estrechamente con lo planteado sobre Viuda Negra y la representación de la mujer-arma.

Finalmente nos encontramos con Jessica Jones, cuyo proceso de creación proviene de una intención totalmente diferente. Tal como plantea Clemente en la introducción a la obra *Jessica Jones 1: Alias* (Bendis y Gaydos, 2001), la génesis de este personaje viene dada por la voluntad de crear una obra arriesgada, acercando los cómics a la serie negra y a la trama adulta, con lenguaje y escenas obscenas. La intención de Bendis era producir esta trama con Jessica Drew, Spiderwoman retirada, pero acabarán inventando un personaje nuevo para crear este proyecto adulto, fundando así toda una nueva colección, Marvel MAX, que nació en 2001. Con *Alias* nace un tipo de representación totalmente novedosa: en las primeras páginas se puede ver a Jessica manteniendo relaciones sexuales anales con Luke Cage y la voz en off de la protagonista diciendo que únicamente lo hace para intentar sentir algo (#*Alias* 1). El odio y el alcoholismo son otros de los elementos recurrentes en esta nueva colección, impregnando por completo la trama general de Jones. La relación que esta mujer presenta con la maternidad es también problemática, aunque de una forma radicalmente diferente a las dos personalidades anteriores. Jessica Jones llega a ser madre al final de la colección *Alias*, en el cómic *Origen Secreto* (Bendis y Gaydos, 2014), y esta maternidad tiene una importancia trascendental en el trascurso de la trama de la segunda serie de la protagonista. Jessica Jones se construye desde una relación ambigua entre el embarazo y la violencia/monstruosidad, puesto que existe cierta simbiosis entre los polos opuestos, pero constantemente está dudando sobre su capacidad para ser madre por su estilo de vida y su genética (Bendis y Gaydos, 2017-1, #2). Antes

de presentarnos la maternidad de Jones, la colección de *Alias* muestra la violencia que construye al personaje simbólicamente y fácticamente. A Jessica se le asigna un pasado al estilo clásico, es decir, al iniciar el cómic se insinúa un momento pretérito en el que formó parte de Los Vengadores y luchó contra el crimen en un traje de cuero, pero tuvo tan poca relevancia que ningún lector la recuerda. La narración se centra en las experiencias de la protagonista tras la vivencia traumática de su pasado que la obliga a abandonar la lucha tradicional superheroica. Se convierte en detective privada y se enfrenta al crimen desde la violencia y el alcoholismo, pero teniendo muy presente el trauma provocado por su pasado que comportó lo anteriormente mencionado. Estos elementos también forman parte del género detectivesco del que bebe la obra. A lo largo de los diferentes cómics, se cuenta que Jessica Jones, cuando aún era la joven *heroína* Joya, fue secuestrada por el malvado Hombre Púrpura –también conocido como Killgrave–, un hombre de tez violeta con la capacidad de controlar mentalmente a la gente. El trauma viene por el hecho de que el hombre la sometió física y mentalmente durante meses, pero también porque durante ese tiempo nadie se dio cuenta de que había desaparecido. La violación no llega a consumarse, pero sí que la obliga a suplicarle que lo haga mientras ve como abusa de otras mujeres (Bendis y Gaydos, 2004, p. 222-224). En el cómic *La hija púrpura* (Thompson y De Iulis, 2019), el último volumen de la segunda colección, se pone en duda la afirmación de Jessica de que nunca la tocó<sup>7</sup>, y se cuestiona que su hija con Luke Cage sea realmente de este y no de Killgrave –puesto que a lo largo de las dos colecciones son varias las veces en las que la antihéroe se reencuentra con su antagonista.

La violencia es un elemento constitutivo en la representación de Jessica Jones, pero no solo la sufre sino que también la ejerce, y de forma brutal. Killgrave obliga a la joven a realizar actos atroces, pero también lleva a cabo actos extremadamente agresivos años después, cuando ya se encuentra libre de su control. Y eso tiene que ver precisamente con las consecuencias de ese secuestro y esa manipulación. Killgrave usa a Jessica Jones como instrumento –en todos los sentidos de la palabra– y ella se construye como arma y por eso actuará con violencia posteriormente. El abuso recibido la lleva a la alcoholemia, a excederse con la violencia tanto en el ámbito laboral como en el sexual y a la lucha. Pero a pesar de la trama, es la única de las tres protagonistas del corpus de este trabajo

---

<sup>7</sup> La referencia procede de *Lo oculto* (Bendis y Gaydos, 2004) pero también puede leerse en *Jessica Jones 3: Lo oculto* de los mismos autores, publicada en 2003. La edición de 2004 está publicada en 2 volúmenes, mientras que la edición de 2003 está publicada en 4 y son de editoriales diferentes.

que consigue asentar unas mínimas bases familiares: construye una relación con Luke Cage y tienen una hija. Este vínculo con Cage, alias Powerman, empieza como un encuentro sexual que solo se puede describir como brusco, pero tras el embarazo forman una familia que sigue luchando contra el crimen, sin unirse a equipos a los que amoldarse, pero siendo conscientes que las consecuencias de sus actos pueden afectar a su hija. A diferencia de Mística, la relación que tiene Jessica Jones con la violencia no la convierte en una mala madre –aunque ella lo ponga en duda– sino que la convierte en un personaje mucho más humano y lleno de dudas que se mueve por un terreno pantanoso, difuso en los entresijos de la dicotomía entre el bien y el mal. Jessica Jones mantiene una relación romántica con Luke Cage desde el final de la primera saga,<sup>8</sup> pero eso no implica que su relación con Killgrave esté totalmente extinta. A pesar de haberse desvinculado de él y liberado del control que le ejercía, la presión y la violencia que él provocaba en ella siguen presentes: “En mi mente no puedo distinguir entre lo que él me hizo hacer o decir y lo que yo hago o digo por mi misma. La única razón por la que sé que no estaba enamorada de él es la que me digo a mí misma: ¿Cómo podría estarlo? Le odio. Es por eso. Es por eso que me mantengo cuerda” (Bendis y Gaydos, 2004, p.226). Jessica hace patente que el control de Killgrave es absoluto, pudiendo controlar el sentimiento de las personas, consiguiendo que Jones crea estar enamorada, que intente matar o que alguien se suicide.

Habrán también otros elementos interesantes para el análisis de la maternidad y la violencia de este análisis: los Niños Púrpura, Capitana Marvel y Bruja Escarlata. En el primer ejemplo, los Niños Púrpura están intrínsecamente relacionados con Jessica Jones y su antagonista, Killgrave. Son los hijos biológicos del Hombre Púrpura, tienen sus mismos poderes pero han renegado de las intenciones malvadas de su padre y se están criando en la calle, cuidándose entre ellos. Aparecen en el mismo momento en que se pone en duda la paternidad de Luke Cage y tienen un papel fundamental en el desarrollo de la trama de *La hija púrpura* (Thompson y De Iulis, 2019). Lo interesante de estos niños es cómo la ausencia de referentes paternos –no se hace referencia a la/s madre/s y el padre está totalmente desvinculado de ellos– influye en la crianza de estos infantes y cómo ellos deciden separarse de los pocos referentes que tienen.

Por otro lado, Capitana Marvel y Bruja Escarlata presenta una maternidad cuyo proceso de gestación no es precisamente benigno. Capitana Marvel cuenta su relación con el engendramiento en *El retorno del hombre púrpura* (Bendis y Gaydos, 2018),

---

<sup>8</sup> El final de la saga se puede leer en dos cómics diferentes, a pesar de ser el mismo final: *Lo oculto* (Bendis y Gaydos, 2004) y *Origen secreto* (Bendis y Gaydos, 2014).

haciendo referencia a un suceso que ya había aparecido en el pasado de Marvel, pero que en este volumen la misma Carol Danvers se lo explica a Jessica Jones (Bendis y Gaydos, 2018, #14). Este acontecimiento marcó de forma traumática la trama de Danvers, desviándola de la lucha heroica y insertándola en una trama de maternidad no justificada que degradaba al personaje al obligarla a ser la “gestante” de su propio abusador. En el número 200 de la serie de Los Vengadores, el villano Marcus usó a Carol Danvers para transportarse de dimensión a partir de su propio embarazo (Bautista, 2018, p. 31). Eso comportó el rechazo de Los Vengadores y dio como resultado una historia turbia que la misma Capitana Marvel constata en *El retorno del hombre púrpura* (Bendis y Gaydos, 2018), perturbando la visión que este personaje tenía de la maternidad.

El caso de Bruja Escarlata no es tan turbio, pero sí traumático. Al final del volumen *Origen secreto* (Bendis y Gaydos, 2014) se encuentra el capítulo “What if... Jessica Jones had joined the Avengers” que narra la historia de qué habría pasado si Jessica Jones se hubiera unido a los vengadores al final de la colección *Alias*, tal y como le pidieron, en lugar de rechazarlo, como hizo en la trama canónica. En este capítulo especial se cuenta que Jessica se habría dado cuenta de que Bruja Escarlata, *alter ego* de Wanda Maximoff, estaba sufriendo una serie de transformaciones internas que los demás héroes no estaban viendo y que acaba comportando la destrucción de los propios Vengadores (Bendis y Gaydos, 2004, pp. 324-327). Estas alteraciones hacen referencia al acontecimiento que da lugar a los cómics *Vengadores Desunidos* y *Dinastía de M*<sup>9</sup>: la gestación de gemelos que son, en realidad, primero producto de su poder para alterar la realidad y luego de su imaginación. En *Vengadores desunidos* (Bendis y Finch, 2005), Wanda enloquece al recordar que sus hijos con Visión, que había olvidado, eran, en realidad, producto de su imaginación y acaba desatando su poder sobre los Vengadores, provocando la muerte de algunos de ellos. A raíz de la inestabilidad emocional inherente al personaje –su poder para controlar la realidad hace que le sea difícil percibir la diferencia entre aquello que es real y aquello que no– y de la incapacidad física para tener hijos acaba, tras una serie de peripecias, por crear un mundo alternativo, *Dinastía de M* (Bendis y Coipel, 2005), en el que vivir con sus hijos, para acabar perdiéndolos por segunda vez. Al inicio de esta obra, X-Men y Vengadores se reúnen para decidir qué hacer con Wanda, puesto que debido a su estado de enajenación es un peligro, y ante la posibilidad de que la maten, Pietro, hermano de Wanda, la convence para crear un

---

<sup>9</sup> Para más información se pueden leer las obras *Vengadores desunidos* (2005), de Bendis y Finch, y *Dinastía de M* (2005) de Bendis y Coipel.

universo paralelo, en el que, entre otras cosas, Wanda es humana y vive junto a su marido y sus hijos.

En este capítulo se han instaurado las bases argumentales de los diferentes sujetos de análisis, presentado las características esenciales de cada una de ellas que se retomarán a lo largo de todo el TFM. Viuda Negra, Mística y Jessica Jones serán las individualidades principales de estudio, por eso se ha explicado su trama y su relación esencial con la maternidad partiendo de la premisa siguiente: Viuda Negra como la mujer privada de la gestación; Mística como el sujeto capaz de gestar pero cuya construcción imposibilita la ejecución del rol de madre y, finalmente, Jessica Jones, que desempeña tanto la gestación como la maternidad pero partiendo de la relación con la violencia. Esta *clasificación* es una visión simplista que se irá ampliando a lo largo de todo el estudio pero que sirve como premisa inicial en la categorización de los personajes en el foco principal de análisis: la relación entre la maternidad y la violencia pasando por la concepción de estos sujetos como monstruosos y creaciones armamentísticas.

### **1.3 Metodología e hipótesis**

El trabajo tiene como foco central la maternidad en relación directa con el estudio de la violencia y la monstruosidad. Así pues, este estudio pretende analizar la relación inherente entre la representación de la maternidad y la violencia partiendo de la correspondencia entre la fuerza y la monstruosidad. La voluntad inicial de este trabajo es analizar tres personajes femeninos de los cómics de superhéroes, Viuda Negra, Mística y Jessica Jones para analizar la relación existente entre la maternidad y la violencia, buscando así delimitar los parámetros que permitan comprender cómo ha evolucionado este tipo de representaciones a lo largo de un período histórico concreto: desde la creación de Viuda Negra, en 1964, hasta la publicación de la última obra analizada de Jessica Jones, en 2019. Así pues, el estudio se dividirá en 3 capítulos, uno para cada personaje, y un cuarto que se estructurará a modo de conclusiones. Debido a la larga extensión del trabajo no es posible entrar en cuestiones de estilo gráfico, por ese motivo el estudio se centrará únicamente en el análisis textual de las obras, usando como corpus principal las obras mencionadas en el punto 1.2, publicadas entre 2001 y 2019.

Esta investigación pretende resolver tres cuestiones. En primer lugar, busca encontrar la relación específica de los personajes analizados para responder a la pregunta ¿qué relación hay entre maternidad y violencia/monstruosidad en estos tres personajes? En segundo lugar, se pretende analizar qué representación de la violencia ejercen y sufren,

a la vez que se busca comprender qué relación tienen con la idea de la maternidad, relacionándolo con la pregunta: ¿cómo se representa la gestación en los cómics de superhéroes teniendo presente el prototipo de representación femenina dentro del género? Somos conscientes que solo Jessica Jones es madre en el sentido dominante. En tercer lugar, se interrogará si la relación parcial o inherente que los personajes tienen con la maternidad es un sacrificio en pro de la liberación que ellas escogen, o es una elección externa dada por de la trama.

Así pues, este trabajo busca dar respuesta a la siguiente hipótesis: ¿está la maternidad –o la falta de ella–, en los cómics de superhéroes, relacionada con la violencia y la monstruosidad por la trama inherente en este tipo de obras o por la construcción de estos personajes, que parten de una representación bélica que es incompatible con la idea de la madre dadora y, por lo tanto, con la buena madre?

La bibliografía crítica se centra, principalmente, en los cómics especializados de los personajes concretos de análisis, que se combina con bibliografía centrada en la teoría del cómic y de la maternidad. Algunos ejemplos de teoría de cómic esenciales para este trabajo son los análisis de la sexualidad y la feminidad de José Joaquín Rodríguez (2011), Bautista (2018), Jorge Belmonte (2015), Jesús Hoyos (2019), Ponce (2017) o Elisa McCausland y Diego Salgado (2019). En relación con el análisis de la idea del héroe y su representación, son esenciales los textos de Alfonso M. Rodríguez (2017), Enric Cucurella y Ana Pareja (2015), Vélez (2017), Savater (2009) y Suárez (2016).

La teoría sobre la maternidad gira, sobre todo, alrededor del texto de Mercedes Bogino (2020), que sirve para comprender los diferentes tipos de maternidades. Pero hay otros textos esenciales para entender la maternidad en relación con el abuso, como pueden ser el de María Teresa Soto y Irma Chacón (s.f.) o el texto de Mariana Winocur (2012). Finalmente, también hay unos textos troncales para este estudio que giran alrededor de las mujeres violentas y sus representaciones y concepciones culturales y sociales, estos son los de María Xosé Agra (2012) y el de Laura Sjoberg y Caron Gentry (2007).

Los conceptos clave usados para el estudio son la violencia y la maternidad, en primer plano, pero con otros términos esenciales en segundo lugar como la corporalidad, la construcción de los sujetos como armas al servicio de otros y la percepción de la identidad.



## 2. Viuda Negra: La privación de la maternidad

### 2.1 La privación de la maternidad y sus implicaciones

La privación de la maternidad es un elemento definitorio en la construcción de Natasha Romanova a raíz de los experimentos sufridos en su infancia en la Habitación Roja. Tal como plantea Lyudmila Kudrin, dirigente de los experimentos, no se buscaba la esterilidad de las niñas, sino que esta es un efecto secundario producto de la voluntad inicial de la organización: crear soldados al servicio del estado.

Kudrin, una de las dirigentes de los experimentos, al hablar de las Viudas Negras, dice: “Todas erais huérfanas, los parámetros del proyecto lo requerían” (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*). El objetivo era someterlas a experimentos científicos y hacerlas fuertes, letales y, sobre todo, fieles a su país. Estos experimentos no solo le lavaron el cerebro, llenándolo de recuerdos falsos para hacerla más manipulable, sino que también la hicieron prácticamente estéril. La misma Natasha habla de los recuerdos falsos y lo describe como: “Sé lo de los recuerdos inducidos. Lo de los bloqueos hipnóticos del condicionamiento. No el resto” (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*). Con *el resto* se refiere a la esterilidad, que descubre en este mismo volumen al revelarse que su excompañera Stefanya Melnikova debía tomar una medicación para debilitar su fortificado sistema inmunitario y así impedir que este le llevara al aborto. Al respecto de todo esto, Kudrin dice:

Si... estaba embarazada, lo necesitaba. Os rehicimos a nivel bioquímico. Os dimos un sistema inmunitario y de reparación celular alimentada. Una característica que todas las viudas negras poseen. Vuestros heridas se curan cuatro, quizá cinco, veces más rápido que las de un ser humano normal, apenas enfermáis, no envejecéis tan rápido... No se os cae el pelo, vuestra piel puede enfrentarse al viento y al sol sin... [...] Natasha, el embarazo es una enfermedad, una debilidad. El feto perturba totalmente tus funciones corporales a un nivel físico y bioquímico, se nutre de la madre todo cuanto puede. Incluso produce elementos bioquímicos perjudiciales [...] Los sistemas de los que os dotamos reconocen todo esto como un ataque y responden de manera acorde. Sí, se produce un aborto automático como mecanismo de seguridad. Ninguna viuda negra podrá jamás tener un hijo. Lo siento, Natasha... era el programa Viuda Negra... queríamos guerreras, no madres. (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*).

Tal como se anuncia en el cómic *Hogar, dulce hogar* (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*), lo que los dirigentes de este experimento buscaban era soldados, no madres, puesto que la coexistencia entre ambos se plantea como una imposibilidad.

Las afirmaciones de Kudrin dejan entrever una idea que parece plasmarse de forma evidente a lo largo de las representaciones clásicas de las mujeres héroe: una mujer fuerte y violenta, una soldado, no puede ser madre (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*). La creación de niñas-arma tiene una voluntad clara que proviene de la búsqueda de soldados leales, usando métodos como el lavado de cerebro y los recuerdos falsos, para luchar al servicio no solo de un estado sino de una ideología. Una ideología que, como la misma Kudrin dice, ahora está totalmente podrida (ib.) y se ha vendido al enemigo norteamericano. A todas las niñas del proyecto Viuda Negra se las mutiló y se las manipuló por una lucha que ya no existe, pero que sigue resistiendo en algunos puntos de la organización, como demuestra el hecho de que la propia Habitación Roja ha exterminado a Stefanya Melnikova, la Viuda Negra que consiguió quedarse embarazada, y a muchas otras e incluso ha atentado contra Natasha. El posicionamiento político de la organización –y de aquel momento histórico– ya obsoleto, es esencial para comprender la inutilidad de tales actos atroces.

Leyendo *Hogar, dulce hogar* (Morgan y Sienkiewicz, 2004) surgen preguntas sobre la privación de la maternidad en sujetos que son armas, en particular, por qué las mujeres violentas no pueden ser madres. La descripción inicial que hace Madelaine Gerard (2018) es clave para empezar a comprender la complejidad del personaje: “She is sterile. She engages in romantic relationships with more than one of the other Avengers, and she is portrayed at different times as a heartless assassin, trusted gal pal, and object of sexual desire” (p. 27). Todos los elementos que plantea Gerard forman parte de este análisis puesto que constituyen la imagen de Natasha como sujeto: no es solo una mujer incapaz de gestar y una asesina violenta; hay más en esta representación.

Viuda Negra constata una realidad intrínsecamente relacionada con las implicaciones socioculturales inherentes en la concepción de la maternidad. Tal como plantea Winocur (2012), la mujer tiene los órganos reproductores que posibilitan el embarazo, pero la unión de esta gestación con la idea de *maternidad* es cultural “producto de una época, consecuencia de una ubicación o situación determinada” (p. 46). Es decir, la maternidad no es una condición natural e innata en la mujer, sino que es la sociedad la que concibe que una mujer, en tanto que tiene la capacidad de gestar, debe tener, obligatoriamente, la capacidad de querer y cuidar de esa criatura. En el caso de Natasha Romanova la realidad choca de forma abrupta con las consideraciones sociales y culturales de su momento: no puede participar de esta maternidad puesto que su educación y sus modificaciones imposibilitan esta vinculación cultural con la idea de la

maternidad. Además, aunque tiene órganos reproductores, no tiene la capacidad de ser gestante puesto que su cuerpo está modificado para abortar. Si partimos de las características biológicas que Kudrin describe en *Hogar, dulce hogar* (Morgan y Sienkiewicz, 2004) se constata que hay una relación directa entre estas habilidades sobrehumanas y la voluntad de desvincularla de este ideal de mujer dadora de vida. Parten de la premisa de María Xosé Agra (2012) de que la sociedad tiende a considerar a las mujeres violentas como *antinaturales*, puesto que atentan contra la sociedad no solo por el uso de la violencia sino también por la ruptura con la visión tradicional de la mujer (p. 60). Así pues, Natasha y las demás Viudas Negras, se inscriben en la idea de que la violencia de las mujeres se percibe como un horror y un ultraje, asociándola normalmente a la sexualidad o a la falta de consciencia (p. 60). El proyecto Viuda Negra se caracteriza, precisamente, por usar niñas a las que se les manipula el cerebro y los recuerdos para usarlas como arma, por lo tanto, no hay ningún tipo de voluntad en sus actos. Eso no implica que se trate de actos inocentes, sino que actúan bajo la influencia de aquella organización que las ha convertido en arma y eso tiene graves consecuencias en su futuro, cuando se desvinculan de la entidad pero no pueden desvincularse de su pasado. Ese es uno de los motivos por los que Natasha Romanova puede considerarse un monstruo. Ella misma es consciente de las atrocidades que ha cometido, pero que no lo haya hecho de forma voluntaria no implica que no se sienta responsable de ello, por esa razón hay todo un conjunto de tramas en que la espía se convierte en justiciera y lucha contra el crimen para intentar expiar sus propios crímenes, como pasa en el cómic de *Los delicados hilos de la telaraña* (Edmonson y Noto, 2014). La sexualidad también aparece retratada en cierta manera en la representación de estas mujeres-arma. El nombre de Viuda Negra, en un sentido literal, hace referencia a un tipo de araña, pero al mismo tiempo tiene el significado metafórico de una mujer que devora hombres, puesto que es comúnmente conocido que la hembra de *Latrodectus mactans* devora al macho después de aparearse. Así pues, la referencia simbólica a la sexualidad del nombre se ve reflejada en la representación del personaje. Como espía usaba su cuerpo a modo de arma de seducción y destrucción, y en las obras actuales muchas veces se ha convertido en el deseo sexual de algunos de los grandes personajes masculinos del género superheróico: algunas de las relaciones más conocidas son las que tuvo con Bucky, alias Soldado de Invierno, o con Matt Murdock, alias Daredevil. En las películas su representación también ha sido muy problemática en este aspecto, puesto que se ha convertido a Natasha en objeto de deseo de prácticamente todos los Vengadores. La representación de Viuda Negra está marcada

por esta sexualización: “even as she gains a position of power as a founding member of the Avengers, her agency is diminished through engagement in romantic relationships with male characters” (Gerard, 2018, p. 28).

La falta de consciencia y la sexualización se pueden comprender como elementos clave en la construcción del personaje y debe pagar un precio para desvincularse de estos componentes. Una vez separada de la organización queda la consciencia de formar parte del sistema y de ser instrumento de guerra.

La pérdida de consciencia, la enajenación, representa a nivel más mundano una oportunidad de fuga para mujeres entrenadas para el sistema en técnicas experimentales ligadas al ejercicio institucional de la represión. Las *magníficas profesionales* objeto de tal entrenamiento han de pagar un precio muy alto por una desprogramación que pagan a golpe de voluntad. Ellas, comprenden antes o después, también son sistema. La Viuda Negra es adiestrada desde la infancia para liquidar cualquier oposición al régimen soviético, su cuerpo y su mente han sido manipulados para hacer de ella un arma erótica. (McCausland y Salgado, 2019, p. 113)

Esto se relaciona directamente con otro elemento constitutivo del personaje: “los responsables de la Habitación Roja desarrollaron un aerosol especial de feromonas que impedía a sus agentes atacar a cualquiera que lo llevara puesto” (Alday, s.f.). El uso de este tipo de herramientas para manipular, una vez más, a las jóvenes implica rebajarlas de nuevo al estatus de arma, instrumento y prácticamente sujeto no humano. Kudrin explica las motivaciones de tal invención al decir:

Cuando comenzamos el programa Viuda Negra, los sectores, llamémosles, más conservadores, se opusieron fuertemente. Muchos aún pensaban que el frente no era el lugar apropiado para las mujeres. La idea de una mujer joven realmente fuerte que fuera un agente en activo independiente... Bueno, te puedes imaginar la reacción que obtuvimos. Se nos exigió crear un sistema de control. Diseñamos un bloqueo basado en las feromonas, una fragancia química que podía ser aplicada como un perfume: de este modo, las agentes Viuda Negra serían incapaces de actuar violentamente contra cualquiera que portase esa fragancia o incluso de desobedecerle. Tratar de hacer algo así sería como intentar hacer daño a alguien por el que tienes un gran afecto, como asesinar a un ser querido. (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*)

La misma Kudrin explica que Nick Fury robó que este espray y entonces Natasha comprende que este hombre, con el que ha hecho tratos tras el abandono de la organización y la incursión en Shield, la ha estado manipulando con la misma sustancia y por eso se sentía tan amigable con él. Kudrin incluso insinúa que lo usó para hacer que Natasha Romanova desertara de su posición de espía porque no es solo un arma para la organización soviética, sino también para el fundador de Shield, para el que estuvo

trabajando muchos años. La duda se siembra en el personaje y comprende, de forma abrupta y dolorosa, que su posición como arma no desaparece al abandonar la organización, sino que permanece de forma latente. Este planteamiento nos ayuda a comprender una realidad que Alday (s.f.) expresa así: Natasha nace como un personaje estereotipado que encarnaba la paranoia antisoviética propia de los Estados Unidos en el momento de creación del personaje, pero paulatinamente ha ido evolucionado en complejidad.

La existencia de este perfume incide en la representación de Natasha como arma y como sujeto controlado, pero al mismo tiempo nos recuerda una idea que es, en realidad, el cuerpo troncal de este análisis: las mujeres en el campo de batalla no son fiables, las mujeres fuertes e independientes no pueden existir y debe crearse un sistema de control para conseguir que sus opiniones políticas y personales se vean sometidas. Las mujeres violentas no deben ser vistas como mujeres *totales*, sino que representan un ultraje y un horror que debe controlarse. Tal como plantean Sjoberg y Gentry (2008) “women's political violence is not seen as drive by ideology and belief in a cause, but instead as a perversion of the private realm” (p. 32) y por lo tanto los sujetos del proyecto Viuda Negra se adscriben a la narrativa del monstruo para justificar su violencia desde la idea de *fallo biológico* (Agra, 2012, p. 61, énfasis añadido), al fin y al cabo, se rompe con la representación ideal del sujeto femenino al crear individuos incapaces de generar vida. Partiendo de los planteamientos ya citados de Agra, a estas mujeres se las obliga a ser violentas, pero se las inscribe, al mismo tiempo, en esta narrativa rompiendo la idea de feminidad hegemónica y catalogándolas como *malas* mujeres, incapaces de ser madres y de participar de la naturaleza protectora, como si eso fuera una habilidad innata, para convertirlas en asesinas inhumanas al servicio de un estado que las controla a un nivel tan profundo como el demostrado por Kudrin al hablar de las feromonas. José Joaquín Rodríguez (2011) define las *malas* mujeres de los cómics como “aquellas que atentan contra los valores y normas de la sociedad [... y] también puede ser tremendamente divertida, experimentada y astuta”, definiéndola también como bella, fría y con vestimenta provocativa. Viuda Negra encajaría en lo que Rodríguez denomina *mala mujer* y posteriormente evolucionaría al de *mujer heroína*. La representación que la Habitación Roja crea de Viuda negra encaja en el ideal de *mala mujer* puesto que usa la sexualidad y los encantos para embaucar a los hombres y sacarles información, por lo tanto, esta al servicio de una organización dirigida por hombres. Como Rodríguez

comenta, los personajes femeninos considerados malvados son, en realidad, sujetos que realizan grandes planes al servicio de otro.

La construcción de las Viudas Negras como arma, un proceso que comienza en la infancia, imposibilita la vinculación de las niñas con un rol maternal. Según Winocur (2012), a las niñas pequeñas se las inserta a temprana edad en el rol maternal al entregarles muñecas y inscribirlas en el rol de la maternidad y el cuidado (p. 47) y en el caso de las Viudas Negras eso es imposible. La educación que estas niñas-arma reciben sobre la feminidad está más relacionada con la idea de seducción, además de un claro entreno físico y mental para luchar por su país. Aquí surge un dilema que parece pasar desapercibido pero que se puede comprender al leer el texto de Winocur (2012): la maternidad debe entenderse como algo separado de la idea de tener un hijo, de parir o de estar embarazada (p. 55). Aunque ocurren al mismo tiempo, no tiene por qué significar lo mismo. La maternidad, como relación, está asociada a una voluntad psíquica y social, no a un acto físico. Viuda Negra no llega a parir, pero en algunos momentos tiene actitudes maternas con algunos de Los Vengadores y sobretodo con jóvenes que se va encontrando a lo largo de sus aventuras. Encontramos un ejemplo de eso en el cómic *Hogar, dulce hogar* (Morgan y Sienkiewicz, 2004) cuando se encuentra a unos camioneros intentando agredir a Sally Anne, una joven a la que quieren violar a cambio de llevarla en su camión. Phil Dexter, el acompañante de Natasha, no quiere intervenir para no llamar la atención, pero Natasha dice: “No vas a hacer nada ¿verdad? [...] Así que vas a quedarte mirando? [...] Vale, porque yo no. [...] Os prometo una cosa, si no la dejáis marchar ahora mismo, ninguno de vosotros volverá a caminar jamás” (*ib.*, cap. Derecho a la vida, parte 1). Natasha se enfrenta a los criminales y salva a la chica, a uno de los agresores lo apuñala en el cuello y al otro le rompe la columna diciendo “yo cumplo mis promesas, Phil” (*ib.*). A lo largo del cómic se hará cargo de la joven, y al final del mismo volumen, cuando Phil aparezca en el hospital, herido, y la chica se encuentre desaparecida se irá a enfrentarse a North, la organización que la ha secuestrado. Este ejemplo es ilustrativo del instinto protector de Natasha, pero también muestra la violencia con la que es capaz de actuar para proteger a los suyos.

Natasha abandona una organización que la manipulaba para unirse a los Vengadores, en la que llega a tener una posición de poder y actúa como líder cuidadora en algunos cómics de *Avengers Vol. I*, concretamente a partir del fascículo #347. Ejerce un rol maternal si lo entendemos en estos términos: “el proceso de ser madre [...] dura para toda la vida e implica cierta entrega, postergaciones personales, limitaciones” (p.

55), tal como muestra el ejemplo de Sally Anne. Por lo tanto, Natasha ejerce un rol de cuidadora, en su posición de líder y de amiga, que puede entenderse como una reconexión con la maternidad arrebatada. Es una posición totalmente opuesta a la que planteará Mística, pero el hecho de que Viuda Negra no pueda ser madre biológica y ejerza un rol maternal en algunos puntos de su historia, no implica que la entrega sea completa, puesto que la trama que nos interesa es, precisamente, una en la que Natasha abandona temporalmente su posición dentro de los Vengadores para enfrentarse de nuevo a los fantasmas de su pasado, conectando con los personajes indefensos que se va encontrando a lo largo de sus aventuras.

El hecho de que Natasha mantenga, a lo largo de sus diferentes etapas, un rol maternal hacia sus compañeros no implica que no sea necesario ahondar en las implicaciones de la esterilidad y la infertilidad,<sup>10</sup> una realidad social en los años 60 y 70, cuando surgen las primeras representaciones de Viuda Negra. La imposibilidad de acceder a la maternidad conlleva prejuicios sociales y puede convertirse en una obsesión para las mujeres que quieren ser madres o que consideran que la maternidad es un requisito esencial para alcanzar la condición prototípica de mujer, puesto que existe la creencia de que “si no se convierte en madre, por lo tanto, la mujer corre el riesgo de no ser una mujer ideal” (Winocur, 2012, p. 53). La elevada valoración social de la reproducción conlleva grandes frustraciones puesto que se asocia con la idea de *no funcionar*, con una enfermedad o tara. En el caso de Viuda Negra, precisamente, se afirma lo contrario: Kudrin habla de la gestación como una enfermedad para estos cuerpos programados para ser armas, volviendo de nuevo a la afirmación subliminal de que las mujeres violentas no son mujeres *ideales* y que, por lo tanto, no pueden ser madres. Pero también se puede atisbar un símil grotesco entre el tratamiento que debe seguir Stefanya Melnikova para mantener su embarazo y los tratamientos que deben seguir las mujeres para poder realizarse tratamientos *in vitro*. En ambos casos, vemos que la idea de maternidad se aleja de la idea de *ser madre* únicamente como un proceso de gestación/embarazo y se convierte en una especie de tortura física que comporta “dudas, incertidumbres, ilusiones, proyectos... y hasta el sentimiento de considerarse la

---

<sup>10</sup> Tal como plantea Bonilla (2020) “INFERTILIDAD: ‘Imposibilidad para llevar a cabo una gestación a pesar de quedar embarazada’. Aunque se usan habitualmente como sinónimos, esterilidad e infertilidad no son médicamente lo mismo”. Es importante tener en cuenta esta distinción para la comprensión total de la situación biológica en la que se encuentran las Viudas Negras: ellas son infértiles, no estériles: pueden quedarse embarazadas, pero por la constitución biológica de su cuerpo tras los experimentos a que fueron sometidas en la Habitación Roja, son incapaces de llevar a cabo la gestación.

responsable absoluta por el futuro de esos embriones” (Winocur, 2012, p. 57). El proceso psicológico que influye en el tratamiento físico necesario para acceder a este tipo de embarazo es totalmente evidente, pero al mismo tiempo está poco valorado y suele ir acompañado del sentimiento de culpa. Una culpa que en el caso de las Viudas Negras está íntimamente relacionado con el hecho de que la mujer-arma, y por tanto monstruosa, emplea su belleza como instrumento de violencia (Feliciano, 2015).

La imposibilidad de gestación en Viuda Negra ha tenido tal relevancia que ha aparecido incluso en la franquicia cinematográfica de Marvel en *La era de Ultrón* (Whedon, 2015). En este *film*, Viuda Negra narra en primera persona su esterilización y explica que se considera un monstruo por los experimentos a los que la sometieron y las atrocidades que le obligaron a cometer, equiparándose a Bruce Banner/Hulk. Fueron muchas las críticas que Joss Whedon recibió por la elección de esta trama, como se puede ver en el artículo *El lamento de Viuda Negra* (Acevedo, 2015), donde incluso un blog religioso intervino en el debate. Obviando las connotaciones religiosas que puede haber en el artículo y sin entrar en cuestiones de opinión, el artículo de Acevedo es relevante puesto que muestra la importancia que tuvo la esterilización en la recepción de la crítica. Desde 2015 ha existido un debate, centrado sobre todo en redes sociales como Twitter, donde tanto feministas como fans de Marvel y otros géneros que ha tratado el autor han puesto en tela de juicio la construcción de los personajes femeninos en sus obras. A nosotros nos interesa especialmente la crítica que recibió por la película de *La era de Ultrón*, pero otra de sus grandes obras que despertó mucha polémica y que la sigue despertando hoy en día es la serie *Buffy Cazavampiros* (Whedon, 1997-2003). En la película de *La era de ultrón*, Twitter se unificó puesto que “os argumentos de los detractores son similares y respetan la misma lógica: *Era de Ultrón* no le hace justicia a sus figuras femeninas” (Finkel, 2015). Lo que se criticaba realmente a la película era la construcción general de las mujeres, pero haciendo hincapié en la representación de Viuda Negra:

En [*La*] *Era de Ultrón* es cuando se devela casi totalmente su origen: ahora sabemos que el fin de su entrenamiento como asesina implicó una esterilización forzada que terminó de forjar su personalidad fría y distante. Esta revelación fue la que desató la reprobación de algunas feministas, que plantean que esta situación pone a Natasha en un lugar de vulnerabilidad y desprecio por sí misma del que sólo puede ser rescatada por un hombre. (Finkel, 2015)

Sin embargo, la elección de Whedon viene dada, en realidad, por querer hacer una adaptación de una característica que proviene de los inicios del personaje, y no de una

voluntad del director de dotar al personaje de ciertas ideas o connotaciones. Finkel (2015) ya plantea que “estas películas son adaptaciones de universos gigantescos y estructuras complejas que rebalsan de personajes con sus respectivas tramas y subtramas”, por lo tanto, es imposible adaptar la totalidad de un personaje en una sola película, y se requiere de una elección. A pesar de la crítica que Whedon recibió y de que se pueda poner o no en tela de juicio la buena construcción de sus personajes femeninos, no se debe obviar que esta elección proviene del propio universo gráfico. A pesar de eso, en varios artículos, como el de VanDerWeff (2015) se menciona que la problemática no es el tema tratado sino la forma de hablar sobre ello: “It’s the way Natasha relays this information that has caused many to question the way *Ultron* treats the character — and whether the film is ultimately uninterested in the emotional lives of women” (énfasis en el original). Esta autora sigue su argumento planteando que esta escena parece mostrar un interés repentino por parte de Natasha en la maternidad, reduciendo su *monstruosidad* a la falta de maternidad, algo que no había aparecido antes en las versiones fílmicas.

In the context of Natasha’s overall character arc — she’s a deadly assassin trying to atone for the awful (mysterious) things she’s done — it’s hard to argue that Natasha thinks she’s a monster specifically because she can’t bear children. She’s never seemed particularly interested in starting a family, and her story is about seeking redemption, not about having kids. (VanFerWeff, 2015)

Este es un breve resumen sobre la polémica que despertó la película de *La era de Ultrón* y su autor en las redes sociales, y fue tal el alcance que tuvo que Whedon llegó a cerrar temporalmente su cuenta de Twitter. A pesar de la relevancia que pueda despertar, nuestro interés en ella radica en la percepción que presentó el *film* sobre la temática de análisis que tenemos en la obra.

Volviendo al análisis del personaje dentro del panorama gráfico, en la introducción de este estudio ya se ha planteado que la Habitación Roja era un experimento realizado a niñas huérfanas pero, ¿cómo llega Natasha a manos de esta organización y qué implicaciones tiene realmente?

La primera pista nos indica que Natasha nació alrededor de 1928 (¡lo que significaría que tiene casi 90 años!) en la ciudad de Stalingrado, hoy conocida como Volgogrado, en el seno de una familia noble de la que se decía que estaba emparentada con los últimos zares. Siendo ella un bebé, la residencia familiar fue atacada e incendiada por enemigos del estado, lo que provocó la muerte de su madre. La niña quedó entonces bajo la protección de un soldado ruso llamado Ivan Petrovitch, quien se encargó de criarla y educarla como un padre adoptivo. (Crespo, 2017)

Este planteamiento forma parte su historia, pero como espía su pasado es turbulento y lleno de vacíos y reescrituras. A raíz de estas reformulaciones, la trama acaba derivando en la versión más canónica: Petrovitch entrega la custodia de la pequeña al programa Viuda Negra soviético, que es el encargado de crear supersoldados para enfrentarse a occidente en nombre de la KJB, de allí saldrían Natasha y las otras veintisiete viudas negras (Crespo, 2017). Uno de estos soldados fue, precisamente, el Soldado de Invierno, con quien la espía tuvo una relación romántica, y otro de los grandes personajes de la industria que fue sometido a un lavado de cerebro.

Además de proporcionarles formación en combate y operaciones encubiertas, el Programa Viuda Negra empleó potenciadores químicos e implantó falsos recuerdos en las niñas. De esta forma, las desafortunadas jóvenes creían que formaban parte de la compañía de ballet del Teatro Bolshoi cuando en realidad vivían hacinadas en unas condiciones penosas y eran sometidas a un entrenamiento físico que podía costarles la vida. La manipulación biotecnológica a la que fue sometida durante su estancia en la Habitación Roja podría explicar el lento proceso de envejecimiento de Natasha, aunque los implantes de memoria nos hacen dudar sobre la veracidad de sus recuerdos de aquella época. (Crespo, 2017)

Inevitablemente, Natasha Romanova deja de ser una huérfana para convertirse en una soldado, en un arma incapaz de engendrar hijos por una manipulación externa que no solo la convierte en instrumento, sino que la desvincula de todo su pasado para unirla a una nueva representación de la realidad. Natasha era considerada una candidata prometedora por sus habilidades, pero empieza a dudar de los recuerdos implantados y eso hace que la Habitación Roja sospeche de su lealtad (Crespo, 2017). Así pues, Natasha se desvincula de una organización militar, pero eso no implica que ella pueda dejar de ser un arma o que pueda convertirse en un sujeto normativo. Las consecuencias de los experimentos recibidos siguen presentes y eso no puede obviarse. De hecho, la propia idea de ser huérfana ya la inserta, en cierta manera, en la violencia, tal como plantea Kudrin: “Ah, Natasha. Siempre fuiste una de las más fuertes. Una de las más rabiosas. Creo que jamás perdonaste a tus padres que se murieran” (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*). Esta pérdida es el desencadenante de todos los traumas posteriores, tanto físicos como psicológicos, y de la inserción de la pequeña Natasha en la representación armamentística que la vincula, inevitablemente, a la violencia y a la idea de la *femme fatale*, puesto que la Habitación Roja entrena a las niñas para usar su cuerpo como instrumento. Es más, Natasha no tuvo una familia heteronormativa, por lo tanto, hay una privación de referentes que contribuyen a la imposibilidad para reproducir estos parámetros en el futuro.

## 2.2 Viuda Negra como *femme fatale*

Natasha Romanova se construye desde la idea de la *femme fatale* por su representación como sujeto-arma y eso tiene implicaciones socioculturales, que provienen del mito de la *devoradora de hombres*. El propio nombre de Viuda Negra tiene unas connotaciones compartidas con este mito cultural que dejan entrever una voluntad clara: conseguir algo usando su cuerpo como arma. El mito de la *femme fatale*<sup>11</sup> puede encontrar sus orígenes en la representación clásica de Pandora: “ninguna descripción hecha de Pandora contiene buenas palabras para ella; todo lo contrario: Pandora es peligrosa y embustera, a la vez que sensual e inteligente. Es la creación de un arquetipo de feminidad dual, un bello mal” (Navajas, 2016, p.12). Así pues, Pandora, nacida como castigo de Zeus a los humanos cuando Prometeo les entregó el fuego, se puede comprender de la siguiente forma:

La criatura es símbolo de la tentación perversa que producía en los hombres, a los que seducía y destruía y de la que no podían escapar. Pandora era el arquetipo de una feminidad dual: sensual y peligrosa, inteligente y embustera, ambigua y temeraria. (Hoyos, 2019, p. 16)

Se relaciona la presencia física y la sensualidad con la peligrosidad de la mujer fatal, que como explica Bou (2006) es en realidad una encarnación de la mujer independiente que ataca el núcleo de las sociedades patriarcales, y, por lo tanto, resulta peligrosa. Esta idea del mito, planteada por Bou, toma forma a finales del siglo XIX y viene a representar un tipo de mujer que en el momento de creación se consideraba peligroso:

Con los movimientos de emancipación femenina, la mujer comenzó a verse como una amenaza. No solamente empezaban a conquistar voz y voto en muchos ámbitos sociales, sino que también se revelaban como portadoras de una nueva actitud. Es así como “la mujer fatal” apareció inicialmente en la literatura. Muchas novelas de la época recogieron esa nueva faceta femenina que, sobretodo, entrañaba un peligro. En los argumentos literarios, los hombres terminaban siendo sus víctimas. (Sánchez, 2017)

La representación de la *femme fatale* representa un ideal de mujer que se considera peligrosa para el *statu quo* y por lo tanto se ve como malvada, peligrosa y con ansias de poder. Tal como plantea Navajas (2016) son representaciones “bellas, seductoras, farsantes y con una gran sexualidad como arma letal” (p. 12), mientras que los hombres son incautos y víctimas. La figura de Viuda Negra que crea la Habitación Roja parte de

---

<sup>11</sup> Este trabajo no puede abordar la extensa genealogía de la *femme fatale*. Por este motivo, se introducirá el término y su evolución lo suficiente como para entender a los personajes y la relación con esta idea, pero sin entrar en la totalidad del concepto y su complejidad.

esta idea de mujer letal, peligrosa y seductora que busca atrapar a sus víctimas y hacerse con sus secretos, pero es para entregárselo a una organización. La representación arquetípica de la *femme fatale* se caracteriza por ser “independiente, no está subordinada por nadie y no quiere estar esclavizada en el hogar” (p.12) y con ella se trasciende la figura de la feminidad doméstica para pasar a la de acción, por lo tanto, estas representaciones expresan el deseo de independizarse y conseguir poder en un mundo heteropatriarcal (Navajas, 2016, p. 12). Encaja más con la figura de Mística, como se verá en el apartado de 3.2 de este estudio, pero Natasha se inserta también en esta representación. Como apunta Sánchez (2017), las *femme fatales* se pueden entender como “portadoras de algo monstruoso [...], de esa posibilidad para ‘chupar’ la vida de los hombres y conducirlos a su destrucción” y eso está intrínsecamente relacionado con la representación analizada de Viuda Negra. Rodríguez (2011) analiza la mujer malvada, haciendo una descripción de la *femme fatale* en los mismos términos en los que posteriormente hablará Sánchez. La presenta como una mujer “peligrosa para los hombres, a los que atrapa en sus redes y maneja a voluntad” (Rodríguez, 2011) usando artimañas, mentiras y su propia sexualidad para aprisionar a los hombres. El uso de engaños para seducir y extraer información se puede ver en el vestuario del personaje:

Su traje original consistía en un corto vestido negro, casi un bañador, con el resto del cuerpo cubierto con una especie de red. Todo esto rematado con un antifaz y una capa. Más adelante cambiaría este traje por su imagen más icónica [...] un traje de cuero negro de cuerpo completo, con un cinturón y unos brazaletes amarillos. El traje ha sufrido algunas variaciones (a veces lleva más o menos escote, dependiendo del dibujante, por ejemplo), pero en esencia todos siguen este modelo. (Bautista, 2018, p. 26)

La importancia de la vestimenta está relacionada con la sexualización del personaje, especialmente en los inicios del cómic donde la ausencia de ropa es una característica esencial del personaje. Al evolucionar a su traje más icónico se está dando paso a un nuevo modelo representacional que deja de lado la imagen estereotipada para intentar darle más profundidad al personaje, pero como Bautista marca, la variación del escote estará siempre presente en sus diferentes versiones. Aquí se puede ver como la característica propia de la *femme fatale* que usa su cuerpo y su capacidad para seducir como arma para extraer información está más que presente: no se viste a una mujer únicamente con un bañador o con un gran escote si no se pretende convertirla en un objeto al que mirar, cosa que usará para hacerlos hablar sin que presten demasiada atención a lo que están diciendo.

Cuando se desvincula de la organización y empieza a actuar en solitario, se acerca más a la idea clásica de la *femme fatale*. Posteriormente, trabajará en algunos momentos en solitario y otros para organizaciones como Shield o Los Vengadores, llegando a ser líder temporal del último. A pesar de la incursión en estas organizaciones no se somete, como lo hizo con la Habitación Roja, sino que parte de un trabajo colaborativo que surge de la necesidad de independencia social de los Vengadores.

La relación entre Natasha y el mito de *femme fatale* se hace evidente sobretudo a partir de las implicaciones y las condiciones socioculturales que comportan esta relación. El mito de la mujer fatal surge de una voluntad política de atacar a las mujeres fuertes acusándolas de peligrosas, mentirosa y portadoras de maldad. En el caso de Romanova hay una voluntad, en los inicios del personaje, de usarla como crítica a las posiciones políticas soviéticas, pero al mismo tiempo se puede ver una voluntad de denigrar a las mujeres violentas que, como comenta Rodríguez (2011), deben estar al servicio del hombre para realizar actos de gran calibre, como puede ser un acto delictivo o heroico, atacando así la noción intrínseca de la mujer independiente. Pero estas ideas no son incompatibles con la representación de la *femme fatale* planteada. Los cómics de Viuda Negra narran los acontecimientos posteriores a la organización roja y por lo tanto muestran otro tipo de representación que sí parte de la idea de mujer independiente y poderosa. La imagen más moderna de Natasha ya no habla de la vinculación del personaje con la estructura soviética, sino que se centran en su actuación dentro de los Vengadores o en solitario. Por lo tanto, en este tipo de obras sí que se puede ver una figura autónoma, que ya no parte de la premisa de la mujer que trabaja para un hombre, sino que incluso llega a ser líder de una organización tan importante como la de los Vengadores. En este análisis no nos ocuparemos de las filiaciones que pueda tener Natasha, sino de la construcción que se realiza del personaje como espía, capaz de realizar todo tipo de artimañas y de emplear la violencia para conseguir sus fines, valiéndose, claro, de la sexualidad. Un ejemplo evidente de este uso moderno que hace Natasha de las características de la *femme fatale* se puede ver en el capítulo *Esta es una mujer de verdad* del cómic *Hogar, dulce hogar* (Morgan y Sienkiewicz, 2004), donde se aprovecha de la seducción para sonsacar información. En la imagen se puede ver a Natasha enfundada en un provocativo y corto vestido que usará como arma, tal como dice Romanova:

Vestida para matar es una expresión extraña. Unos tacones con los que apenas puedes andar y mucho menos correr y la piel a la vista por todos lados, no importa el tiempo que haga. Una estética que dice ‘tómame soy tuya’. Vestida para que me

maten, más bien. Pero si quieres pescar un tiburón... tienes que colocar carne en el anzuelo. (*ib.*)

Después de seducir al hombre en cuestión, lo llevará a casa, lo atará a la cama y lo drogará para sacarle información.

También aparece esta vinculación entre el personaje de Viuda Negra y la figura de la *femme fatale* en el cómic *Las cosas que dicen de ella* (Morgan y Sienkiewicz, 2005) cuando aparece la figura de Yelena Belova,<sup>12</sup> otra de las Viudas Negras. El uso de seducción como arma está muy presente en esta otra Viuda, tanto en su forma de vestirse como en su forma de hablar, tal como muestra la conversación que mantienen las dos Viudas:

Yelena. La cuestión, Natasha, es que nunca has sabido como manejar a los hombres.

Tienes que aprender a jugar con ellos, como si fueran pececitos. Necesitan sentirse importantes, como si tuvieran el control. Nunca debes hacerles pensar lo contrario. Tienes que encontrar otras formas de vencerles.

Natasha. No me gustan los juegos, Lena. Nunca me han gustado. Y estoy cansada de enseñar mi cuerpo para conseguir lo que quiero.

Yelena. Entonces, querida, por citar al doctor Johnson, estás cansada de la vida. O al menos de la vida como mujer.

Natasha. Supongo que tendría que aprender de ti, ¿eh? (Morgan y Sienkiewicz, 2005, cap. *Las cosas que dicen de ella, parte 1*)

La conversación entre las dos Viudas hace patente la vinculación entre la Viuda Negra y la *femme fatale* pero al mismo tiempo deja entrever otro elemento. Natasha ha usado su cuerpo como arma, pero no le gusta hacerlo; por el contrario, Yelena se inserta de forma absoluta en la idea de la *femme fatale* y se aprovecha totalmente de todas las ventajas que eso le produce, incluso le cuenta a Natasha toda la fortuna que ha conseguido usando las armas que la organización le insertó, acabando su explicación con la siguiente frase:

Probé a sacrificarme por la madre patria una o dos veces, pero tienes razón... no era lo mío. Antes competíamos, pero me di cuenta de que quería que la vida me diera otras cosas totalmente diferentes. Yo tengo lo que quería. ¿Y tú? (Morgan y Sienkiewicz, 2005, cap. *Las cosas que dicen de ella, parte 1*)

Yelena abandona la organización para convertirse en una *femme fatale* total en los términos planteados por Navajas (2016) y Sánchez (2017), mientras que Natasha

---

<sup>12</sup> En julio de 2021 se estrenó en cines *Viuda Negra*, disponible también en Disney+. En este film se habla del pasado de Natasha Romanova en estrecha relación con la figura de Yelena Belonova, que en esta trama se presenta como una hermana para la protagonista. A pesar de no plantear la temática de la película en este trabajo, se quiere plantear el estreno de esta e introducirla como posible foco de análisis en el futuro.

abandona la organización para luchar contra el crimen e intentar compensar todos los crímenes cometidos, manteniendo algunos de los rasgos de la *femme fatale*.

La relación que esto presenta con la ética es innegable: ¿Qué diferencia hay entre aquello aprendido y los actos realizados en la edad adulta? La construcción de sujetos como las Viudas Negras en mujeres-armas está evidentemente relacionada con la monstruosidad y la creación frankensteniana que rodea la representación de estos personajes. McCausland y Salgado (2019) plantean que Viuda Negra debe realizar un sacrificio enorme para desvincularse de la manipulación a la que fue sometida en los primeros años de su vida, a raíz del lavado de cerebro y la transformación de recuerdos; y eso inevitablemente afecta a la ética a partir de la cual se construye este sujeto y todas las demás niñas del proyecto. Al ser convertidas en autómatas y armas al servicio de un estado la ética queda al margen, lo único que pueden hacer es cumplir órdenes. Al someterse a un proceso de desprogramación de cuerpo y mente se alcanza un cierto grado de liberación, pero no es absoluta: hay una carga moral que sigue inherente en el personaje. Su ética imposibilita que se desvinculen totalmente de los actos cometidos y eso comporta que no solo se conciba a ella misma como un monstruo por los experimentos sufridos sino también por los actos cometidos. Esto implica una lucha por la redención que se entrelaza con una fase de asunción del pasado: no puede desvincularse de su representación como arma, es necesario todo un proceso de aprendizaje para contener y estructurar el trauma sufrido al mismo tiempo que modifica su ética para adaptarse a la situación.

La representación de Natasha como arma está intrínsecamente ligada con este imaginario de la *femme fatale* puesto que, a pesar de ser una creación frankensteniana de una organización politizada, es en realidad un arma erótica para servir como *femme fatale* al servicio de una causa mayor. Precisamente, la idea Viuda Negra como arma está vinculada directamente con la figura de la mala mujer, la mujer fatal, que no puede ser madre puesto que no puede encarnar los ideales de la feminidad que representan la maternidad.



### 3. Mística: La mala madre

#### 3.1 La maternidad mal ejercida

La representación de la maternidad de Mística es bastante más compleja que la de Viuda Negra. A diferencia de Natasha, Mística sí puede gestar y de hecho lo hace pero ¿se la puede considerar una madre o una gestante? ¿Qué tipo de maternidad biológica ejerce y qué relación mantiene esto con los vínculos afectivos que articula con sus descendientes? Es complicado responder a todo esto, puesto que la forma más fácil de describir la maternidad de este personaje es a partir de la idea de *la mala madre*. Pero ¿por qué es una mala madre? ¿Qué relación mantiene con su posición ideológica y su representación de género? ¿Tiene influencia su físico mutante? Evidentemente, la representación de Mística como arma o sujeto armado al servicio de una posición ideológica marcada tiene connotaciones manifiestas en la representación que se hace de su maternidad.

En primer lugar, es importante comprender a qué nos referimos cuando hablamos de *la mala madre*. Tal como plantea Palomar (2004):

Esas mujeres que no cumplen con las expectativas ideales de ese papel social y que son estigmatizadas, señaladas, penalizadas o diagnosticadas de diversas maneras y formas, dependiendo de la gravedad del incumplimiento. Son mujeres ‘desnaturalizadas’, o sea, mujeres que contradicen la supuesta ‘naturaleza’ de todas las mujeres, la de desear ser madres y, además, la de saber hacerlo ‘bien’, entendiendo por esto el querer, poder y saber hacerse responsable de sus crías, amarlas y cuidarlas hasta que puedan valerse por sí mismas. (p. 17)

Mística se considera una *mala madre* porque no encaja con este ideal social de la *naturaleza* de las mujeres dadoras de vida. Es incapaz de criar y cuidar a sus hijos y además a uno de ellos lo abandona y al otro lo usa para atacar a sus rivales.

En segundo lugar, la maternidad de Mística debe dividirse, esencialmente, en dos: la gestación de Nightcrawler<sup>13</sup> y la adopción de Rogue<sup>14</sup>. Además, tendrá otro hijo en la línea temporal clásica y otros dos en líneas temporales alternativas, pero los procesos gestantes de Mística que nos interesan para el análisis son los dos planteados inicialmente. En la gestación de Nightcrawler hay un individualismo radical, que veremos en el

---

<sup>13</sup> La traducción al castellano de Nightcrawler es Rondador Nocturno, el nombre que aparece para este personaje en los cómics españoles. Es hijo biológico de Mística y Azazel, un mutante con apariencia de demonio, pero fue abandonado al nacer por su madre y no tuvo contacto con su padre. Nightcrawler hereda la piel azul de Mística y la apariencia demoníaca de Azazel. Se trata de un sujeto de fe, discriminado por su aspecto físico que siempre actúa según una ética religiosa.

<sup>14</sup> La traducción al castellano de Rogue es Pícaro y es la hija adoptiva de Mística y Destiny. Su poder se caracteriza por la absorción de la fuerza vital y las habilidades especiales de todas las personas a las que toca, por eso tendrá problemas para socializar durante su adolescencia. A pesar de eso, su carácter es animado y travieso, es decir, *pícaro* motivo por el que su *alter ego* al castellano se tradujo como Pícaro.

apartado 3.2, puesto que se centra únicamente en su beneficio y abandona la concepción tradicional de la maternidad puesto que prefiere huir y salvarse a ejercer el rol salvador que tradicionalmente se ha atribuido a la figura de la madre. Cuando Mística y Destiny acogen a Rogue se insertan en un caso de maternidad alternativa que Bogino (2020) define como “la ‘maternidad en los procesos de acogida o adopción’ que rompe con el ideal de maternidad biológica, permitiendo una filiación legal sin vínculo genético, pero donde se crean vínculos afectivos como cualquier relación maternofilial” (p. 14). Mística participa en la maternidad como “construcción cultural, y no como un mero hecho o dato natural, cuestionando así las presuposiciones fundamentales que organizan nuestra sociedad” (Fassin, 2002 en Bogino, 2020). Hay una diferencia en los vínculos que mantiene con ambos hijos: Nightcrawler no descubre hasta su juventud quién es su madre biológica (Nicieza, 1993), sin embargo, con Rogue realiza una función prácticamente maternal mientras Destiny sigue viva, pues en el momento en el que su pareja muere, Mística se vuelve una déspota que pretende usar a su hija para fines maliciosos.

Rogue se convirtió en la hija adoptiva de Mística y Destiny tras descubrir que no podía controlar sus poderes y resignada acabó uniéndose a la Hermandad de mutantes diabólicos, la organización terrorista de Mística. La cambiaformas usa a Rogue para atacar a Carol Danvers, puesto que el don de esta, la capacidad de absorber poderes, es la única forma que tiene de herir a su némesis. En el cómic *Marvel Super Heroes #11* (Claremont y Furman, 1992) se puede ver como Destiny y Mística manipulan a su hija para que ataque a la Capitana; por otro lado, en *Capitana Mavel #4* (Thompson y Carneiro, 2019) se puede observar el reencuentro de ambas, años después, y se explica de nuevo el momento en el que Rogue le robó las capacidades especiales y los recuerdos a Carol, viéndose desbordada. Este es un buen ejemplo para ilustrar los problemas de Mística con la maternidad/gestación y al mismo tiempo esclarecer la relación implícita que esta idea tiene con la violencia. La propia Rogue asegura que ya no la considera su madre por todo lo que le ha hecho (McKeever y García, 2005, #23).

Si partimos de los planteamientos de María Xosé Agra (2012) podemos ver que la posición ideológica de Mística tiene una influencia sustancial en su representación de la maternidad.

Las mujeres son dadoras y protectoras de vida, no pueden quitarla, destruirla. Por lo mismo, cuando no responden a, cuando transgreden, dicha normatividad se transforman en seres mucho más peligrosos y temibles, mucho más crueles, y en objeto de fascinación y fantasías masculinas, y de repugnancia y horror. (p. 58)

Siguiendo los planteamientos de Agra, la violencia ejercida por Mística, como miembro activo de un posicionamiento político y social muy marcado, afectan severamente a su maternidad, puesto que, como se lleva analizando a lo largo de todo el estudio, una mujer violenta no puede ser madre, al menos no una *buena* madre. Por ese motivo, Mística se representa como una mujer cruel capaz de abandonar a su propio hijo para salvarse a sí misma. Así pues, hay una relación directa entre su posicionamiento político como mutante<sup>15</sup> y su imposibilidad para ejercer de madre. Con Rogue ejerce temporalmente una maternidad responsable, pero rápidamente se transformará en alguien capaz de usar a su hija para fines malvados, acercándose de nuevo a la mujer violenta y mala incapaz de ejercer su rol de feminidad y de gestante cuidadora.

Viuda Negra se presenta como un *monstruo*, pero Mística es una representación todavía más *monstruosa*, puesto que ha sufrido alteraciones genéticas que la convierten en mutante, una aberración desde la posición humana; y todavía más aberración es el hecho de que estas alteraciones sean visibles. Pero no solo se trata de un personaje disidente por su posicionamiento político y su pertenencia al colectivo de los mutantes, sino también por su representación de género. El poder de Mística le permite convertirse en cualquier persona o ser humanoide, por lo tanto, su identidad de género se ve desdibujada al representarse, a lo largo de tantos años, como un personaje fluido. Mística no es una representación íntegra de una mujer y por lo tanto se hace imposible la maternidad como forma de actuar. Su capacidad metamórfica le permite adquirir estructuras de guerra que acercan al personaje a la representación gráfica del cuerpo-arma ya que se convierte en materia destructiva que no necesita de tecnología (Agra, 2012, p.70). No hay acto suicida, como en las mujeres bomba que analiza Agra, pero si se ve un símil sutil entre ambos actos. El hecho de usar el cuerpo como arma imposibilita la maternidad, que no la gestación, puesto que un cuerpo que es capaz de matar no puede ser capaz de cuidar vida.

### **3.2 El cuerpo, la monstruosidad, la fluidez de género y el individualismo**

La representación física de Mística es un tema central de este estudio puesto, que tal como se puede ver en la película *X-Men: primera generación* (Vaughn, 2011) donde Jennifer

---

<sup>15</sup> En la mayoría de obras, el posicionamiento político de Mística se asemeja al de Magneto: creen que la coexistencia entre humanos y mutantes es imposible, que pertenecen a razas diferentes, es decir, el homo superior y el homo sapiens, y que solo la más fuerte puede sobrevivir, partiendo de los principios biologists de Darwin.

Lawrence interpreta a la cambiaformas, ella se considera “mutante y a mucha honra”. La capacidad mutante de Mística le permite convertirse en cualquier ser humano o humanoide, pero eso no quita importancia a la representación física original del personaje. Se trata de una representación feminizada que se caracteriza por alejarse de la humanidad canónica, a pesar de que no se separa del canon de belleza física estereotípico, puesto que se trata de una figura curvilínea y con apariencia sexualizada. La estética del personaje destaca también por estar vinculada a los conceptos de *monstruosidad*, violencia y arma ideológica que se representa en su corporalidad a través de las calaveras que hay en su cinturón y en su frente.

La monstruosidad de Mística está ligada a su representación como mutante, es decir, como alteridad a la humanidad, pero también a la imagen violenta que surge de su posicionamiento ideológico y como arma al servicio de una posición política. El cuerpo de Mística influye de forma directa en su representación de la violencia, como nos indica la elección de la calavera como atuendo ornamental, pero también se puede ver como una imposición. Mística, a diferencia de Viuda Negra, no ha sido alterada científicamente para ser un arma, puesto que sus capacidades físicas le permiten ser letal. Esta inserción en la letalidad la obliga a tomar un posicionamiento político e ideológico que la construye como arma en los términos de María Xosé Agra (2012) pero también la introducen en la idea de la *femme fatale* puesto que Mística usa su cuerpo y las múltiples formas que puede adoptar para sobornar, extraer información y conseguir todo aquello que necesita. En el cómic de *Contra Natura* (Vaughan y Lucas, 2004) se presenta a Mística como una *femme fatale* cuando en la trasera de la obra se lee en grande: “La *femme fatale* de Marvel de la mano de Brian K. Vaughan”. Belmonte (2015) habla de esta relación al plantear que los personajes femeninos de X-Men “representan también ‘feminidades fatales’ (en más de un sentido) y actúan igualmente como elementos narrativos sintomáticos del miedo masculino patriarcal al feminismo y al poder de las mujeres” (p. 146). En el apartado de Viuda Negra ya se ha introducido el concepto y se ha sugerido que encajaba a la perfección con la propuesta de este personaje, puesto que se la representa como *villana* en la mayoría de sus representaciones y eso nos hace comprender el parecido del personaje con la idea de la “mujer mala y peligrosa, seductora y con ansia de poder” (Belmonte, 2015, p. 146). Un ejemplo de esta versión seductora de Mística se puede ver en el capítulo #8 de *Contra Natura* (Vaughan y Lucas, 2004) cuando usa sus habilidades para transformarse en una enfermera erotizada y con poca ropa. En el capítulo #2 de la misma obra, se puede ver como usa su capacidad para transformarse en diferentes

imágenes para intentar conseguir lo que quiere: primero se transforma en una niña pequeña, para intentar dar lástima a sus enemigos, y posteriormente se convierte en Magneto, para así intimidarlos. El uso que Mística hace de sus poderes nos recuerda a la representación clásica de la *femme fatale* por el uso del cuerpo como arma de ataque y de seducción, siempre intentando conseguir sus propósitos.

Hay una relación entre lo planteado y la concepción de la cambiaformas como monstruo por su orgullosa representación como mutante pero también por su fluidez de género. Al hablar de monstruo, a lo largo del estudio, nos referimos a esta concepción de la mutante intrínsecamente relacionada con la representación del “sujeto deshumanizado producido por los mecanismos de exclusión” (Balza, 2013, p. 29). Es decir, hace referencia a “todo aquel sujeto discriminado por razones de sexo, etnia o discapacidad” (p. 30) entre otros. Al mismo tiempo, el término hace referencia al nuevo sujeto que busca reconciliar la política con sus normas y discriminaciones (p. 30). Teniendo presentes estos planteamientos de Balza podemos comprender al monstruo como este sujeto dual que encaja a la perfección con la idea del mutante<sup>16</sup> que se encasilla en “las distintas representaciones de lo monstruoso [que] están vinculadas al modo en que la política se ha ligado a la vida o, dicho de otra manera, las interpretaciones que desde la ciencia y la política se han hecho de la vida determinan qué se ha entendido por monstruoso” (p. 30).

Con las palabras de Balza podemos comprender la sustancialidad de Mística como monstruo, puesto que este término inserta al personaje en un conjunto de discriminaciones contra las que lucha desde su posicionamiento político e ideológico usando la violencia –al contrario de la postura de Xavier. Pero estas luchas no pueden entenderse si no comprendemos la representación de Mística desde sus diferentes facetas. Mística no se presenta como una mujer clásica, puesto que, a pesar de su representación feminizada –y al mismo tiempo caracterizada como atroz– en el cuerpo original, ella constantemente se está desvinculando de esta imagen para transformarse en todo tipo de corporalidades, obviando así la dicotomía social de género. La violencia recibida y ejercida, en el caso de Mística, está estrictamente relacionada con esta caracterización física y eso se inscribe, inevitablemente, en su representación como madre. La teoría ciborg de Haraway (1995,

---

<sup>16</sup> Mística es un sujeto claramente mutante, puesto que la misma narrativa de los cómics la presenta como tal, pero Viuda Negra y Jessica Jones también deben entenderse como mutantes, puesto que son sujetos que han sufrido una mutación, ya sea genética, como el caso de Mística, o científica, como el caso de Jessica Jones y Viuda Negra. Esta unión en la idea de mutantes las unifica también en la idea de monstruos, puesto que como sujetos mutados forman parte de la alteridad que la sociedad unificará bajo el término de monstruoso.

p. 253) nos ayuda a entender el sujeto híbrido de Mística puesto que es un sujeto que forma parte de la ficción pero que al mismo tiempo es representante de un movimiento social de concienciación y experiencia. Haraway, al hablar de la teoría ciborg, está rompiendo la barrera entre lo humano y la máquina, lo plantea como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1995, p. 253) para romper con la idea de *mujer* como identidad y plantear la necesidad de una unificación fruto de afinidad: “la realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante” (*ib.*). Plantea la “experiencia de las mujeres” como un constructo ficticio que debe desmantelarse a partir de la consciencia. Es decir, la lucha social de los mutantes, que está mezclada a la lucha individual de Mística es la experiencia concreta para concienciar sobre la discriminación. La teoría de Haraway nos ayuda a ilustrar la representación que se hace de este personaje, puesto que la definición de ciborg que hace Haraway (1995) al decir “El *ciborg* se sitúa decididamente del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad” (p. 256) nos permite entender a Mística como un sujeto que no es inocente y que entremezcla lo público y lo privado para constituirse como sujeto autónomo. Mística abandona la categoría de *mujer* por muchos motivos, pero uno de ellos es precisamente por la consciencia de este constructo. Pero hay otro elemento planteado en *El manifiesto ciborg* (1995) que nos ayuda a comprender a Mística: se plantea la distinción entre humano y animal como una ideología determinista biológica contra la que se opone la idea del ciborg. Más adelante, en este mismo capítulo, hablaremos del salvajismo con relación a la desnudez en Mística, pero ya se puede ver en la representación de este sujeto que desdibuja la frontera entre el concepto de humano y el de animal. Por lo tanto, esta teoría nos sirve para comprender mejor la complejidad del personaje, pero si vamos más allá surge la siguiente pregunta: si Mística rompe la dicotomía social de género, ¿no sería comprensible analizarla desde las teorías trans? Mística se presenta como un mutante cuyos rasgos feminizados no pueden insertarla en la representación de una mujer: tiene un cuerpo y un esqueleto cuyas facciones son femeninas, pero no puede entenderse a la cambiaformas como una mujer, puesto que su representación ambigua de género nos obliga a pensarla como algo novedoso en su momento de creación. Mística no solo juega directamente con esta ambivalencia, al referirse a ella misma en masculino y en femenino, sino que su representación obvia el género para insertarse en la idea de *mutante*, por lo tanto, en la de monstruo.

En este análisis no se pretende insertar a Mística en una representación trans entendida como una identidad de sexo/género, puesto que nunca se ha hecho referencia a ello en las obras, pero lo que es evidente es que la representación de género en este personaje es como poco difusa. Por lo tanto, podemos aplicar la teoría de Halberstam (2018) para comprender el planteamiento de la cambiaformas desde la visión que este autor presenta al decir que al derrumbar el binarismo hombre-mujer pueden surgir nuevas representaciones (p. 140). Por lo tanto, si analizamos la corporalidad de Mística desde esta óptica no es para posicionarla como sujeto trans sino para desmarcarla de la representación dicotómica de género. Halberstam (2018, p. 122) en su capítulo “Representaciones trans\*” habla de las representaciones de personajes trans en el cine, presentados como malvados o peligrosos: “la mayoría de películas protagonizadas por identidades trans\* siguen representando el transgenerismo como una especie de aberración, como algo que necesita ser explicado, o como símbolo de identidades sociales ininteligibles” (p. 122) es decir, representan estas identidades como “locas, malas y peligrosas” (p.122). En el caso de Mística, la representación es parecida, puesto que su construcción como mutante y alteridad imposibilita su pertenencia a la *bondad absoluta*; no puede ser una superhéroe, como mucho es un sujeto relegado a villana o antihéroe, cuyo posicionamiento siempre se está poniendo en duda. En el capítulo “Hacer cuerpos trans\*”, Halberstam (2018, p. 53-54) habla de la representación del cuerpo como formas de experimentar, deconstruir y representar y eso se puede vincular con la capacidad de Mística de modificar su cuerpo, puesto que su habilidad le permite transformar su cuerpo para reinterpretarse. Tal como plantea Fernández (2015), Mística “no solo asume otro cuerpo sino que, principalmente, deja de ser lo que era” (p. 94) es decir, cuando habla de su capacidad de modificación se refiere a ella como una “transformación [que] es más *trans* que *formación*” (p. 94). Cuando Mística lleva a cabo su don, lo que está haciendo, en realidad, es poner de manifiesto esta realidad de la que habla Halberstam (2018) cuando dice “en la sociedad contemporánea la ambigüedad de género ya no funciona como el marcador de una aberración sino más bien como un indicador de la relajación de las restricciones sobre la sexualidad y el género para ciertos sujetos” (p. 50). Mística participa de esta liberación sobre las limitaciones sociales y, aunque, en el momento histórico de su creación comportó problemas representacionales como los planteados a lo largo de este análisis, al mismo tiempo, ha implicado, que con el proceso evolutivo del personaje se haya convertido en una construcción totalmente consciente de esta relajación: ella nunca se ha considerado una aberración y lentamente a dejado de ser

concebida así socialmente dentro del mundo ficcional al que pertenece. Es un proceso de transformación cultural lento, puesto que “estos procesos tan brutales sobre el sentido de lo corporal no ocurren de un día para otro; aumentan su significado con el paso del tiempo, de forma paulatina pero decisiva” (Halberstam, 2018, p. 51).

La cita de Fernández (2015), planteada en el párrafo anterior, hace referencia a la corporalidad del personaje, dejando patente un elemento clave en la representación de Mística: va vestida y desnuda al mismo tiempo. La ropa que luce el personaje está formada a partir de su propio cuerpo, rompe con los protocolos del erotismo puesto que, según Fernández (2015), “desnudarse en una situación íntima no es quitarse la ropa y revelar una verdad subyacente, sino *simular que se revela una mascarada*” (p. 94, énfasis en el original). Por consiguiente, Mística rompe con el erotismo al desmontar la construcción que presenta la desnudez como erótica: ella va desnuda sin mostrar nada y al mismo tiempo puede mostrarlo todo y al hacerlo está desmontando el ideal cultural de la sexualización del cuerpo femenino. Y esto conecta con dos planteamientos claves para entender al personaje. Por un lado, la idea de *mascarada* de Joan Riviere (2007) que ayuda a comprender el uso que hace Mística de feminidad, tanto en su cuerpo original como en sus transformaciones femeninas. La utiliza a modo de dispositivo actoral ante una sociedad que es incapaz de verla como mutante pero que no tiene inconvenientes en presenciar cualquiera de sus disfraces, puesto que estos cumplen las premisas heteronormativas. Al mismo tiempo la usa como imitación de esta feminidad para entrar en una puesta en escena social, para representar una serie de papeles cuyas características no la caracterizan pero que le sirven para introducirse en un conjunto y extraer información o camuflarse. Por lo tanto, podemos entender a Mística a través de la premisa de Riviere (2007) cuando dice que “la feminidad [...] podía ser asumida y utilizada como una máscara para ocultar la posesión de la masculinidad, así como para evitar las terribles represalias” (p. 221), es decir, Mística usa sus poderes como una mascarada, insertada en los roles de la feminidad, que le permiten introducirse en una construcción sociocultural heteronormativa en la que no podría encajar con su aspecto mutante. Pero este antifaz, que es su poder, es una máscara metafórica, pero también real: le sirve como línea de conducta al mismo tiempo que usa su poder de cambiaformas como disfraz, que se percibe como una mascarada y no como una esencia inmutable (Belmonte, 2015, p. 153). Halberstam (2018) define los cuerpos trans\* como aquellos “que son contradictorios de forma interna y fragmentaria, cuerpos que cartografían de nuevo el género y sus relaciones con la raza, el lugar, la clase social y la sexualidad, cuerpos que suenan de

forma diferente a lo que parece” (p. 118). Esta exposición nos ayuda a comprender la corporalidad de Mística y su poder como una fragmentación de su ser, como una individualidad dividida que es contradictoria al mismo tiempo que se unifica en cada transformación, para dialogar temporalmente con una heteronormatividad con la que no podría dialogar, en su momento de creación, de ninguna otra forma.

A lo largo de la historia del cómic, todos los grandes héroes han llevado un antifaz físico que se usa para hacerlos identificable para el público y al mismo tiempo proteger su anonimato y el de sus seres queridos (Matos, 2013, p. 182) pero Mística no lleva una máscara que sea reconocible para el público lector y que tenga esta finalidad, sino que está cambiando constantemente su representación y desconcertando al público usando las transformaciones como antifaz. La máscara de Mística no tiene la función del antifaz clásico de los héroes, sino un cometido totalmente diferente que tiene la voluntad de romper con su feminidad y convertirse en el *otro*, alejándose así de lo que su sociedad considera feo, puesto que los cómics clásicos suelen partir del adagio griego de “lo bueno es bello” (Jiménez-Varea, 2001, p. 110). La representación física de Mística, tan alejada de lo humano, la convierte en *fea* y por lo tanto en mala, pero al poder *disfrazarse* y adoptar cualquier corporalidad está rompiendo con esta premisa y está, al mismo tiempo, desdibujando las características propias de “lo humano” al poder moverse entre ellas desde una posición totalmente ajena. Mística recoge las fragmentaciones que componen su subjetividad y los va estructurando de diferentes formas para construir estos disfraces que no son más que elementos para ocultarse y esconder la violencia que la construye y que ejerce, haciendo referencia a lo que Halberstam (2018) plantea como “cuerpos que representan relaciones de palimpsesto con la individualidad” (p. 119)

Esta idea de máscara, en Mística, se relaciona con el planteamiento de Riviere, puesto que esta teórica dice sobre la mascarada: “el género se convierte en la repetición de una serie de patrones de conducta impuestos por la sociedad que las mismas personas representan de forma inconsciente, igualmente teatralizados” (Quevedo, 2016, p. 1), pero al mismo tiempo, esta mascarada en Mística se puede entender como “un actuar tras una ocultación, mostrando sólo una porción perteneciente a un todo” (Quevedo, 2016, p. 12). Y esta voluntad de mostrar de forma parcial lleva a Mística a la desnudez, que tal como plantea Fernández (2015), la caracteriza en tanto que no lleva traje, sino que *es* el traje. El poder de Mística le permite transformarse en cualquier corporalidad y adaptar su cuerpo para que simule llevar las ropas de la persona que está copiando o del sujeto que está inventando. Así pues, no hay una vestimenta que se considere característica de

Mística, puesto que siempre son las células de su cuerpo adaptando la forma que ella necesita. Incluyo el representativo traje blanco que ha lucido en muchas de sus aventuras no es más que una construcción propia, una *ilusión* creada por ella misma para insertarse en la sociedad heteropatriarcal y construir la simulación que es su propio cuerpo, tal como plantea Fernández (2015, p. 94). Esta idea de desnudez se relaciona con el planteamiento del salvajismo, puesto que históricamente al salvaje se lo ha asimilado al nudismo, la contrapartida del gran civilizado y sus ropajes lujosos. A lo largo de la historia “la tendencia habitual era que el cuerpo de las féminas, como ellas mismas, se mantuviesen ocultos, ya fuese mediante el empleo de prendas, velos, joyas y afeites” (Mariño-Calvo, 2019, p. 27) y Mística rompe con esta tendencia al ocultamiento. Con el paso de los años, las corporalidades femeninas se representarán desde la desnudez, pero se pintarán diosas o prostitutas, mayoritariamente. A lo largo de la historia los salvajes se han representado con poca ropa, mientras que los sujetos civilizados se caracterizan por su vestuario y sus ornamentos. De la misma manera que el Dr. Manhattan de *Watchmen* (2017), Mística se muestra sin ropa y eso se puede ver como una forma de distanciarse de la humanidad (Morán, 2015, p. 390), Manhattan desde la hiperracionalización y Mística por su condición de mutante. Pero al mismo tiempo, esta desnudez sirve para caracterizar la monstruosidad y la concepción de estos sujetos cuyo vestuario es su propia piel como armas de violencia; puesto que la violencia y la monstruosidad son dos atributos que se emplean para categorizar aquellos sujetos cuya actuación se podría considerar salvaje o bárbara. Por eso, se usa el nudismo como ornamento para distinguirlos visualmente. Mística, al contrario de Dr. Manhattan, no va completamente desnuda sino que usa su cuerpo, su piel, como camuflaje: es una mutante, cuya representación se podría considerar salvaje pero consigue insertarse en la civilización a través de sus diferentes mascaradas.

La máscara y la mascarada, en todos los términos planteados, se puede analizar en relación con el individualismo, que en el caso de Mística es representativo de su construcción como personaje. Es un ser individualista, por la propia construcción de su trama, que rompe con la normativa propia de este tipo de obras con su habilidad para transformarse e imposibilitar que el público lector la reconozca. Mística no se adapta a las convenciones de los cómics de superhéroes puesto que rompe con la representación de género pero también altera la normativa propia de este tipo de obras, ya sea desde su habilidad para transformarse, que imposibilita que el lector la reconozca en muchas ocasiones, o desde la ruptura con los valores normativos del contexto sociocultural de su momento de creación. La subversión que lleva a cabo la cambiaformas es que coge un

elemento característico de este tipo de obras, como es la máscara del héroe, que inicialmente era un símbolo de reconocimiento del personaje, y la transforma precisamente en aquello que hace dudar de quién es realmente. Esta subversión se extiende a su representación de la maternidad: como se ha adelantado, Mística es gestante pero no se adecua a la normativa social de la madre dadora de vida y cuidadora. Este elemento podría ser simplemente un componente argumental para justificar que las *mujeres* violentas y deshumanizadas no *son* madres, pero a través del concepto de individualismo, entendido como egoísmo moderno, se transforma la perspectiva para entenderlas como sujetos políticos y trágicos. Morillo (2016) concibe los héroes actuales y sus relaciones en términos de relaciones líquidas, “que se caracterizan por la poca interacción real y emocional de los héroes con el resto del mundo que les rodea” (p. 38). El concepto de relaciones líquidas viene de Zygmunt Bauman, en su libro *Modernidad líquida* (2004), y las define como relaciones frágiles y efímeras que ocupan una parte de nuestra vida pero que desaparecen rápidamente por diferentes conflictos. Bauman plantea que la “fluidez” y la “liquidez” son metáforas aptas para definir la fase actual de la modernidad, puesto que los fluidos se desplazan con facilidad y su forma se modifica fácilmente, separándose de las limitaciones del espacio y el tiempo (p. 8). A través de estas metáforas plantea que a nivel social existe una desintegración y un desmoronamiento colectivo que comporta esta fluidez y levedad en las formas de poder, cosa que comporta ansiedad, ya que las formas de control son cada vez más cambiantes y móviles (p. 19). Por lo tanto, Bauman sugiere que la sociedad se construye a través de relaciones líquidas, es decir, todas las relaciones de dominio deben plantearse como libres de barreras y controles, eliminando las estructuras sólidas de autoridad pero comportando, al mismo tiempo, que se llegue al fin del compromiso mutuo: “la principal técnica de poder es ahora la huida, el escurrimiento, [...] la capacidad de evitar” (p. 17) y eso supone que las relaciones sociales se construyen a través de estos principios de fuga y evasión. Las relaciones líquidas implican un vínculo frágil, incapaz de perdurar y con tendencia a la fragmentación; y estas surgen a raíz de las relaciones de poder establecidas en la nuestra modernidad que parten de la fluidez y la levedad como forma de gobierno. Este modo gubernamental comporta ansiedad y pesimismo que implica, a su vez, una necesidad de desconectar de las relaciones sociales para pasar a considerarlas algo desechable, pudiéndose centrar, así, en el propio sujeto y el egoísmo característico de la época moderna. Morillo parte de esta idea para hacer la siguiente definición de lo que sería el héroe *contemporáneo*:

La definición del nuevo héroe/heroína contemporáneo/a sería la de un ser político –se mueven en una dimensión distinta a la trágica: la de la decisión–, de relaciones y moral líquida –esto da como resultado también una ambivalencia total en su forma de abordar los conflictos–, y producto del pesimismo que invade a la sociedad post-moderna. (p. 40)

El contexto de los X-Men, con su conflicto entre humanos y mutantes, la ha obligado a tomar un posicionamiento ideológico que requiere de un distanciamiento y repercute de forma evidente en su manera de relacionarse con los demás. Como es de esperar, esto también afecta a la práctica de la maternidad y el vínculo con los descendientes. Este planteamiento del ser político y ambivalente requiere, además, de maleabilidad que en el caso de Mística es prácticamente innata y material. Su poder le permite hacerlo de manera evidente, pero también debe hacerlo de forma política puesto que para mantener viva su batalla se ve en la obligación de luchar al lado de posicionamientos opuestos en varias ocasiones: tanto está al lado de Magneto como en el de Xavier, llegando incluso a luchar para el gobierno humano. Pero estas relaciones líquidas que mantiene con las posiciones políticas del momento se reflejan en sus relaciones humanas. Savater (2009, p. 52) habla de un héroe político que ya no se enfrenta a la dimensión trágica del destino, sino que la lucha en este momento histórico, que se ancla en la Edad de Bronce del cómic, proviene de sus propias decisiones y estas, normalmente, son egoístas; rasgo característico de las representaciones antiheroicas –etiqueta en la que se podría introducir a Mística en algunas de sus aventuras, junto a la de *villana*.

Por lo tanto, sería el propio egoísmo de Mística, en una voluntad determinada por su lucha contra las discriminaciones a las que se ve sometida, la que comportaría la mala relación con su descendencia. A pesar de eso, hay que tener en cuenta que Mística no es un *héroe* y, por lo tanto, la definición de Savater podría no definirla de forma absoluta, pero si tenemos en cuenta que el héroe de la Edad de Bronce evolucionó hasta esta representación antiheroica en la que se podría encasillar algunas versiones de Mística, entonces sí nos serviría para hablar del egoísmo de este personaje. Además, en otras de las encarnaciones del personaje se la presenta directamente como una villana, y este tipo de sujetos se definen, básicamente, por el egoísmo. Evidentemente, el momento de creación del personaje y la trama influye en las elecciones de esta, pero se puede ver una serie de decisiones por parte de Mística que la llevan a escoger la supervivencia individual a las *obligaciones* maternas y familiares.

### 3.3 Los monstruos que engendran monstruos

Viuda Negra no puede engendrar mientras que Mística engendra *monstruos*, en otras palabras, mutantes. Nightcrawler físicamente se parece a su madre, por consiguiente, tiene características físicas alejadas de las representaciones humanas, pero a diferencia de Mística no tiene la habilidad de transformar su físico para adaptarse a la normatividad, no puede ponerse una *máscara*. Para comprender esto es importante tener claro que “la adaptación social es el nivel, más o menos óptimo, de acomodación comportamental al modo de vida existente y mayoritariamente aceptado en el grupo al que se pertenece, así como la disposición del individuo para participar activamente en dicho grupo” (Moreno, 2001, p. 2). Nightcrawler no puede adaptarse a la sociedad humana por las discriminaciones de que es objeto y las diferencias fisionómicas. Así pues, la incapacidad para adaptarse al contexto lo convierte en un sujeto inadaptado, es decir, una “persona que no solo se encuentra al margen de la normalidad social sino que además manifiesta comportamiento discrepante respecto de las pautas comportamentales normales en un contexto” (Valverde, 1988, en Moreno, 2001, p. 3). La situación de conflicto que engendra la inadaptación de Nightcrawler es, en realidad, fruto de la incapacidad social de aceptar al *otro* como parte de un mismo grupo. En la sociedad de los X-Men los mutantes son, en su mayoría, vistos como enemigos, pero eso no implica que Nightcrawler sea un monstruo a pesar de su físico diabólico, implica únicamente una diferencia social, cultural y prácticamente institucional que acaba comportando la violencia que los mutantes reciben y ejercen. Aquí se ve un proceso de exclusión social sufrida por todos aquellos sujetos incapaces de adaptarse a las normas sociales establecidas. Es evidente que no todos los mutantes sufren el mismo nivel de discriminación puesto que no todas las variaciones genéticas son perceptibles al ojo humano, aquellos cuyas diferencias son visibles sufren una discriminación mayor puesto que “las mutaciones impiden una integración normalizada en la sociedad y en algunos casos provoca rechazo, aislamiento y estigmatización” (Pérez, 2012, p. 189) y por lo tanto eso comporta exclusión. El odio humano hacia los sujetos evolucionados no viene dado únicamente por ser diferentes sino sobretodo por sus destrezas. Se considera que los denominados *homo superior*, tienen habilidades que les hacen peligrosos para los *homo sapiens*, pero ya se ha visto este discurso de odio antes en la Historia de la humanidad.

Esta idea de Nightcrawler como *monstruo* descendiente de otro está insertado en la propia representación del personaje. “El aspecto de Kurt Wagner/Rondador Nocturno también es algo diabólico, por sus dientes, su cola y su oscura piel, además, su nombre

hacer referencia al ámbito de las tinieblas y la oscuridad” (Encinas, s.f., p. 7), además, vive escondido, ocultándose de la luz, es miedoso y contra todo pronóstico es un hombre de fe. Mística abandonó a su hijo por su aspecto físico demoníaco, pero, a pesar de eso, es criado por una familia de gitanos alemanes en un circo. Es importante hablar de esta acogida desde la representación de la exclusión: no se cría en una familia ni en una institución *convencional* sino que hay un componente de racialización y nomadismo en esta familia, que pertenece al mundo de la farándula, y que viene a representar, una vez más, la exclusión de los sujetos inadaptados. Más tarde es reclutado para entrar en los X-Men, donde muestra sus habilidades mutantes, que van más allá de su apariencia física: puede teletransportarse y tiene agilidad sobrehumana. Pero hasta su unión a los X-Men fueron varias las ocasiones en las que se le discriminó y se le atacó por su físico.

La maternidad de Mística viene marcada por una representación de género e ideológica que imposibilitan la correcta ejecución del rol maternal, en ninguna de sus facetas. Se puede considerar que es una maternidad *monstruosa* porque se inscribe en una lucha política y marginal que proviene de su nacimiento como mutante y de su acérrima voluntad a *seguir* siéndolo. Mística podría adoptar una de sus transformaciones de forma permanente y vivir dentro de la historia que ella misma se construyera con este disfraz, pero eso implicaría abandonar la lucha por los derechos de los mutantes y abandonar la violencia y la monstruosidad en la que ha nacido y en la que se ha visto inscrita desde pequeña. No puede eliminar su pasado y por lo tanto no puede introducirse de forma inocente en la maternidad; pero, aunque quisiera, la propia narrativa gráfica no la dejaría hacerlo: ha participado de la violencia, ha matado y ha transgredido la heteronormatividad, y eso implica que no puede ejercer el rol de madre de forma correcta. Así pues, a pesar de que podrá tener hijos biológicos, como Nightcrawler, o podrá adoptarlos, como a Rogue, no podrá ejercer el rol maternal y no podrá desvincularse de la violencia y la representación armamentística que la crean. Pero Nightcrawler no es el único *engendramiento monstruoso* que nos interesa, sino que existen dentro del corpus escogido para este trabajo varios procesos gestacionales cuyo análisis nos servirá como comparativa: el de los niños púrpura, la gestación fantasma de Capitana Marvel y el embarazo casi imaginado de Bruja Escarlata.

En el caso de los niños púrpura, nos encontramos ante un conjunto de jóvenes, todos de tez púrpura, descendientes de Killgrave, que se han alejado de su progenitor y viven en la calle. A pesar de no criarse con él, son hijos de un monstruo y su apariencia física se parece a la de su padre. A diferencia de Mística, Killgrave no es un *monstruo* al

estilo de los mutantes. Sus poderes no son modificaciones genéticas, sino que provienen de un accidente químico que modificó la apariencia física del personaje y le otorgó poderes sobrehumanos, igual que les ocurrió a Jessica Jones y Viuda Negra. Killgrave, usando el alias de El Hombre Púrpura, se convierte en un villano que controla a los demás y consigue todo lo que quiere. Su primera hija fue Kara Killgrave, fruto de la violación conyugal, puesto que obligó a la madre de esta a casarse con él y quererlo.

Kara, a diferencia de su padre, se convierte en una superheroína llamada Chica Púrpura. En el cómic *La hija púrpura* (Thompson y De Iulis, 2019) Kara aparece junto a sus hermanos de padre, también de tez violeta, y Jessica Jones se siente violentada por todos ellos. Es consciente de las diferencias que hay entre padre e hijos, puesto que todos ellos han abandonado la faceta criminal de su progenitor, pero no puede evitar sentirse amenazada por el tono violeta de su piel y por sus poderes. En el cómic también aparece Benjamin, el otro hijo adulto de Killgrave. A diferencia de sus hermanos, él sí que muestra una actitud agresiva y con tendencia a la maldad. La trama del cómic *La hija púrpura* (Thompson y De Iulis, 2019) gira en torno a la posibilidad de que Danielle, la hija de Jessica Jones y Luke Cage, sea en realidad hija de Killgrave puesto que el día de su cumpleaños la pequeña vuelve a casa con la piel morada. Lo que podría ser un giro argumental para hablar sobre la maternidad de Jessica Jones acaba convirtiéndose en un relato sobre los problemas familiares y relacionales de los hijos de Killgrave. La transformación física de Danielle es culpa de Benjamin, que ha secuestrado a su padre, al que todo el mundo cree muerto, y ha teñido la piel de la pequeña para conseguir que Jessica Jones entre en su juego, que consiste en la construcción de un mundo imaginario en el que Jessica hace de madre en la *familia feliz* que no tuvo de pequeño. Jones consigue librarse del truco mental que Benjamin ha construido usando la sangre de su padre, pero lo que nos interesa realmente es ver las diferencias existentes entre Benjamin y los demás niños púrpura. Kara y los pequeños se separan del padre y construyen una nueva familia, por el contrario, Benjamin se ancla en su padre y quiere seguir sus pasos, quiere ser el digno heredero del trono de su padre.

Todo esto está estrechamente relacionado con la idea de monstruosidad y violencia, puesto que las diferencias existentes entre el vínculo paterno-filial de Benjamin y el de los demás hijos marcan divergencias en su forma de actuar. Socialmente todos serán considerados *monstruos* puesto que su apariencia física los aleja de aquellos rasgos plenamente humanos y por lo tanto serán sujetos marginados y excluidos, pero eso no implica que aquellos sujetos que sean considerados *monstruos* por la sociedad deban ser

inevitablemente malvados y ejecutores de violencia. Esta disparidad entre madres/padres e hijos también se puede ver en el caso de Mística, puesto que la forma de actuar de Nightcrawler se separa totalmente de la de su madre. Así pues, en ambos casos se parte de la premisa científica de que “no puede decirse que un gen sea el responsable de la agresividad” (Papaleo, 2006) se debe tener en cuenta que “también los factores sociales la determinan” (Papaleo, 2006). Es decir, no sería la genética la que marcaría que los descendientes de un criminal como Killgrave fuesen criminales o monstruos, sino que se deberían tener en cuenta las experiencias traumáticas y violentas vividas a desde la perspectiva de los factores sociales. Ni Kara ni los otros niños púrpura se criaron con Killgrave ni tuvieron contacto con él, al contrario que Benjamin y eso implica que no tuvieron contacto con estas actitudes agresivas propias del Hombre Púrpura.

En el caso de Capitana Marvel y Bruja Escarlata la situación es muy diferente a lo planteado, ya no se trata de descendientes sino de gestantes, pero también nos sirve como comparativa con Mística, puesto que las tramas de ambas héroes se ven troncadas por la maternidad y las consecuencias de esta de forma abrupta. Carol Danvers, nombre civil de Capitana Marvel, es la protagonista de un embarazo sobrenatural que se recoge en el número 200 de la serie de Los Vengadores. Esta héroe fue una de las primeras grandes héroes que participó de la gestación y no fue para representar una figura empoderada de la madre, sino para reducir a un personaje que hasta el momento había sido fuerte y empoderado a una representación débil. El propio agresor de Carol se convierte en feto para transportarse a través del cuerpo de la héroe a otra dimensión y allí nacer, siendo al mismo tiempo el padre y el hijo. En el cómic *El retorno del hombre púrpura* (Bendis y Gaydos, 2018), Capitana Marvel habla con Jessica Jones sobre este episodio y dice:

Jessica. ¡Odias a los niños!

Capitana. Bueno, eso no es... Es solo que no los necesito cerca. [...] Me pregunto si me viene de cuando estuve embarazada...

Jessica. Dios mío.

Capitana. ...Pero en realidad era un príncipe alienígena raro que se dio a luz a sí mismo dentro de mí... Y luego salió de mi coso, se hizo adulto y... me secuestró en su planeta en otra dimensión. (*ib.*, cap. Jessica Jones #13).

En la experiencia de Carol Danvers se puede ver una relación directa entre la violencia y la gestación, tanto por la obligación de ser gestante como por el trato recibido que comporta incluso secuestro. El trauma debido a la violación que sufre Danvers se ve incrementado por el hecho de quedarse embarazada y dar a luz a su propio secuestrador,

pero aún hay más. Tal como comentan María Teresa Soto y Irma Chacón Orizábal (s.f.), el análisis sobre las secuelas de una violación “requiere de una toma de conciencia de toda la sociedad con relación a las construcciones de género que aún hoy contribuyen a crear sentimientos de culpa y de vergüenza en las mujeres abusadas” (p. 31). Los compañeros de Carol la rechazaron por lo sucedido, culpando a la víctima. El número 200 se publicó en 1980 y el machismo imperante de la época no entendió la violación en la forma que se lee actualmente, pero desde nuestro momento histórico y cultural podemos ver un proceso inaceptable de culpabilización de la víctima. Dejando de lado la polémica entorno a la interpretación de esta trama, Carol pasa por un proceso traumático de embarazo que, por muy rocambolesco que fuese, trae consecuencias: “la maternidad impuesta por violación produce sentimientos de rechazo” (Soto y Chacón, s.f., p. 43). Es este rechazo por los niños lo que muestra Danvers en *El retorno del hombre púrpura* (Bendis y Gaydos, 2018).

En el caso de Bruja Escarlata la situación se produce de forma diferente: no hay violencia en la propia idea de maternidad, puesto que Wanda Maximoff, identidad civil de la justiciera, lo escoge siguiendo un anhelo maternal. Pero si hay un problema esencial en esta construcción: Wanda no puede ser madre y su pareja es un ciborg humanoide, por lo tanto, no pueden engendrar hijos. Wanda ejecuta el rol maternal en dos ocasiones: primero creará a sus dos hijos con su poder, por lo tanto, son un espejismo que solo existe cuando ella está presente; y posteriormente, cuando recuerde lo ocurrido y estalle en ira, matando a su marido y parte de los vengadores, acabará creando un mundo alternativo, *Dinastía de M*, en el que podrá tener su familia feliz. Lo que nos interesa de esta trama no es tanto la relación de Maximoff con sus hijos o la idea de familia, puesto que para hablar de las relaciones familiares de este personaje necesitaríamos un trabajo entero, sino que nos interesan las implicaciones culturales que hay tras los actos de Wanda. La maternidad de Carol Danvers se percibe como un acto de violencia y como un atentado contra la propia constitución del personaje; mientras que Wanda se construye a partir de la idea de *lo que debe ser* una familia nuclear, siguiendo la necesidad social de construir un hogar, con una pareja y unos hijos. Su poder para controlar la realidad la hará tan inestable que llegará, literalmente, a construir este mundo alternativo en el que ella y su marido serán humanos y tendrán dos hijos humanos.<sup>17</sup> Es la única posibilidad que tiene

---

<sup>17</sup> Recientemente se ha estrenado la serie *WandaVisión* (Schaeffer y Shakman, 2021), en la que se narra fílmicamente esta historietita, con variaciones. Es muy interesante el formato usado para narrarlo y cómo se muestra los sentimientos de Wanda al perder a su marido y a sus hijos.

Maximoff de participar del ideal hegemónico de la familia feliz que dicta que para ser mujer debe ser madre (Winocur, 2012, p. 53). En el cómic de *Origen secreto* (Bendis y Gaydos, 2014), aparece el extra “What if...”<sup>18</sup> donde se narra una historia alternativa para Wanda en la que Jessica Jones habría descubierto que Wanda estaba pasando por un episodio de disociación que acabaría comportando la muerte de parte de los Vengadores y toda la trama de *Dinastía de M* (Bendis y Coipel, 2005). Pero este “What if...” no forma parte del canon oficial del personaje, así que inevitablemente Wanda pierde la concepción de la realidad y acaba exterminando a sus compañeros. Esto no tiene que ver solo con la construcción social de la necesidad de maternidad, sino que está relacionado con la pérdida de una descendencia. En el caso de Wanda estos hijos no eran *reales*, eran producto de su imaginación, pero eso no hace que la pérdida sea menos real. El planteamiento de María Xosé Agra (2012) al hablar de las “vengeful mothers” ilustra la construcción de Wanda, puesto que son concebidas socialmente como aquellas mujeres *peligrosamente perturbadas* que tienen un origen cultural común: “su venganza surge de la rabia por sus pérdidas maternas, por sus inadecuaciones o incredulidad” (p. 62). Se trata de la justificación cultural y mediática que se da a la violencia que puede llegar a ejercer una mujer. La representación de Wanda Maximoff repite el patrón que Agra identifica puesto que su ira no busca un ataque controlado y premeditado, sino que es una mujer que, a raíz de su pérdida, pierde el control de sus actos y actúa emocionalmente, dejando de lado la racionalidad, y buscando únicamente venganza por su pérdida. Así pues, Bruja Escarlata no ataca y mata a sus compañeros para posteriormente crear un mundo paralelo con una voluntad criminal, sino que sus actos son fruto de la venganza irracional por la incapacidad para aceptar su pérdida. Se presenta al personaje como irracional y emocional, sin capacidad para controlar sus acciones, pero esto se puede fundamentar en dos elementos: el primero, por esta necesidad social de la maternidad, el segundo está intrínsecamente relacionado con su propia construcción como personaje cuyo poder es descomunal. Tiene la capacidad de alterar la realidad y modificarla a su antojo, y eso, en cierta manera, imposibilita que pueda distinguir con claridad aquello que forma parte de la realidad de aquello que no. Volvemos de nuevo al planteamiento del inicio del trabajo: los personajes femeninos fuertes suelen ser consumidos física y emocionalmente por sus poderes ante la incapacidad de controlarlos (Hoyos, 2019, p. 22) y eso se relaciona directamente con los planteamientos de Sjoberg y Gentry (2007):

---

<sup>18</sup> Los “What if...” son cómics en los que se narran historias paralelas, en las que se cambian algunos elementos canónicos de las obras para imaginar los efectos que esto podría provocar.

“Blaming women’s intense and desperate link to motherhood for their violence is not limited to the Greeks, but is a persistent narrative across time, place and culture in history” (p. 31).

Las implicaciones de la maternidad en estos casos planteados como comparativa a la maternidad de Mística nos muestran una realidad que parece instalarse de forma abrupta en los cómics de Marvel, al menos en los clásicos: la gestación y la ejecución del rol de madre no parece un elemento característico de las mujeres héroe de la compañía. Mística rompe con la dinámica planteada por Viuda Negra de la mujer violenta incapaz de engendrar hijos, pero que pueda gestarlos no significa que pueda o quiera adecuarse al rol de madre. Los casos planteados en el apartado 3.3 sirven como ejemplo ilustrativo de esta incapacidad crónica de los personajes femeninos para tener una relación mínimamente sana con la gestación y la maternidad, y nos sirven también para mostrar que no solo tiene que ver con la incapacidad para ejecutar este rol sino también con la impotencia y la demencia que puede comportar esta inhabilidad y la presión social que puede ejercer la necesidad social de adecuarse a unos estándares sociales, como es el caso de Bruja Escarlata, o las consecuencias negativas de un embarazo no deseado, una violación y un tratamiento inadecuado por parte de la compañía del tema, como muestra Carol Danvers.



#### 4. Jessica Jones: La buena madre

##### 4.1 La violencia y la violación

Jessica Jones, en sus inicios como Joya, es secuestrada por Killgrave, alias el Hombre Púrpura, y obligada a seguir sus ordenes puesto que la somete a su control mental. A lo largo de los diferentes cómics se va contando la experiencia traumática que vivió la joven e inevitablemente podemos ver una relación de control, dominación y violencia ejercida sobre Jessica, puesto que se le obliga a realizar actos violentos; pero también la fuerza a desempeñar actos sexualizados al tratarla como su amante/pareja y exhibirla como un trofeo. Nunca llega a violarla, como ella misma explica a Luke Cage a lo largo de *Lo oculto* (Bendis y Gaydos, 2004) pero que no lo hiciera físicamente no implica que no haya una violación ejercida sobre el personaje. De hecho, en la versión fílmica de este cómic, *Jessica Jones* (Rosenberg, 2015), sí que se afirma que Killgrave la violó. La diferencia argumental puede parecer trascendental, pero ambas obras tienen la misma voluntad: hablar de la violencia que un hombre puede ejercer sobre una mujer, física y mentalmente.

Killgrave acosa sexualmente a Jessica a lo largo de todo el secuestro, creando una situación intimidatoria, hostil y humillante, en la que atenta contra la joven. Esto es así ya que la tiene retenida obligándola a suplicarle que la viole mientras viola a otras mujeres. Para poder hablar de la situación que vive Jessica en su adolescencia, es importante tener en cuenta la distinción legal de abuso y agresión, que viene dada por el uso de violencia e intimidación (Sevilla, 2021). En el caso de Killgrave es evidente el uso de la fuerza, tanto física como mental, para ejercer coerción sobre sus víctimas y convencerlas, así, para que hagan todo lo que él quiere en todos los ámbitos posibles. Raquel Osborne (2009) plantea que las mujeres sufren violencia de forma directa (maltrato, violación, acoso...) pero también de forma indirecta (maltrato técnico) y a través del efecto intimidatorio que ejerce la violencia sobre todas las mujeres (p. 20-22). Killgrave ejecuta violencia de forma directa sobre Jessica que es acosada, maltratada y privada de su libertad sexual y general. Pero también sufre maltrato técnico, puesto que depende totalmente de Killgrave, no tiene medios económicos, control de sus actos ni independencia para poder alejarse de él. El efecto intimidatorio es un elemento clave en la violencia que se efectúa sobre Jessica en su juventud, puesto que el dominio mental y la indiferencia social a su desaparición causarán en ella una intimidación que servirá como control en el futuro: una vez Jessica se libere del yugo de su secuestrador, ya en la

edad adulta, sentirá temor a pasar por lo mismo otra vez y el mero hecho de que Killgrave esté libre causará en ella pánico.

Killgrave comete graves crímenes contra la joven, tal como plantea el artículo 178 del Código Penal (Jefatura del Estado, 1995): “el que atentare contra la libertad sexual de otra persona, utilizando violencia o intimidación, será castigado como responsable de agresión sexual” (p. 75). El uso de la violencia por parte de Killgrave es un atentado contra la libertad sexual de Jessica, pero también comete muchos otros delitos penales contra la independencia y la integridad moral –y eso sin tener en cuenta los crímenes que comete contra sus otras víctimas. A nivel internacional, aparecen legislaciones para la eliminación de la violencia contra las mujeres, como la planteada por la ONU en 1993 donde el primer artículo plantea que la violencia contra las mujeres es todo acto realizado al sexo femenino que comporte daño físico, sexual o psicológico y también la coerción, amenaza o la privación de la libertad (Osborne, 2009, p. 23). Por lo tanto, los actos atroces que comete Killgrave se consideran también delitos por la ONU.

Así pues, se puede considerar que a pesar de que Killgrave no llega a violar sexualmente a Jessica sí que atenta contra la integridad física y emocional de la joven y por lo tanto está cometiendo un delito; pero además se puede repensar la concepción de la violación puesto que a pesar de no ser sexual él controla mentalmente a la joven y la obliga a actuar en contra de su voluntad penetrando en su mente y modificando sus deseos. Por lo tanto, sí que habría una violación. Ella misma explica a Luke Cage este control recibido:

En mi mente no puedo distinguir entre lo que él me hizo hacer o decir y lo que yo hago o digo por mí misma. La única razón por la que sé que no estaba enamorada de él es la que me digo a mí misma: ¿Cómo podría estarlo? Le odio. Es por eso. Es por eso que me mantengo cuerda. (Bendis y Gaydos, 2004, p.226).

Catherine MacKinnon (1995) plantea que “si la sexualidad es esencial en la definición de la mujer y el sexo forzado es esencial en la sexualidad, la violación es connatural, no excepcional, en la condición social de la mujer” (p. 306) puesto que es un acto de terrorismo que la sociedad heteropatriarcal usa para ejercer control sobre las mujeres. En el caso de Killgrave es evidente este ejercicio de dominación. Pero es importante tener en cuenta que ante la ley, en términos generales, la violación se define como sexo producido a la fuerza y sin consentimiento, como si el sexo producido a la fuerza pudiese llegar a ser consentido (*ib.*). Tal como plantea Carine Mardorossioan (2002), se debe tener claro que “an alienating and violating experience such as sexual

assault is not the equivalent of sex, the modern producer of identity” (p. 764). Por lo tanto, a pesar de la relevancia de la sexualidad en la creación de la identidad no se debe equiparar sexo y violación, aunque ambos pueden llegar a ser esenciales en la construcción del sujeto en etapas tempranas como muestra la respuesta traumática de Jessica a la experiencia sufrida y la construcción de su identidad a partir de esta violencia recibida.

Killgrave niega a la joven la posibilidad de distinguir entre sus propios deseos y los impuestos a través del control mental y eso debe considerarse una violación de su intimidad y su identidad. Esto puede verse también de forma muy clara en la representación fílmica de esta escena:

Killgrave. Solíamos hacer muchas cosas más que agarrarnos las manos.

Jessica. Sí, se llama violación.

Killgrave. ¿Qué? ¿Qué parte de quedarse en hoteles 5 estrellas, comer en los mejores lugares y hacer lo que se te canta se llama violación?

Jessica. La parte en la que yo no quería nada de eso. No solo físicamente me violaste, sino que vulneraste cada célula de mi cuerpo y cada puto pensamiento.

Killgrave. No era lo que quería hacer.

Jessica. No importa lo que querías hacer, me violaste, una y otra y otra vez.

Killgrave. ¿Y cómo se supone que lo sé? Nunca sé si la gente hace lo que quiere o lo que les digo que hagan. (Rosenberg, 2015, Temporada 1, capítulo 8).

Esta cita ejemplifica la relación de abuso que Killgrave estipuló sobre Jessica y cómo le imposibilitó escoger. Lo más relevante de la misma es al final cuando él asegura ser incapaz de saber si la gente hace lo que hacer por gusto o por obligación. Se demuestra que es un sujeto incapaz de comprender que, en una relación, por muchos gestos bonitos que creas tener, si no hay consentimiento no existe la posibilidad de negar la violación, por mucho que él lo intente. Busca justificarse en sus buenos actos para compensar lo malo, pero como Jessica dice: “no importa lo que querías hacer, me violaste”. Eso puede extrapolarse a la propia violación de su espacio personal: no importa los gestos románticos que tengas si ella no puede elegir marcharse.

En la serie de *Jessica Jones* (Rosenberg, 2015) también se hace referencia a Hope Sholtzman, mujer que queda embarazada de su violador, Killgrave, y decide abortar. Dejando de lado las diferencias en las tramas, en las dos historias se puede ver que Killgrave comete violación y vulneración física y emocional de Jessica y otras mujeres; y si por si eso no fuera suficiente, es incapaz de aceptar sus actos: “Killgrave negará a toda costa la responsabilidad de sus actos, puesto que él nunca los ejecuta. Tergiversará todas las situaciones para ponerse en el lugar de víctima” (Suárez y Rubín, 2017, p. 78).

Por lo tanto, Jessica no solo se encuentra ante un violador y un abusador, sino también ante un sujeto incapaz de aceptar la gravedad de lo que ha hecho. En los cómics llega incluso a decir que al tener los poderes que tiene está por encima de la moralidad. Esto está estrechamente relacionado con la supremacía masculina de la sociedad heteropatriarcal, que implica que los sujetos socializados como hombres no vean la necesidad o no quieran hacerse responsables de las implicaciones y las consecuencias que sus actos suponen para las mujeres. El ejemplo más paradigmático de esto es el que plantea MacKinnon (1995): “los casos de violación en los que no se encuentran pruebas suficientes de fuerza revelan que el sexo aceptable, en la perspectiva legal, puede implicar mucha fuerza” (p. 308). La legislación suele ser partícipe de esta masculinidad heteropatriarcal que relega a la mujer a un objeto y a la necesidad de justificar que realmente ha sido agredida.

Los actos y emociones de Jessica posteriores a este hecho traumático pueden asemejarse a las secuelas emocionales en las víctimas de abuso, tales como las prácticas sexuales abusivas, las tendencias autodestructivas o el consumo desmedido de alcohol (Echeburúa y Corral, 2006, p. 78-79). Por consiguiente, se pueden ver graves consecuencias en la forma de relacionarse y comportarse de Jessica en la edad adulta que provienen del trauma en la infancia y que comportan, a su vez, la elección de la violencia y el alcoholismo en su carrera profesional. Estas consecuencias también pueden relacionarse con el uso de la violencia, tal como plantean Sjoberg y Gentry (2007):

Violent women are often characterized by their capacity (or lack thereof) to have sex with men; women's involvement in sexual activity is somehow always closely linked to women's violence. Women either commit violence because of their insatiable need for sex with men, men's control and ownership of their bodies, or their inability to have sex with men. (p. 46)

A raíz del daño recibido y el posterior trauma, Jessica se convertirá en una mujer violenta cuya actividad sexual será agresiva tal como muestra el inicio del cómic *Alias* (Bendis y Gaydos, 2001) cuando se deja entrever que ha mantenido relaciones sexuales anales con Luke Cage únicamente para intentar sentir algo:

Tuve un novio que solía decir que todo lo que tenía que hacer una chica para follar era pedirlo. Lucas se sentirá culpable por esto. Es un tío decente y un amigo. Y se sentirá mal por esto. Pero ese sentimiento pasará. También mirará atrás y recordará que ésta fue la única noche en la que le dejé hacer todo lo que quiso. Y aunque sabrá que estuvo mal, sonreirá para sus adentros. No podrá evitarlo. Entonces se sentirá mal de nuevo. No puedo decir que me importe, la verdad. No me importa como se siente él. Solo quiero sentir algo. Da igual el qué. Dolor. Humildad. Rabia. Solo quiero sentir algo diferente. (*ib.* #1)

En esta escena se puede ver un conjunto de primeros planos de la cara de Jessica, con expresión de dolor, mientras se lee en globos la cita que se acaba de presentar. Son bocadillos que hacen referencia al pensamiento de la protagonista. Esta cita sirve para escenificar el dolor y el trauma con los que Jones inicia su colección y es uno de los primeros datos que se da sobre el personaje; en este momento el lector todavía no conoce su pasado ni la violencia que ha recibido, solo es consciente de este sentimiento de vacío que la inunda. Jessica Jones considera a Cage un amigo, como ella misma indica en la cita, pero no le importan los sentimientos de este, solo quiere sentir algo ella. La única información que ha recibido el espectador antes de esta cita es que Jessica es detective privada, que tiene problemas de violencia y que en algún momento de su pasado fue superhéroe pero que lo dejó “por la misma razón por la que dejé de repartir periódicos. He crecido” (*ib.*). Será a lo largo de las diferentes obras que se irá explicando la historia del sujeto y cómo ha llegado a este momento, al mismo tiempo que se irá desarrollando su trama posterior a esta escena.

A través del conjunto de sus obras, se puede ver que Jessica Jones era una joven que, a raíz de un accidente de tráfico en el que pierde a sus padres, se convierte en una adolescente con superpoderes que quiere convertirse en héroe y se hace llamar Joya, llegando incluso a luchar brevemente junto a los Vengadores. Su transformación en justiciera y la adquisición de sus poderes es fruto de la brutalidad y la crueldad, puesto que es a raíz de un accidente de tráfico y de los posteriores experimentos que sufre. Pero su inserción en la violencia se produce de forma más intensa por su encuentro con el Hombre Púrpura: “a personagem Jéssica Jones também não estaria intacta, seja psicologicamente ou fisicamente, assim, servindo com uma forma de ilustrar que há um problema, que a heroína está ‘quebrada’ em decorrência a um fato passado que retorna, de certa forma, ainda a assombra, portanto, isso, conseqüentemente, reflète no seu modo de vida” (Passos, 2018, p. 83).

La violencia que sufre Jessica en su juventud se relaciona directamente con la elección que ejecutará en su edad adulta, al convertirse en una detective privada alcohólica y agresiva. Es evidente que la violencia es un elemento constitutivo del personaje, pero a diferencia de los demás sujetos analizados esta incursión en la belicosidad no implica una imposibilidad de acceder a la maternidad sino que llegará a ser madre y se la puede considerar incluso *buena* en comparación con sus predecesoras, aunque accede a ella de forma alternativa, alejándose de la idea tradicional, puesto que no abandona su vida como detective, a pesar de que esté rodeada de violencia, para ser

únicamente madre sino que intentará buscar un equilibrio entre todas las facetas de su vida. Esto es igual de problemático que la voluntad de Maximoff de construirse una *familia feliz* o la elección de Mística de escoger su posicionamiento ideológico por encima de la familia. Esto es así ya que toda elección que lleve a cabo una *mujer* en relación con su maternidad será cuestionada y criticada a nivel social.

El elemento esencial que distingue a Jessica de los otros personajes estudiados es que surge en 2001 y esta distancia cronológica es clave no solo para la concepción de la gestación y la maternidad sino también en torno al tipo de representación como héroe. Se construye como un personaje alternativo que explora otro tipo de realidad, ya no se busca partir de la idea de la superhéroe clásica sino que se intenta presentar un sujeto desencantado con esta representación. Se le da un pasado clásico para insertarla en la narrativa, pero este solo se usa para mostrar la inutilidad y la crueldad de este tipo de tramas y construir, así, una representación alterna que se base en la violencia y en la agresividad, pero también en la sororidad, la lucha por la igualdad y la comprensión de las violencias recibidas y los posteriores traumas. Jones se construirá como una alternativa a la representación arcaica de la *heroína*, sin una intención negativizadora, como sí que pasaba con sus antecesoras. En el momento de creación de Mística y Viuda Negra, los personajes se crearon con una voluntad clara de perjudicar las representaciones alternativas a la normalidad, mostrándolas como sujetos violentos incapaces de adecuarse a los preceptos sociales y, por consiguiente, no aptos para la maternidad o la heroicidad. Por el contrario, Jessica aparece para mostrar la evolución social: no es una héroe plena porque no quiere serlo, tiene la posibilidad de unirse como miembro de pleno derecho de Los Vengadores, pero decide no hacerlo, prefiere luchar a su manera, desde su propia óptica y desde sus principios, puesto que la incursión en el idealizado mundo de los justicieros no le comportó más que desgracias.

Por consiguiente, podemos ver que la violencia en el caso de Jessica Jones no se usa para deshumanizarla a partir de su construcción como sujeto fracturado; su representación como ente *roto* la hace más humana y la dota de ciertos ideales esenciales en la caracterización del personaje: sororidad, trauma y una voluntad firme de luchar por las desigualdades. Es una figura construida a partir de las dualidades, por lo tanto, se la puede considerar un individuo fragmentado pero eso no impide que sea un sujeto, tal como plantea Beatriz Domínguez (2019): “thus, Jessica Jones’s character is well fragmented in this victim/agressor dichotomy as a result of her relationship with power and powerlessness and violence, that is, as both a female victim of gender violence and a

female perpetrator of vigilante justice” (p. 197). La construcción de Jessica se bifurca en rasgos característicos y, en parte, opuestos, de su representación, como puede ser la de víctima y agresor; pero que sus rasgos distintivos sean contradictorios y ella se construya a partir de la fragmentación de todas sus partes no implica que su imagen no se unifique en una totalidad autorepresentativa.

#### **4.2 Mala vida: Sororidad, alcoholismo y violencia**

Los acontecimientos vividos por Jessica Jones siendo Joya acaba comportando que tome el camino de la *mala vida* antes de llegar a la maternidad: alcoholismo, violencia desmedida, sexo agresivo, mal comportamiento y un largo etcétera. Pero, ¿es esto una elección o una imposición? Se podría considerar que esta *mala vida* proviene de la herencia que reciben los personajes femeninos, propia del género superheróico, que no son capaces de adaptarse a la representación normativa. A diferencia de los otros personajes analizados, esta *mala vida* no tiene que ver tanto con la sociedad sino con una voluntad autodestructiva a raíz del trauma. Asimismo, asume la herencia que proviene del género detectivesco. Tal como plantea Beatriz Domínguez (2019), “Jessica Jones has been categorized as an example of neo-noir, an ‘original story’, a rape-revenge text” (p. 194) pero este personaje tiene características fantásticas que modifican su incursión en el género: “Yet Jessica Jones’s superpower creates a cross-genre in which the fantastic meets detection” (p. 194). Por lo tanto, Jessica Jones sería un personaje detectivesco, puesto que bebe de la idea moderna del detective que ya no es un hombre rico y excepcional en todos los aspectos, sino que “es un personaje solitario, aunque muchas veces aparezca rodeado de gente, aficionado al alcohol, sobre todo al whisky, y al sexo, que son sus vías de escape de un mundo que le maltrata” (Martín, 2005), pero se debe tener presente que el género, como tal, se inserta en el *noir* o *neo-noir*. Su representación encaja con la idea del detective moderno puesto que se la presenta como una perdedora, especialmente en su vida personal, y sus aventuras ya no pretenden mostrar un mundo tranquilizador y racional, sino que intentan hacer evidente la deprimente realidad. Pero el hecho de que su representación sea detectivesca y sus tramas partan de la premisa de este género no imposibilita que se trate de un conjunto de cómics *noir* puesto que las influencias de este son evidentes, especialmente en la mirada subjetiva que conduce al espectador y el uso del espacio urbano, la oscuridad con trazos de luz atravesados como escenario. Tal como plantea Passos (2018):

A partir de então são mostrados outros pontos da cidade em forma de flashes, com iluminação antitética, dos espaços urbanos – sempre escuros atravessado por faixas luminosas. Deste modo, somos tomados como testemunhas do olhar de um(a) terceiro(a) que observa a que acontece nos prédios, através das janelas, ou em determinadas ruas, examinando por meio das grades, ou até dentro de carros. Dentre os conjuntos arquitetônicos presentes, alguns estão decadentes, em uma atmosfera densa, enquanto outros apresentam determinados itens iconográficos característico dos filmes noir, como as escadas. Essas escolhas provocam no(a) el espectador(a) um clima de suspense, [...] por vezes até assustadoras, devido a sua atmosfera sóbria com a suas casas e ruas assombreadas que seguem quem corre ou anda pelas ruas, na grande maioria, com a iluminação precária trazendo também a sensação de conflito ou de um local que abriga crimes e violência. (p. 82)

Los elementos destacados por Passos nos introducen la narración de Jessica en el género *noir* y sirven como escenario para comprender a Jones de forma más profunda en sus características de detective, creando una fusión entre ambos géneros, al mismo tiempo que dialogan con las premisas generales de los cómics de superhéroes, puesto que hay elementos característicos de este género que impregnan al personaje: sus poderes, su pasado clásico y su relación con el mundo heroico. De hecho, si tenemos en cuenta las características del género detectivesco, con los elementos propios del noir, y las del cómic de superhéroe que marcan el carácter del personaje, se puede intuir una cierta imposición en las elecciones del personaje, pero también una voluntad autodestructiva que proviene de las secuelas emocionales mencionadas en el punto 4.1. A pesar de eso, se debe tener claro que esta *mala vida* no proviene de una imposición propia del cómic de superhéroes, como es el caso de Viuda Negra o Mística, sino que hay una serie de elecciones propias del personaje que vienen inspiradas por su construcción como personaje detectivesco.

Como ya se ha dicho, al igual que Viuda Negra, Jessica Jones es un personaje modificado genéticamente a raíz de un accidente con productos químicos, por lo tanto, la aparición de la superfuerza y la prácticamente capacidad de volar no se tratan de una decisión sino de una imposición biológica producida por unos experimentos. Sí que habrá una elección al abandonar cualquier tipo de conjunto superheroico y luchar en solitario. Esto se relaciona directamente con la maternidad, a diferencia de los demás personajes de estudio, Jessica puede desvincularse de la negativización que caracterizaba a sus predecesoras y al mismo tiempo puede usar la violencia, ser un sujeto alcohólico y realizar prácticas sexuales bruscas sin que eso la sitúe directamente como un *monstruo*, en los términos planteados. O, mejor dicho, la posiciona en el imaginario de mutante sin que eso, inevitablemente, implique que es un sujeto incapaz de alcanzar la maternidad y de tener la voluntad necesaria para construir un proyecto de futuro. Eso se debe a la

evolución histórica producida en los últimos años, pero también a causa de la elección editorial de crear un personaje desde cero, que no se viera obligada a seguir los parámetros históricos de construcciones pasadas. Marvel rechaza la idea inicial de Bendis de crear esta trama con Jessica Drew, precisamente porque tiene la intención de producir un modelo nuevo que represente esta nueva voluntad editorial, tal como explica Clemente en la introducción de *Alias* (Bendis y Gaydos, 2001). Y esta elección influye en la construcción y la maternidad de Jones, puesto que hay una reestructuración en los parámetros de la compañía:

Bendis planteó a Marvel su más arriesgada propuesta. Tenía por título Marvel Inc, [...] y llevaría a los superhéroes al terreno de la serie negra en la que el guionista se movía con tanta facilidad. Estaba protagonizada por Jessica Drew, la que había sido Spiderwoman, que ahora estaba retirada del superheroísmo pero no lo había dejado del todo. Se dedicaba a investigar casos relacionados con su antigua profesión, de manera que por allí estarían los grandes iconos de la editorial... desde una perspectiva inesperada. ‘Tengo este concepto, y es un poco como una película de calificación R’, dijo Bendis a Jemas. ‘El tema es adulto. No me lo puedo imaginar sin palabrotas. Y vosotros no publicáis cosas así’. El presidente de Marvel respondió con otra pregunta: ¿Y por qué no hacemos cosas así? Pero Bendis no sabía explicárselo. [...] Jemas le llamó y le dijo que tenía razón. En Marvel no estaban haciendo nada parecido. Pero empezarán a hacerlo. Iban a lanzar toda una línea destinada a lectores adultos y el título de lanzamiento sería ése.

Así es como nace el personaje, dando origen a un nuevo género vinculado a un nuevo tipo de público lector, por lo tanto, los parámetros de creación de Jessica también debían ser diferentes. A nivel argumental, la violencia y el alcoholismo son dos elementos constitutivos del personaje, pero es inevitable ver la sororidad exuberante que el personaje presenta en todos los cómics analizados para este estudio. Según la RAE, la sororidad se entiende como “relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento” (2020) y es esta solidaridad la que Jones mostrará a lo largo de su desarrollo como personaje. Jessica Jones participa en varias tramas en las que se fortalece y ayuda a emanciparse a las demás, pero al mismo tiempo la propia evolución de los personajes femeninos nos habla de este progreso dentro del género. Domínguez (2019) plantea que las relaciones de género dentro de la serie *Jessica Jones* (Rosenberg, 2015) parten de la comprensión “by forms of structural and personal violence and how they are presented in a narrative that tries to show [...] the complex relationship between survival, accountability and sorority” (Domínguez, 2019, p. 197). Así pues, plantea la sororidad como un elemento constitutivo para luchar contra la violencia institucional y la personal, y eso aparece también en momentos claves de los cómics. Un ejemplo de esto se puede

ver en la trama de *Lo oculto* (Bendis y Gaydos, 2003), donde Jessica se enfrentará a un grupo de traficantes y drogadictos para salvar a Mattie Franklin, una joven que se hace llamar Spiderwoman y que está atrapada en el lado más corrupto de los superpoderes. En el capítulo *Alias #18* (Bendis y Gaydos, 2003), la joven Mattie aparece en el baño de casa de Jessica aparentemente drogada y desorientada diciendo “¿Jessica? ¿Eres tú?”. Jones no conoce a la joven y de hecho Franklin tampoco sabe quién es ella, está preguntando por Jessica Drew, la anterior Spiderwoman y amiga de la joven. Sin conocerla de nada, Jones se embarcará en una lucha desconocida para descubrir que están usando a la joven Mattie para drogarse: impregnan la droga con la sangre de la joven para colocarse y conseguir poderes temporalmente (*ib.* #19). Jessica Drew hace un cameo en este volumen para unirse a Jones en la lucha para salvar a Franklin. Finalmente, conseguirán salvar a la chica y ella se podrá rehabilitar y recuperar el rumbo de su vida. En *Alias #21 (ib.)* Mattie aparece en casa de Jessica para darle las gracias y le dice:

Quería agradecerte que me salvaras la vida. Ojalá pudiera explicarte cómo mi vida se descontroló tanto... como \*snif\* llegué al estado en el que me encontraste... pero no... no puedo. Conocí a este tío. Ya sabes. Un chico mayor y ‘guay’... Salimos una vez. Y de repente ni siquiera sé donde paso la mitad del tiempo. Creo que me dio algo y... era como si estuviera viendo una película donde salía toda esa gente... Era como si no fuera yo... Era como si fuera una película. Es... es tan difícil de explicar. (*ib.*)

Jessica entiende perfectamente lo que le está diciendo. Es lo que vivió con Killgrave. Por ese motivo se vio con la necesidad de salvarla y este episodio sirve como ejemplo claramente ilustrativo de su voluntad y sus motivaciones.

Jones sigue vinculada a la idea de la violencia y la autodestrucción, sobre todo a partir del alcoholismo, pero consigue construirse su propio espacio de representación que pasa por su propia concepción de la maternidad. Al inicio de *La hija púrpura* (Thompson y De Iulis, 2019), se puede ver a Jessica sobrepasada por las implicaciones de ser madre y el retorno de los traumas sentada en la barra de un bar, bebiendo. Su personalidad está muy marcada y no se desdibuja en el momento en el que tiene una hija para convertirse en una madre *ideal*, sino que se muestra que hay muchas formas de ejercer este rol. En la serie de *Jessica Jones* (Rosenberg, 2015), se puede ver una representación de este personaje que encarna los ideales propios del cómic, no se habla de la maternidad pero los demás elementos característicos del personaje están claramente presentes. Los personajes femeninos aparecen representados desde el empoderamiento y la sororidad y se encargan de romper con los estereotipos de género propios de los cómics de

superhéroes clásicos para mostrar esta Jessica fuerte y desexualizada que lucha contra un conjunto de traumas e impedimentos para convertirse en un sujeto autónomo. Serie y cómics muestran esta lucha interna entre los conflictos y los discursos clásicos del género y una voluntad evidente de convertirse en un nuevo referente.

Finalmente, es importante hacer hincapié en la idea de que las elecciones y las imposiciones de Jessica en torno a la *mala vida*, la violencia y el alcoholismo están vinculadas a una nueva representación de las mujeres dentro de los cómics de superhéroes. Hay una voluntad de romper con la idea clásica de la hiperfeminización. Jones rompe con los modelos hegemónicos y heteronormativos de sexualización, puesto que su vestimenta y su carácter se alejan de este tipo de representaciones al mismo tiempo que carece de la idea clásica de la feminidad. No tiene un traje de superhéroe ajustado y expuesto, sino que realiza su trabajo en ropa de calle, normalmente tejanos y un jersey. También se rompe con esta idea a partir de su carácter: brusca, tosca, con tendencia a los insultos y a ser mal hablada. A lo largo de los cómics se representan los inicios del personaje, de cuando era Joya; y es que esta representación sí que se adecua a la idea clásica de la feminidad en los cómics de superhéroes: llevaba un traje ajustado, de licra morado y con mucho escote. Por el contrario, cuando consigue librarse del control de Killgrave y comprende la ficción que hay tras la idea del héroe abandona también esta idea de la feminidad y la sexualidad para convertirse en un personaje novedoso puesto que “a personagem faz uso de uma linguagem coloquial, inclusive no trabalho, incorporando palavras constantemente em suas falas, possui vício em bebidas alcoólicas, um modo grosseiro de tratar as outras pessoas, mantém relações sexuais durante a narrativa” (Passos, 2018, p. 84). Aún quedan discriminaciones que tratar dentro del género, puesto que Jessica es una mujer blanca, delgada y heterosexual, por lo tanto hay elementos sociales que aún no se están representando, no obstante al decir que se trata de un personaje novedoso en su momento de creación, también se pretende mencionar que se separa de la idea de la *femme fatale* tal y como se había planteado hasta ahora. Tal como plantea Passos (2018), en todas las obras de Jessica Jones “não temos um detetive, como vemos nos mais famosos filmes noir, mas sim uma detetive; não um herói, mas uma antiheroína; não se tem o espaço da sedução reservado às *femmes fatales* estereotipadas do género, mas, em contraponto, nota-se um antagonista que usa os seus poderes para manipular e, conseqüentemente, causar a destruição da antiheroína” (p. 83). Esta separación con la idea de la *femme fatale* no viene dada por la representación del personaje, puesto que es un sujeto violento, sino por la propia construcción de la trama:

no se trata de una mujer que use su sexualidad y sus encantos para encandilar a los hombres y sacarles información. Beatriz Domínguez (2019) plantea que Jones debe plantearse como una *femme fatale*, a pesar de la falta de sexualidad, puesto que la capacidad que adquiere para resistir y sobrevivir a Killgrave la convierte en una *femme fatale* cinematográfica (p. 197). Domínguez habla de la Jessica de la serie, en los cómics también aparece esta capacidad para resistir los poderes de su archienemigo, así que esta visión de la antihéroe como mujer fatal podría transportarse a la interpretación del cómic si comprendemos la representación de este mito como “dynamic and active female character, allowing for appropriately nuanced portrayals” (Binns, 2018, p. 17) al mismo tiempo que se comprende que este tipo de *femme fatale* que encarna Jessica es un síntoma del miedo masculino al empoderamiento femenino y al feminismo puesto que “the aggression shown by these characters is a direct threat to patriarchal society” (*ib.*).

Por consiguiente, si entendemos la sexualización de los personajes y el uso de su cuerpo como arma de seducción, no se puede entender a Jessica como una *femme fatale*, pero tampoco se puede obviar que es una mujer peligrosa y violenta que extrae la información a partir de la agresión física que caracteriza a los sujetos antiheroicos. Parte de la misma premisa que sus antecesoras, pero al alejarse de la representación normativa de la sexualidad se está alejando también de una parte de la representación de la *femme fatale*; pero instaurándose en los elementos propios de este mito que caracterizan a los sujetos como individualidades femeninas que atacan las sociedades patriarcales a partir del uso del empoderamiento femenino para diezmar las raíces del miedo sintomático de nuestra cultura.

### **4.3 La construcción de la maternidad a partir del trauma**

Jessica Jones se construye a partir de los diferentes acontecimientos traumáticos de su vida. A lo largo de las diferentes obras del personaje se menciona la violencia recibida por parte de Killgrave mientras era Joya. Se van descubriendo los entresijos de tal episodio y se van mostrando los efectos de este suceso en el presente, pasado y futuro. A raíz de esto se va descubriendo cómo la violencia sufrida acaba convirtiéndola en un personaje violento. Pero este episodio no es el único traumático en la vida del personaje: la muerte de sus padres, su hospitalización, la adquisición de sus poderes, el abandono de sus compañeros cuando desapareció y pasó a estar controlada por el Hombre Púrpura y solo son algunos episodios de un largo etcétera de experiencias emocionalmente graves.

Como se ha planteado en el punto 4.2, Jessica se construye a partir del trauma, pero a pesar de eso se queda embarazada de Luke Cage y decide *ser* madre y montar una familia. La genética de los padres y su estilo de vida es un elemento complicado de congeniar con la construcción de una familia, pero Luke y Jessica deciden formarla sin abandonar su trabajo y sin dejar su usar sus habilidades, puesto que les hace *especiales*. Deciden ser ellos mismos a pesar de las imposiciones producidas por las modificaciones genéticas –que obviamente no han sido elección suya. Lo más importante del personaje es su imperfección: “Ela não possui poderes invencíveis e possui os defeitos de um ser humano comum como o alcoolismo, por exemplo” (Klug, 2016, p. 21) y estas imperfecciones la hacen mucho más humana.

Las circunstancias sociales y culturales que acompañan la creación de este personaje son claves: el feminismo tenía cada vez más voz y más presencia, comportando así la necesidad de repensar las imágenes gráficas dentro de los cómics para empezar a plantear nuevos imaginarios. Paola Aragón (2018) plantea que las nuevas protagonistas de cómic vienen impregnadas por un imperativo social feminista que requiere de una ruptura con el sistema, por lo tanto, es necesaria una revolución que no solo se limite a la defensa del bien sino que se cuestione la forma estructural del poder. Esto es precisamente lo que se hace en los cómics de esta antihéroe, puesto que crea una polémica alrededor de la construcción clásica de la *superheroína* para mostrar la corrupción y la falsedad inherente en este tipo de representaciones, que se impregnan de la desigualdad y la sexualidad. Jessica bebe también de la idea del antihéroe para mostrarnos una realidad que ya no es dicotómica sino que tiene los matices propios de nuestra realidad cambiante y que permite a Marvel hacer patente una realidad que hasta la aparición de estos antihéroes había quedado desdibujada: hay una gama de colores y actuaciones inagotable entre el bien y el mal y los héroes, igual que el resto de los humanos, se mueve constantemente en este línea. Jessica Jones se moverá en la gama de grises propia de la antiheroicidad, por consiguiente, “se construye desde la contradicción y la disfuncionalidad con su época” (Álamo, 2013, p. 193) sin que eso implique una etiqueta negativa para el personaje, puesto que si algo muestra de forma brillante este personaje es que la figura del (anti)héroe moderno debe dejar de ser aquel que lo *hace* todo bien para convertirse en aquel que *lo intenta*, usando métodos reprochables y lidiando, al mismo tiempo, con los traumas y las problemáticas personales. Cappello (2008) habla sobre la antiheroicidad en unos términos que nos permiten comprender de forma mucho más clara a Jessica Jones: “En el caso del antihéroe moderno, sus fisuras de conducta, su

pérdida de ejemplaridad moral, su ausencia de vocación colectiva y su incapacidad para asimilarse al curso de la historia que le toca vivir, lo desmarcan definitivamente de cualquier heroísmo” (p. 173). La ruptura con el sistema que planteaba Aragón (2018) al hablar de los nuevos personajes femeninos de cómics, unido con esta concepción planteada por Cappello (2008) de los antihéroes nos permite entender a Jessica como un personaje rompedor que pretende abandonar todo rastro de heroísmo arcaico propio del género para instaurarse en un nuevo modelo representacional que se encarga de hacer patente esta imperfección propia de nuestra realidad.

Precisamente, es en esta posición fluida entre la bondad y la maldad y en la representación desde la imperfección que se sitúa la maternidad de Jessica Jones puesto que las preocupaciones que tendrá antes de dar a luz no se relacionan con la capacidad o no de dar la luz, sino que se preocupa por los genes que transmitirá a su hija (Bendis y Gaydos, 2017-1, #2). Así pues, la maternidad de Jessica es consciente de su condición de mutada y de las implicaciones inherentes en su construcción como arma, preocupándole pasar esta característica a su hija. Se puede ver a Jessica con contracciones, a punto de dar a luz, manteniendo esta conversación con Luke:

Luke. Esta mierda se va a volver seria muy pronto.

Jessica. Y estoy cagada de miedo.

Luke. Y yo.

Jessica. No, Luke. Tengo miedo de verdad. Este bebé... nosotros... Tu y yo... tenemos nuestra genética... dañada...

Luke. Mejorada.

Jessica. Nos han manipulados, somos monstruos genéticos. Tenemos suerte de estar vivos. ¿Quién sabe qué le pasará a este bebé?

Luke. Sea lo que sea lo afrontaremos.

Jessica. ¿Y si se convierte en un...?

Luke. Lo afrontaremos. En serio. Mírame. Pase lo que pase... Lo afrontaremos.

(ib.)

En esta cita se está poniendo de manifiesto el miedo de Jessica ante las modificaciones genéticas que han sufrido ambos y cómo puede afectar eso a su hija. Se autodenomina *monstruo* y con *genética dañada* insertándose en la narrativa que articula este trabajo pero desde la consciencia absoluta de su pasado y de que existe la posibilidad de transmitir esta *maldad* a su hija. Luke presenta una visión opuesta, planteando que su genética está *mejorada* no estropeada y que pase lo que pase podrán con ello, a pesar de que en este momento ninguno de los dos sabe todo lo que está por venir. La maternidad de Jessica Jones no acaba en el parto, a lo largo de todos los cómics en los que ya aparece su hija Danielle le preocupa no ser una buena madre. Un ejemplo ilustrativo de esta

intranquilidad es la fiesta de cumpleaños de la pequeña, en el cómic *Punto Ciego* (Thompson y De Iulis, 2018). Se puede ver a Jessica inquieta porque en la celebración ha aparecido un villano y ha destrozado la casa; le perturba que pasen estas cosas en su hogar, donde vive su hija, pero al mismo tiempo su temperamento la hace reaccionar de forma violenta y devolver cada uno de los golpes del intruso. Una vez finalizada la pelea, Jessica muestra la intranquilidad que le produce el estilo de vida que llevan al mantener la siguiente conversación con su pareja:

Luke. ¿Quieres que le deje irse?

Jessica. Me importa una mierda

Luke. Creo que no deberíamos dejarle irse sin más

Jessica. Vale, llama a la poli. Yo tengo otras chorradas que hacer, Luke.

Luke. ¿Qué te pasa, Jess?

Jessica. ¿Te refieres aparte de que hayamos tenido que luchar con un supervillano tonto y basado en tiburones en nuestro apartamento, que ha sido arrasado... otra vez? (Thompson y de Iulis, 2018, *punto ciego* 6).

Usa el “otra vez” como ejemplo ilustrativo de esta reiteración que hace referencia al peligro que implica para su hija que ellos actúen como héroes. Jessica está enfadada, tanto que le da igual que detengan al criminal o no, lo único que le importa es que su casa ha sido arrasada el día del cumpleaños de su hija, y como sus palabras dejan intuir ni es la primera ni será la última vez que eso pasará. Esto se puede relacionarse directamente con lo que grita a Tiburón Solitario, el villano que ha atacado su casa, unos segundos antes durante la pelea: “No sé como se puede ser tan idiota como para atacar a los padres de una niña pequeña en su propia casa, pero voy a tomarme una venganza extra contigo, gilipollas” (*ib.*). Aquí se puede ver el temperamento de Jessica en acción, atacando al villano con toda su furia por la propia frustración que le provoca la situación.

Otro ejemplo de esta preocupación por su capacidad como madre está en el comic *La hija púrpura* (Thomson, De Iulis, 2019), donde Jessica está sentada en la barra de un bar, bebiendo, tras descubrir que su hija tiene la piel morada; en este momento se lamenta sobre lo que eso implica y sobre lo que indica sobre su maternidad, recordando la conversación que tuvo con Luke antes de abandonar el domicilio familiar para ir al bar:

Jessica. Creo... creo que es un truco.

Luke. No es verdad

Jessica. *No es verdad*<sup>19</sup>. Sigue... sigue pareciéndose a ti. Es tuya... es nuestra.

Luke. ¿Y si la piel púrpura es solo la primera señal? ¿Y si sigue cambiando? ¿Y si mañana se parece a él?

---

<sup>19</sup> La cursiva en esta cita hace referencia a pensamientos dentro de la obra, no frases verbalizadas.

Jessica. *Cuando alguien por fin expresa en voz alta tu mayor temor, dándole vértices afilados que puede sentir en tu boca... Bueno, cuesta saber qué decir después de eso. (ib.)*

En esta conversación y en la posterior conversación con Carol Danvers, Jessica se martiriza por lo que está sucediendo, encontrándose de nuevo ante los grandes elementos representativos de su figura: la culpa, la violencia y el alcoholismo. Siente miedo ante la posibilidad de que su hija no sea de su marido sino de Killgrave pero le atemoriza mucho más la verbalización que realiza Cage de este temor: que la niña poco a poco vaya cambiando hasta convertirse en un sujeto parecido a su peor pesadilla. Aquí se puede ver una cierta duda sobre su maternidad, sobre el miedo que siente ante la posibilidad de que su hija no sea aquello que había *construido* en su mente. Pero el sentimiento de responsabilidad y de culpa no la convierten en la representación de una *mala madre* que renuncia e inevitablemente se siente culpable por los actos sucedidos, sino que al final se levanta de la barra y dice: “La Jessica de la vieja escuela podría haberse rendido. Porqué... no sé si soy capaz de volver a pasar por esto. Pero abandonar ya no es una opción. Tengo una hija, y no dejaré que este hombre defina su vida como hizo con la mía” (*ib.*). Esta cita demuestra la voluntad acérrima de Jessica Jones de luchar por su hija y por su familia, ella misma muestra que ya no es el sujeto vulnerable que era al inicio de su trayectoria como Joya; ahora es un individuo, que a pesar de estar mucho más fracturado por la violencia y por el trauma, tiene también la capacidad de levantarse y seguir luchando. Cuando dice que ‘abandonar ya no es una opción’ está haciendo referencia a esta voluntad maternal de protección, pero no como una construcción impuesta sino como una necesidad de luchar para proteger a su hija pero también para vengarse por el dolor que le causó a ella. Aquí empieza la última aventura de esta colección de Jessica, que será básicamente descubrir qué le ha pasado a su hija. La historia acabará demostrando que la trama no busca hablar sobre la capacidad de Jessica para *ser o no ser* madre, sino que hablará de los problemas relacionales de los hijos de Killgrave y como Jessica se alzaría para demostrar, una vez más, que el desarrollo de su personaje es esencial para mostrar una sociedad que ha evolucionado mucho desde las primeras representaciones femeninas en los cómics de superhéroes.

Volviendo a la conversación que Jessica y Luke tuvieron durante las contracciones, se puede ver que la propia Jessica se denomina monstruo y considera que su genética está estropeada y manipulada. Esto inserta al personaje en la narrativa de los monstruos/mutantes y armas que ha articulado este estudio a lo largo de los diferentes

personajes, pero la diferencia drástica entre este sujeto y los otros analizados es que aquí se puede ver una consciencia sobre las situaciones pasadas que implica una evolución. Jessica tiene miedo de pasar esa monstruosidad a su hija, esa consciencia de arma al servicio de una voluntad ajena, pero la propia construcción del personaje ya implica un conocimiento y una desarticulación con la narrativa de poder. Jones, al contrario que sus predecesoras, se ha podido desvincular de las organizaciones y ha podido construirse su propia vida, a su estilo. Pero en el momento en el que su hija vuelve a casa con la piel morada este miedo a la genética monstruosa vuelve, pero lo hace por un motivo diferente. Ahora ya no le da temor pasarle su herencia aberrante, sino que le da miedo que sea hija de Killgrave y reciba su material genético corrupto. Al final de la trama se descubrirá que Danielle efectivamente es hija de Luke Cage y que no todos los hijos de Killgrave han heredado la maldad de su padre, como ya se ha analizado.

Pero un elemento que los cómics de Jessica Jones buscan atestiguar es que no hay un final feliz. En las obras clásicas, el héroe gana al villano y todos son dichosos, pero eso aquí no pasa. Como ya se ha mencionado, las obras de Jessica Jones buscan dejar constancia de una realidad corrupta y deprimente, al estilo del género *noir*, y eso queda patente en la última página de *La hija púrpura*:

Lo peor ha pasado. He recuperado a mi familia. Salvo... Salvo que nunca acabará de verdad. El tema de mi vida... Y creo que por fin he llegado a aceptarlo. Es que no puedo fiarme de nada. De nadie. No puedo relajarme nunca. No puedo ser yo sin más. Puedo alegrarme de haber recuperado mi familia, demonios, incluso puedo ser feliz. Pero no puedo fiarme. Killgrave se ha asegurado de que nunca sea capaz de descansar tranquila ni de creer de verdad en nada. La vida es una mentira... Y tengo que averiguar como vivir con eso. Pero como mínimo, el mundo sigue girando. Está más fastidiado de lo que nadie se imagina, y la gente siempre necesitará un detective. (*ib.*, cap. La hija púrpura, capítulo 6).

Esta visión pesimista de la realidad se puede entender como un reflejo de una sociedad deprimente y desencantada, pero al mismo tiempo se debe comprender que nos encontramos ante una evolución clara del género. En el momento en el que se habla de la imposibilidad para acceder a la felicidad plena, la incapacidad para fiarse o la comprensión de la vida como mentira se está rompiendo con el ideal tradicional del género que se inscribe en la premisa del *final feliz*. Los cómics clásicos de superhéroes se caracterizaban por ser obras breves en las que el superhéroe siempre ganaba al villano, salvaba a la víctima y restauraba la tranquilidad, para poder alcanzar este idílico final. En obras como Jessica Jones se muestra que este elemento no es característico de nuestra realidad y por eso se rompe con esa representación ensalzada del poder de los héroes.

Pero lo que hace, precisamente, al romper con este final perfecto es mostrar que es falso. Humberto Cervera (2019) plantea que, leyendo cómics clásicos, como los de Superman o los de Batman, siempre acabas la lectura con una sensación gratificante: han salvado al mundo y han vuelto a su idílica vida. Pero el mes siguiente, saldrá un nuevo tomo de su saga, con un nuevo conflicto y deberán volver a la lucha de nuevo, lo cual pone en relieve que “el conflicto nunca termina, el ‘felices para siempre’ es para los cuentos de hadas, no para los héroes, no cuando el mundo está en peligro” (Cervera, 2019). Jessica Jones se inscribe en esta idea de que la maldad no acaba nunca, pero lo hace desde el pésimo extremo abandonando la creencia clásica de que existe la posibilidad de llevar una vida *normal* –entendida como normativa– realizando su trabajo. Cervera (2019) plantea que los héroes no pueden desvincularse de los conflictos porque siempre habrá conflictos en nuestra realidad y ellos son el panteón mitológico que nos sirve como modelo a seguir. La función tradicional de los héroes era, inevitablemente, ser prototipos de un modelo histórico, pero su cometido ha ido cambiando en tanto que el momento sociocultural también lo ha hecho. Por consiguiente, a lo largo de los años han ido cambiando las necesidades narrativas y los personajes se han adaptado a los requisitos de cada época para convertirse en arquetipos representacionales. Es decir, Jessica, con esa actitud negativa y pesimista, se convierte en una representación fidedigna del pesimismo imperante.

Esta imagen desencantada contribuye a la construcción del sujeto, que se fundamente a partir del trauma, que atraviesa la idea de violencia y la de maternidad, dos pilares fundamentales en la vida de Jessica. Es más, se puede considerar que la construcción de este personaje parte de la idea de que “the action heroine is concerned more with defending the patriarchal order than altering it, and it is this aspect of her sphere of action that most clearly frames her within a postfeminist discourse that privileges individual women’s gains over the collective” (Ruthven, 2020, p. 191). Por consiguiente, la participación de Jessica Jones en la heroicidad dejaría de lado la lucha conjunta para enfrentarse a sus propias problemáticas, pero sin abandonar aquellos sujetos vulnerables con los que se encuentre a su paso. Jessica no se enfrenta a un enemigo colectivo, sino que busca encontrar sus propias soluciones y cuando luche por los demás será a través de su trabajo como detective. Esto se puede relacionar también con el planteamiento de los antihéroes, que abandonan la lucha colectiva para focalizarse en un conflicto mucho más individualista.

Una vez Jessica se introduce en la maternidad, seguirá ejerciendo su papel dentro de la violencia inherente en su construcción, pero tendrá en cuenta que ejecutar esta agresión solo es posible cuando todas las otras opciones se han agotado (Ruthven, 2020, p. 191), por eso intenta convencer a Killgrave de que se entregue a la policía antes de que se le “mate”.<sup>20</sup> La voluntad de Jessica para encontrar una resolución no-violenta a la situación que está aconteciendo con Killgrave parte de una premisa *maternalista*. Ahora que es madre intenta realizar su trabajo de la forma más “civilizada” posible y, aunque muchas veces no lo consigue, trata de alejar la violencia de su entorno familiar. Es evidente que el rol de madre que ejerce Jessica no se parece en nada a la representación del imaginario colectivo clásico en el que se insertan sus predecesoras, primero porque no requiere de un abandono de la violencia, pero también porque la representación de esta maternidad no se vuelve el núcleo de su vida, sino un elemento más de la misma. Pero esta divergencia respecto a las tramas pasadas no es la única. Como se ha intentado mostrar a lo largo de todo el análisis, la representación de este personaje es el inicio de una evolución consciente hacia un nuevo tipo de representaciones que beben de todo un flujo de ideas nuevas que buscan plasmar una novedosa representación de la realidad.

---

<sup>20</sup> El verbo se encuentra entre comillas puesto que realmente no estará muerto y en el cómic *La hija púrpura* se descubrirá que su hijo secuestró su cuerpo inconsciente y lo usó para la construcción de su *familia feliz imaginaria*.



## 5. Conclusiones: La monstruosidad y la violencia en la maternidad

A lo largo de todo el estudio se ha buscado la relación que la monstruosidad y la violencia pueden tener en sujetos femeninos pertenecientes al género de superhéroes que han participado de forma más o menos directa con la maternidad. En primer lugar, se ha hablado de Viuda Negra, cuyo posicionamiento respecto a esta representación social viene marcada por la privación absoluta a raíz de los experimentos sufridos pero que connota, en realidad, una condición humana que viene a expresar un discurso social predominante de imposibilitar a las mujeres violentas el acceso a la procreación. En la obra de Viuda Negra se ejecuta la esterilización química como efecto secundario de los experimentos realizados para convertirlas en armas, pero la voluntad inherente en este procedimiento viene del discurso narrativo que construye a la mujer violenta como un sujeto que no debería procrear. Este alegato está inscrito en todas las representaciones femeninas violentas de los cómics de superhéroes clásicos, pero en el caso del proyecto Viuda Negra su inserción es todavía más evidente cuando Kudrin dice: “Queríamos guerreras, no madres” (Morgan y Sienkiewicz, 2004, cap. *Una base en el este*). A partir de esta premisa, abrimos el hilo conductor del trabajo que nos inscribe en la hipótesis de que la construcción social imposibilita la construcción de un sujeto violento que al mismo tiempo sea maternal. En segundo lugar, se ha hablado de Mística, personaje creado pocos años después, pero cuya vinculación con la maternidad es todavía más compleja. Esto es así ya que no se le prohíbe el parto, pero sí el ejercicio social de la maternidad: aquí no se viene a representar una voluntad social de negar a las mujeres violentas la posibilidad de tener hijos, sino que se plantea que aquellos sujetos cuya representación no encaje con los ideales culturales no podrán ejercer el rol de madre. En el caso de Mística, su posicionamiento ideológico, su incapacidad de adecuarse a los roles de género y su actitud beligerante comportan esta prohibición. Finalmente, Jessica Jones será la única protagonista de nuestro corpus que podrá acceder a la maternidad y lo hará sin abandonar su la violencia. Las diferencias entre las tres reflejan los cambios culturales y los producidos dentro de la industria. Tal como se presentará en estas conclusiones, esta evolución viene dada por diferentes elementos que distinguirán las diferentes construcciones, pero todas partirán de sus distintas relaciones con la idea de monstruosidad y la violencia, representando de formas alternativas su constitución como armas al servicio de un tercero.

La maternidad en los cómics de superhéroes analizados se puede dividir en dos en función de su momento de creación. Los personajes femeninos creados en los inicios del

género pertenecen al primer tipo de maternidad, aquel que bebe de la idea de monstruosidad para crear sujetos que partan de la premisa social de que una madre debe ser sumisa y dadora; puesto que las mujeres héroe analizadas no encajan en esta representación no pueden acceder a la maternidad, como es el caso de Viuda Negra, o en el caso de acceder pueden encajar en la idea de *buenas* madres y deben caracterizarse por ser egoístas y abandonar o usar a sus hijos, como es el caso de Mística. Los casos de Bruja Escarlata o Capitana Marvel también entrarían en esta representación, puesto que la segunda participa de la gestación –que no la maternidad– de forma abrupta, abusiva e involuntaria, y eso le creará traumas al mismo tiempo que recibirá repudio de sus compañeros y del público lector del momento, a pesar de ser la víctima. Por otro lado, Bruja Escarlata pierde el control de la realidad a raíz de su fuerte voluntad de ser madre y por eso mismo se erradica esta posibilidad, viéndose en la obligación de crear un mundo paralelo al *real* para conseguir alcanzar esta experiencia.

Dejando de lado todos los planteamientos ingeniosos en los inicios del género superheróico para plasmar a mujeres débiles o incapaces de controlar su poder, la idea que aparece subyacente en este tipo de representaciones es que la maternidad no es un elemento característico de las mujeres violentas. Son figuras violentas que no pueden insertarse en la gestación, puesto que al ser agresivas no pueden considerarse *maternales*, es decir, protectoras y cuidadoras de forma innata.

El segundo tipo de maternidad, el de Jessica Jones, bebe de los ideales clásicos del género para presentarnos otro tipo de representación, uno que no requiere de una mujer *ideal* y devota para ser madre, sino que muestra una realidad mucho más actual que parte del principio de que hay muchos tipos de maternidades. Así pues, lo que permite a Jessica Jones ser madre no es el hecho de alejarse de la monstruosidad, sino que la evolución sociocultural del género, que va de la mano del progreso de la realidad histórica acontecida fuera de la ficción, ha permitido comprender que incluso un ser *monstruoso*, es decir, “mutante” insertado en la idea de la violencia y en la concepción de sujeto-arma también puede ser madre. Pero lo más importante de esta evolución es que no se presenta a Jessica Jones como *la buena madre*, sino que responde a la tendencia narrativa a mostrar esa escala de grises que ha estado presente en todas las sociedades y realidades pero que en el pasado se intentaba unificar.

Así pues, la primera conclusión que podemos extraer de este trabajo es que la maternidad, dentro del género de superhéroes, está ligada a la representación cultural del momento de creación y a los valores que la sociedad inscribe en la idea de maternidad y

en la idea de cómo debe ser la *mujer* que la ejerza. Esta conclusión nos permite entender, pues, que la infertilidad de Viuda Negra está estrictamente relacionada con la concepción social que se tenía en el momento de creación sobre las mujeres violentas; de la misma manera que en el momento de creación de Mística se consideró que un personaje con sus implicaciones culturales e ideológicas no podía ser *buena* madre porque no podía ser *buen ser*—recordemos que conceptos como mujer o persona no definen la identidad de Mística.

Cuando en la introducción decíamos que una de las preguntas de análisis de este estudio era encontrar respuesta a la pregunta “¿qué relación hay entre maternidad y violencia/monstruosidad en estos tres personajes?”, nos referíamos, precisamente, a comprender que la maternidad ha evolucionado hasta llegar a un tipo de representación disruptiva que nos permite visualizar a un personaje *mutante* como Jessica Jones en la posición de madre. A lo largo de los diferentes capítulos del estudio hemos ido analizando la relación que los diferentes personajes tenían con la idea de la monstruosidad y la violencia y cómo podían relacionarse con la idea de maternidad —o con la ausencia de esta— junto con su representación como mutante. Finalmente, nuestra conclusión es que ha sido necesaria una evolución social y cultural para conseguir que estas dos ideas pudieran unirse en una sola representación: la de Jessica Jones.

La segunda conclusión está relacionada directamente con la idea de la *femme fatale* y cómo a lo largo de las diferentes representaciones se ha ido rompiendo con la idea de la mujer sumisa. Esta construcción de la insumisión ha comportado ciertos estigmas sobre las diferentes representaciones, que van desde la incapacidad para la gestación hasta la imposibilidad de convertirse en seres plenamente buenos en un momento en el que todos los personajes se dividían en una dicotomía entre la bondad y la maldad. La construcción de estos personajes está ligada al ideal de la *femme fatale* y la insubordinación, pero eso ha comportado que estos sujetos estén creados desde la violencia, tanto la sufrida como la ejercida. Se empieza a crear un canon de individuos que se posicionan a lo largo de diferentes tonalidades de gris, o incluso se van moviendo dentro de la variedad de emplazamientos; con esto se consigue llegar a inicios de los 2000, donde cada vez más los personajes se representan desde esta imagen ambigua que nace con los antihéroes y que ya es, actualmente, habitual. En los 60 y 70, cuando se crearon los personajes de Viuda Negra y Mística, esta representación del antihéroe aún no se había incorporado como tal en los cómics de superhéroes, donde el protagonista se seguía definiendo por su pertenencia a la bondad absoluta, así que la incapacidad de sujetos como los analizados para adecuarse a esta característica, imposición totalmente

sociocultural, implicaba que no podían ser consideradas *heroínas* plenas o incluso se las planteaba como villanas. Con Jessica Jones se produce una transformación fruto de la evolución histórica y del género que ha permitido que un personaje cuya representación se asemeja en cierta medida a la de sus antecesoras, pueda ser considerada un héroe, planteándolo desde las implicaciones de la antiheroicidad.

Así pues, este análisis nos ha servido para comprender que los personajes femeninos han evolucionado mucho a lo largo de la historia, pasando por los diferentes estadios planteados en la introducción de este TFM, porque son representaciones sintomáticas de una sociedad cambiante como es la nuestra. Al mismo tiempo, la elección de la violencia como elemento troncal de su evolución nos permite comprender el sufrimiento por el que han pasado dentro del género para poder conseguir el reconocimiento merecido; pero también sirve como elemento ilustrativo de la violencia que se han visto obligadas a ejercer para conseguir alcanzar una posición de reconocimiento. Recordemos pues que las primeras *heroínas* no eran más que las trasposiciones femeninas y sexualizadas de sus contrapartes masculinas o las parejas de estos, especialmente, si tenemos en cuenta la violencia sufrida y ejercida por los tres personajes analizados en este estudio podemos comprender que es evidente la implicación de esta agresión, puesto que todas ellas están constituidas como armas al servicio de un tercero y han requerido de un proceso de emancipación que inevitablemente nos recuerda a las luchas sociales. Pero al mismo tiempo el uso de esta violencia les ha permitido conseguir una posición de poder dentro de su propio contexto, ya sea en una organización gubernamental, por ejemplo, los Vengadores, o en otras posiciones menos reconocidas como la criminal ideológica o de detective agresiva y alcohólica. La violencia ha sido la herramienta que ellas mismas han usado para posicionarse en contra de los elementos que las habían convertido en armas. Es decir, la actuación por la fuerza es el elemento social e institucional que las crea, pero al mismo tiempo será la herramienta que usarán para defenderse y posicionarse.

Esto nos ha permitido, a lo largo del trabajo, dar respuesta a la segunda pregunta planteada en la introducción del TFM, es decir, hemos podido analizar la representación de la violencia ejercida y sufrida por Viuda Negra, Mística y Jessica Jones para comprender la intrínseca relación que esta agresividad presentaba con la idea de maternidad que ejercían. Al mismo tiempo, nos ha permitido hacernos una idea general de qué tipo de gestación encarna el prototipo femenino dentro del género superheróico y mostrar representaciones alternativas como Jessica Jones, que se han ido creando en la

actualidad y que sirven como elementos ilustrativos de esta nueva voluntad dentro del campo.

Finalmente, la última conclusión que podemos extraer viene dada por la propia relación entre la violencia y la maternidad, puesto que, a lo largo del análisis, se ha podido ver una conexión inherente entre estos planteamientos y los sujetos de estudio. Se podría considerar que la maternidad, al menos en los sujetos analizados, se concibe como un proceso para engendrar monstruos, pero siempre partiendo de la premisa de que estos *engendros* serán, en realidad, mutantes. No solo mutantes en los términos de los X-Men –y, obviamente, X-Women– sino en los de Balza (2013), es decir, sujetos deshumanizados productos de la exclusión (p. 29) y que son discriminados por “razones de sexo, etnia o discapacidad” (p. 30). Por lo tanto, al hablar de monstruos/mutantes nos seguimos refiriendo a todos los personajes femeninos analizados en este estudio, que son en realidad sujetos que han sufrido una mutación, ya sea genética o científica, y que son producto de la exclusión y la discriminación.

La monstruosidad es un elemento constitutivo en la construcción de los personajes que conforman el corpus de este TFM si partimos de la asociación entre esta idea y la del mutante. La incursión de Mística en el término es evidente por su representación dentro de los llamados *homo superior*, sujetos creados dentro del imaginario de X-Men que han sufrido una modificación genética. Por tanto, esta representación como mutante se manifiesta en la propia narrativa, pero Viuda Negra y Jessica Jones también pueden entenderse dentro de este término puesto que son sujetos con variaciones, aunque a diferencia de Mística no es una transformación con la que han nacido sino que han sido experimentos científicos los que han modificado su genética. Esta alteración es importante puesto que, a pesar de que las tres son mutantes sin haberlo escogido, en el caso de Mística se trata de una evolución genética mientras que Viuda Negra y Jessica Jones han sido víctimas de manipulación externa y ha sido la propia mano humana la que ha transformado su genética. Se puede unificar la idea de mutante y la de monstruo, puesto que los sujetos evolucionados forman parte de la alteridad social, es decir, son considerados individuos excluidos, y por lo tanto monstruosos en los términos planteados a lo largo del análisis.

Los descendientes de los mutantes –entendidos como todos los sujetos evolucionados– son representados de forma *monstruosa* ya sea por su estética o por su comportamiento, que proviene de la violencia sufrida que ha acabado comportando un trauma, un ejemplo que englobaría las dos representaciones es el de Benjamin Killgrave.

Pero es esencial comprender que las connotaciones monstruosas que se asignan a estos sujetos, incluso a aquellos cuya única *culpa* es su estética y su incapacidad para adecuarse a lo que los humanos consideran un físico normativo, proviene de la sociedad patriarcal. Esta se encarga de construir un relato alrededor de estos sujetos para presentarlos como disidentes y marginados, usando su incapacidad o su falta de voluntad para adecuarse a la heteronormatividad como elemento discursivo que los dota de características monstruosas. La relación que se presenta entre la maternidad y la violencia es inherente a esta construcción demonizada que se realiza ante sujetos mutados dentro de las tramas y argumentos que los construye, para plasmar la violencia que ejercen los *monstruos* y sus descendientes al mismo tiempo que muestran la incapacidad latente en sus representaciones para acceder al rol de madre; pero obviando de forma deliberada la violencia que han recibido y a la que están reaccionando.

La última pregunta esencial que pretendía analizar este estudio era: ¿hay una relación entre la maternidad y el sacrificio para adquirir la liberación o por el contrario este tipo de *maternidades* son elecciones de trama? A lo largo del TFM, se ha analizado la maternidad de los personajes y la implicación que tenía dicho rol en su construcción; a diferencia de Jessica Jones, todas las demás tenían una imposibilidad para acceder a la maternidad, o a la *buena* ejecución de esta, que parece venir de una voluntad argumental para preservar ciertos ideales socioculturales. Por el contrario, en Jessica Jones hay una voluntad de ser madre que no requiere de un sacrificio, no se trata de un abandono personal para ejercer la maternidad sino que se consigue compaginar maternidad e individualidad. Por lo tanto, a lo largo de este estudio se ha podido concluir que la incapacidad para la maternidad no es un sacrificio que las mujeres debían hacer para alcanzar la emancipación, sino más bien parece ser un giro argumental escogido con la voluntad de martirizar a estos personajes y hacerlos prejuiciosos. Volvemos de nuevo a las críticas sociales que estos sujetos han recibido por la diferencia que marcan en torno a la idea de lo que significar *ser humano*.

Argumentalmente, ha existido la intención de marcar la relación disruptiva entre la maternidad y la violencia, haciendo patente este elemento tan planteado por Agra (2012) y por Sjoberg y Gentry (2007) de que la representación de mujeres violentas y los discursos que rodean a estos sujetos debe distanciarse de la idea de la maternidad puesto que el uso que hace de la violencia y la agresividad inevitablemente implica la falta del cuidado necesario e innato en una madre, según los parámetros sociales. Aquí se vuelve una vez más a la idea de la diferencia con la normativa social: la sociedad ha atestiguado

la idea de que las mujeres deben ser maternales, cuidadoras, sumisas e indefensas; las mujeres violentas no encajan con esta idea y por eso, en el plano discursivo y representacional, se les prohíbe ejercer ciertos roles. Es el castigo al que se ven sometidas por su insubordinación. La única forma de la que la sociedad conciba la violencia en una madre, dentro de estos planos representacionales, es por el luto, como el caso de Wanda, que se convierte en una vengadora tras la pérdida de su hijo. Así pues, la sociedad puede concebir que la imposibilidad de la maternidad o la interrupción en la ejecución de este rol haga a una mujer enloquecer y agredir a los demás, pero es inverosímil para los parámetros socioculturales aceptar que una mujer agresiva, violenta o ideológicamente comprometida pueda compaginar esos planteamientos con la maternidad, puesto que la idea sobre esta que puedan tener estas mujeres no encajaría con el ideal social establecido, el mismo que insta a las mujeres a *desear* ser madres.

La hipótesis planteada era: ¿está la maternidad –o la falta de ella–, en los cómics de superhéroes, relacionada con la violencia y la monstruosidad por la trama inherente en este tipo de obras o por la construcción de estos personajes, que parten de una representación bélica que es incompatible con la idea de la madre dadora y, por lo tanto, con la buena madre?

La relación que la maternidad mantiene con la violencia y la monstruosidad viene dada por la incompatibilidad social que se tiene entre las representaciones bélicas y la idea de la *buena* madre dadora. El primer elemento que se debe tener en cuenta es que la concepción de la maternidad se erige como un constructo cultural que proviene de la percepción social de lo que *debe ser* una madre. Por lo tanto, lo que se ha analizado en este estudio no era tanto la idea general de la maternidad sino cómo la sociedad percibe esta maternidad y cómo la plasma en los cómics analizados, al mismo tiempo que se ha intentado averiguar porqué algunos personajes no pueden inscribirse en ella. Si tenemos en cuenta la evolución social que ha ido sufriendo el género de superhéroes a lo largo de los años, se puede ver que la construcción de los personajes femeninos ha ido transformándose hasta llegar a representaciones tan novedosas como la de Jessica Jones, la única que ha podido adscribirse en la idea de la maternidad aunque, realmente, todos los personajes analizados en este trabajo han participado de esta construcción aunque no de la forma heteronormativa. La maternidad no debe entenderse únicamente como gestación y ejecución de rol, sino como un proceso amplio que contiene muchas formas de actuar, a pesar de la concepción heteropatriarcal.

Retomando la breve presentación de los personajes de estudio presentada al inicio de las conclusiones y al mismo tiempo tenemos en cuenta todos los parámetros planteados hasta este momento, podemos llegar a una percepción evidente del conjunto analizado. Viuda Negra, que inicia nuestro estudio, se puede leer a través de la construcción del sujeto como arma y como monstruo, en los términos propuestos, imposibilitando la maternidad. Es tal la voluntad que tiene la sociedad de plasmar en el género los ideales culturales imperantes en los años 60 y 70 que la hacen estéril. La representación de Viuda Negra ejemplifica la voluntad de negar a los sujetos violentos el acceso a la maternidad al mismo tiempo que la vincula a la idea de la mujer-objeto en tanto que arma al servicio de un estado y una ideología. Por lo tanto, la violencia que imposibilita la maternidad en realidad es solo el efecto secundario de una construcción armamentística.

En el caso de Mística, esta incompatibilidad social para unificar las representaciones bélicas y las maternales son más sutiles, pero igualmente ilustrativas de los pensamientos imperantes a finales de los 70 y principios de los 80. Mística se construye como monstruo desde su propia incursión en los mutantes, seres que han sufrido una variación genética que no es obra de la mano humana, como es el caso de Viuda Negra y Jessica Jones, sino que proviene de la evolución. Su representación como alteridad imposibilita no solo la maternidad sino también el ejercicio socialmente correcto de este rol. Por consiguiente, Mística consigue parir, a diferencia de Viuda Negra, pero en tanto que su posición es opuesta a la de la humanidad y a la del binomio heteronormativo de género se crea un problema de representación que imposibilita que ejerza correctamente este rol. Ella es gestante de Nightcrawler y madre adoptiva de Rogue, pero no puede desempeñar este papel de forma idónea según los parámetros sociales puesto que su posicionamiento ideológico y violento la separan de la representación socialmente deseada. No solo se desvincula de la maternidad por su incursión en la monstruosidad y por su separación de la heteronormatividad sino que lo hace por su representación bélica, puesto que se trata de un personaje que se inserta de forma evidente en la lucha contra las discriminaciones de forma agresiva y armada. Por lo tanto, su posición como arma influye en su relación con la concepción cultural de la maternidad, pero esta exclusión también está condicionada por este movimiento ideológico que la lleva a la lucha contra la segregación.

A pesar de no formar parte del canon principal del estudio, también se ha analizado la relación de otros personajes de cómic como los niños púrpura, Capitana Marvel o Bruja Escarlata con la tesis básica de estudio. La conclusión que nos presenta

este breve apartado es que efectivamente personajes como Capitana Marvel o Bruja Escarlata confirman nuestra hipótesis de que la maternidad y la violencia son incompatibles en las obras clásicas del género superheróico.

Finalmente, el último sujeto de análisis ha sido Jessica Jones, la única que ha sido capaz de alcanzar la maternidad en términos normativos a pesar de no desvincularse de la idea de la monstruosidad y la violencia. Es importante tener en cuenta que socioculturalmente el rol de *madre* está en constante debate, puesto que los actos necesarios para ser *una buena madre* son sofocantes; por lo tanto, es un estatus prácticamente incapaz de alcanzar a nivel social. Por consiguiente, Jessica es la única que a nivel hegemónico accederá a la maternidad pero seguirá lejos de ser una *buena madre* según las características culturales. A pesar de eso, consigue parir y ejercer este rol de la forma más correcta posible, siempre partiendo de una maternidad alternativa que no requiera del abandono personal para convertirse en un individuo dador y sumiso. Esto es gracias a la evolución sociocultural existente en los inicios de los 2000, que permite la transformación del mundo editorial necesaria para alcanzar tal grado de cambio. Si tenemos en cuenta las transformaciones sufridas dentro del género, podemos comprender que no solo hacía falta un proceso evolutivo largo sino también un cambio de mentalidad.

En el corpus escogido, la violencia y la monstruosidad son dos elementos que surgen a raíz de la imposibilidad social de aunar las representaciones bélicas y las maternas. Se requiere una transformación cultural para poder empezar la unificación de estos planteamientos; y eso no pasará hasta la aparición de Jessica Jones, un personaje que abre un nuevo espectro de posibilidades dentro del género. Al igual que los otros personajes de estudio, Jones dialoga con su contexto histórico, pero a diferencia de sus antecesoras esta representación unifica las transformaciones sociales para uniformarlas en el género superheróico. Es importante tener en cuenta que, en la actualidad, personajes como Viuda Negra y Mística siguen apareciendo en nuevas obras y siguen sin “ser madres”. Por lo tanto, no todos los personajes evolucionan para unificar estos elementos. Los personajes clásicos en los cómics de superhéroes y en sus otras representaciones, como las películas o las series, mantienen la línea argumental general del personaje: no puedes romper la estructura general de un personaje como Viuda Negra, por ejemplo, y hacer que deje de ser estéril cuando es un elemento fundador de su construcción. Lo que se está intentando, con los personajes clásicos, es darles una relectura para unificar la violencia y la monstruosidad con la bondad de una forma diferente, sin pasar, por ejemplo, por la maternidad.

A pesar de encontrarnos en un momento transformador, aún quedan elementos culturales y luchas sociales por ilustrar, puesto que, al igual que en nuestro momento histórico, hay individualidades y colectivos cuya representación en el género de superhéroes es menor o incluso inexistente. Evidentemente, son muchas las obras que han quedado fuera de este estudio, y algunas de ellas tratan problemáticas que no se han analizado en este estudio y que son de suma importancia para el avance del género. Algunos ejemplos de estas obras ilustrativas de problemáticas sociales no tratadas, pero igualmente interesantes para comprender la vinculación entre la narrativa gráfica y nuestra realidad, pueden ser *Ms. Marvel* (Wilson y Pichelli, 2014) o *Miles Morales. Spiderman. El nuevo Spiderman* (Bendis y Pichelli, 2018) cuyos protagonistas dejan de ser caucásicos para dar voz a otros sujetos que habían estado más silenciados. También es interesante la perspectiva que presenta *The Mighty Rebekah Comic* (Sumerak, 2019) un capítulo protagonizado por una niña trans que se inscribe dentro del proyecto *Marvel: Hero Projects* de Disney+.<sup>21</sup> Es representativo también en este aspecto el cómic *Kim & Kim* (Visaggio, 2017), cuyas protagonistas son una chica trans y una chica bisexual y la guionista es una mujer trans que busca plasmar otro tipo de discurso dentro del género. Estos ejemplos sirven para ilustrar las temáticas que han quedado fuera del estudio y que en cierta manera aún son poco representativos dentro del conjunto general de cómics de superhéroes.

Es importante tener en cuenta que el estudio se ha centrado en una única y muy potente editorial: Marvel. Dentro de los cómics de superhéroes hay otras editoriales preponderantes, como DC, y otras independientes cuyo protagonismo dentro del panorama puede ser menor pero que contienen obras tan emblemáticas como la de *Kim & Kim*, publicada en Black Mask Studio. No están sujetas a la misma herencia que Marvel y, sobre todo en las editoriales independientes, se pueden encontrar cómics que rompen con los discursos hegemónicos de forma mucho más ilustrativa.

Desde los inicios del género, las transformaciones en el modo y los motivos escogidos para la representación se han ido modificando, adecuándose a los elementos socioculturales del contexto de creación. Cada vez son más los sujetos que pueden verse identificados dentro del amplio espectro de héroes que pueblan el género, pero

---

<sup>21</sup> Este proyecto, que incluye una versión fílmica y un breve cómic, se encarga de narrar la historia de diferentes niñas y niños, jóvenes héroes que marcan la diferencia, según la descripción del proyecto. Se puede acceder a él de forma gratuita desde la página web de Marvel.

evidentemente hay identidades que siguen poco representadas y hay discriminaciones que todavía deben tratarse dentro del género.

En este TFM se ha intentado realizar un estudio ilustrativo del género y la problemática concreta de la representación de la maternidad dentro del mismo, pero evidentemente la extensión del análisis imposibilita el uso de un corpus mucho más amplio, elemento que haría más ilustrativo la resolución y la adquisición de resultados. Como se ha planteado más arriba, realidades como la trans o la de los sujetos no caucásicos han quedado separadas del corpus de análisis, por lo tanto, se presenta como una vía de investigación fructífera para el futuro. Al mismo tiempo, en este análisis se ha intentado focalizar la investigación en tres sujetos prácticamente canónicos y con un amplio recorrido histórico para poder estudiarlas a partir de su evolución, a excepción de Jessica Jones, que se comprendería como el primer resultado de este desarrollo. A pesar de esto, se ha intentado usar un corpus variado tanto en temática como en momento de creación para alcanzar, así, una visión histórica. Para poder hacerlo, ha sido necesario eliminar del corpus las creaciones más recientes, que inevitablemente también son las más transformadoras. Sería interesante, en un futuro, ver si las conclusiones extraídas en este trabajo y la evolución que parecen presentar siguen apareciendo en las obras más actuales, puesto que son las más representativas de los movimientos feministas interseccionales representativos de nuestro momento histórico.



## **Bibliografía citada**

### **Corpus**

- Bendis, Brian y Coipel, Oliver (2005). *Dinastía de M.* Torroella de Montgrí: Panini Comics
- Bendis, Brian y Finch, David (2005). *Los vengadores desunidos.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Gaydos, Michael (2001). *Jessica Jones 1: Alias.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Gaydos, Michael (2017-1). *Jessica Jones 1: ¡Desatada!* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Gaydos, Michael (2017-2). *Jessica Jones 2: Los secretos de Maria Hill.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Gaydos, Michael (2002). *Jessica Jones 2: Rebecca, por favor, vuelve a casa.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Gaydos, Michael (2003). *Jessica Jones 3: Lo oculto.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Gaydos, Michael (2018). *Jessica Jones 3: El retorno del hombre púrpura.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Gaydos, Michael (2014). *Jessica Jones 4: Origen Secreto.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Gaydos, Michael (2002). *¿Quién es Jessica Jones?.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Gaydos, Michael (2004). *Lo oculto.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Bendis, Brian y Pichelli, Sara (2018). *Miles Morales. Spiderman. El nuevo Spiderman.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Claremont, Chris y Furman, Simon (1992). *Marvel Super Heroes #11.* Nueva York: Marvel Comics.
- Edmonson, Nathan y Noto, Phil (2004) *Viuda Negra. Los delicados hilos de la telaraña.* Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Moore, Alan y Gibbons, Dave (2017). *Watchmen.* Barcelona: ECC Ediciones.
- Morgan, Richard y Sienkiewicz, Bill (2004). *Viuda Negra: hogar, dulce hogar.* Torroella de Montgrí: Panini Comics
- Morgan, Richard y Sienkiewicz, Bill (2005). *Viuda Negra: las cosas que dicen de ella.* Torroella de Montgrí: Panini Comics

- McKeever, Sean y García, Manuel (2005). *Mística 2: Quietud*. Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Nicieza, Fabian (1993). *X-Men Unlimited 4: Among us. A Sabertooth*. Nueva York: Marvel Comics.
- Sumarak, Marc (2019). *Marvel's Hero Project Season 1: Mighty Rebekah (2019) #1*. Nueva York: Disney+.
- Thompson, Kelly y Carneiro, Carmen (2019). *Captain Marvel #4*. Nueva York: Marvel Comics.
- Thompson, Kelly y De Iulis, Mattia (2018). *Jessica Jones 4: Punto ciego*. Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Thompson, Kelly y De Iulis, Mattia (2019). *Jessica Jones 5: La hija púrpura*. Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Vaughan, Brian; Lucas, Jorge; Ryan, Micheal y García, Manuel (2004). *Mística 1: Contra natura*. Torroella de Montgrí: Panini Comics.
- Visaggio, Magdalene (2017). *Kim & Kim*. América del Norte: Book Riot.
- VV. AA. (s.f.). *X Men: Unlimited*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Wilson, Willow y Pichelli, Sara (2014). *Ms. Marvel*. Torroella de Montgrí: Panini Comics.

### **Bibliografía teórica y crítica**

- Acevedo, Pato (2015). El lamento de la Viuda Negra, *La esfera y la cruz: donde el cristiano y el mundo se encuentran*, 15 mayo Recuperado de: <https://www.infocatolica.com/blog/esferacruz.php/1505130415-el-lamento-de-viuda-negra>
- Agra Romero, María Xosé (2012). “Con armas, como armas: la violencia de las mujeres” *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 46 (1), pp. 49-74, doi: 10.3989/isegoria.2012.046.02.
- Ahmed, Sara (2019). *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Álamo, Francismo (2013). “Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe”. *Tropelias, Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 19 (1), pp. 180-195. Recuperado de: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/590/660>

- Alday, David (s.f.). “Toda la verdad sobre Black Widow, la espía más letal del Universo Marvel” *Superaficionados*. Recuperado de: <https://www.superaficionados.com/black-widow-viuda-negra-espia-marvel/>
- Alonso, José María y Cano, Josefina (2011) *Bajo la piel del superhéroe: fusión entre su identidad y su imagen*. Repositorio Institucional de Universidad de Málaga, Málaga. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10630/6994>
- Aragón, Paola (2018). “Las superheroínas del cómic ya no le friegan los platos a la Liga de la Justicia”, *Diario público*, 06 agosto. Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/feminismo-superheroinas-comic-no-le-friegan- platos-liga-justicia.html>
- Balza, Isabel (2013). “Tras los monstruos de la biopolítica”, *Dilemata*, 12 (1), pp. 27-46. Recuperado de: <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/214>
- Bauman, Zygmunt (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bautista, Adrián (2018). *La mujer en el comic de superhéroes* (Tesis de Grado). Universitat Jaume I, Castellón. Recuperado de: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/176483>
- Belmonte, Jorge (2015). “Fantasías sobre feminidad, fatalidad y mutación: Del cómic al imaginario de la cultura audiovisual”, *Dossiers Feministes*, 20(1), pp. 141-56, Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/319020>
- Binns, Daniel (2018). “Even you can break. Jessica Jones as *femme fatale*” en Rayborn, Tim y Keyes, Abigail (ed.) (2018). *Jessica Jones, Scarred superhero. Essays on Gender, Traumas and Addiccion in the Netflix Series*. Jefferson: McFarland & Company. Kindle Edition.
- Bogino, Mercedes (2020). “Maternidades en tensión. Entre la maternidad hegemónica, otras maternidades y no-maternidades”. *Investigaciones Feministas*, 11 (1), pp. 9-20. Doi: <http://dx.doi.org/infe.63960>
- Bonilla, Lara (2020). “La otra cara de la maternidad: infertilidad”. *Ara*, 7 febrero. Recuperado de: <https://interactius.ara.cat/infertilidad>
- Bou, Núria (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.

- Capote, Luís Javier (2019). “Marvel Fanfare nº 40 (segunda historia): ¡Un trato con el diablo!” *Zona Negativa*, 28 junio. Recuperado de: <https://www.zonanegativa.com/marvel-fanfare-no-40-segunda-historia-un-trato-con-el-diablo/>
- Cappello, Giancarlo. (2008). “Configuración y tiempo del antihéroe”. *Contratexto*, 16 (01), pp. 171-181. Recuperado de: <https://doi.org/10.26439/contratexto2008.n016.78>
- Cervera, Humerto (2019). “La verdadera moraleja detrás de las historias de superhéroes”. *Go go Catrina*, 5 setiembre. Recuperado de: <https://gogocatrina.com/comics/la-verdadera-moraleja-detras-de-las-historias-de-superheroes/>
- Cucurella, Enric y Pareja, Ana (ed.) (2015). *Hijos del átomo: once visiones sobre la patrulla-x*. Barcelona: Alpha Decay.
- Crespo, Miguel Ángel (2017). “La espía que me amó: un repaso a la historia de la Viuda Negra”. *Zona Negativa*, 16 febrero. Recuperado de: <https://www.zonanegativa.com/la-espia-me-amo-repaso-la-historia-la-viuda-negra/>
- Domínguez, Beatriz (2019). “Women heroes and gender violence: Victimization and criminalization in Jessica Jones” en Lama, María Xésus; Losada, Elena y Resano, Dolores (ed.) (2019). *Papeles del Crimen. Mujeres y violencia en la ficción criminal*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona. Recuperado de: [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/155597/1/11516\\_863160\\_4313\\_.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/155597/1/11516_863160_4313_.pdf)
- Echeburúa, Enrique, y Corral, P. (2006). “Secuelas emocionales en víctimas de abuso sexual en la infancia”. *Cuadernos de medicina forense*, 12 (43-44), pp. 75-82. Recuperado de: <https://scielo.isciii.es/pdf/cmfn43-44/06.pdf>
- Encinas, Arturo (s. f.). “La fe de los superhéroes en el cine”. [Comunicación]. Recuperado de: [https://www.academia.edu/4884373/La\\_fe\\_de\\_los\\_superh%C3%A9roes\\_en\\_el\\_cine](https://www.academia.edu/4884373/La_fe_de_los_superh%C3%A9roes_en_el_cine)
- Feliciano, Omar (2015). “La Viuda Negra, vengadora de la maternidad mandatoria”. Grupo de Información en Reproducción Elegida (GIRE), *Animal Político*. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/punto-gire/la-viuda-negra-vengadora-de-la-maternidad-mandatoria/>

- Fernández, Eloy (2015). “Como cambia: Mística” en Cucurella, Enric y Pareja, Ana (ed.) (2015). *Hijos del átomo: once visiones sobre la patrulla-x*. Barcelona: Alpha Decay.
- Finkel, Maira (2015). “Mujeres que patean culos. Joss Whedon y Marvel en el banquillo de los acusados: ¿hay misoginia en el mundo de los superhéroes?”. *La agenda revista*, 18 mayo. Recuperado de: <https://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/119155646055/mujeres-que-patean-culos>
- Galván, Cinthya (2018). *La perspectiva femenina como factor de innovación en el cine: la importancia de la mirada femenina en Wonder Woman* (Tesis de Grado). Universidad de Palermo, Palermo. Recuperado de: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/45719\\_177938.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/45719_177938.pdf)
- Gerard, Madelaine (2018). “Black Widow: Female representation in the Marvel Cinematic Universe”. *Polymath: an interdisciplinary arts & sciences journal*, 8 (2), pp. 27-53. Recuperado de: <https://ojcs.siue.edu/ojs/index.php/polymath/article/view/3314/1334>
- Gómez Salamanca, Daniel (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del comic en España* (Tesis doctoral). Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, Barcelona.
- Gómez, Sara (2019). *De Ellen Ripley a Capitana Marvel: Análisis del papel de la mujer en el cine de ciencia ficción* (Tesis de grado). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- González, Álvaro (2020). “La seducción de los inocentes', la oleada moral en los 50 que obligó a autocensurarse al cómic”. *Culturplaza*, 24 agosto. Recuperado de: <https://valenciaplaza.com/la-seducion-de-los-inocentes-la-oleada-moral-en-los-50-que-obligo-a-autocensurarse-al-comic>
- González, Manuel (2016). *Dioses, héroes y superhéroes: Los superhéroes, la religión, la mitología y las leyendas*. Barcelona: Redbook Ediciones.
- González Escribano, José Luís (1982). “Sobre los conceptos de "héroe y antihéroe" en la Teoría de la Literatura”. *Archivum, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 31-32 (1), pp. 367-408. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/143985.pdf>

- Guerrero, Antonio (2018). “Filosofía y pensamiento en la obra de Mary Shelley”. *Filosofía & Co*, 19 julio. Recuperado de: <https://www.filco.es/filosofia-pensamiento-obra-mary-shelley/>
- Halberstam, Jack (2018). *Trans\*: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Madrid: Egales
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hoyos, Jesús (2019). *Desigualdad de género en el Universo Cinematográfico de Marvel. Análisis de personajes femeninos (2008-2019)* (Tesis de Grado). Universidad de Valladolid, Valladolid. Recuperado de: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/39715>
- Jiménez Varea, Jesús. (2016). *Narrativa gráfica: narratología de la historieta*. Madrid: editorial Fragua.
- Jiménez-Varea, Jesús. (2001). “Símbolos y estereotipos: La moral a través de la imagen en el cómic” en Fernández Gómez, J.D., Lasso de la Vega González, C. y Pineda Caherom, A. (coord.). *Actas de las Primeras Jornadas sobre Cómic, Comunicación y Cultura. El cómic en el nuevo milenio*. Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de Sevilla, 2001. Recuperado de: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/33115>
- Junta de Andalucía (s.f.) “¿Qué actos o conducta son constitutivas de ataque a la libertad sexual?” en Instituto Andaluz de la Mujer, Consejería de Igualdad, Políticas Sociales y Conciliación. Recuperado de: <http://www.juntadeandalucia.es/institutodelamujer/index.php/2-ataques-contra-la-libertad-sexual/que-actos-o-conducta-sson-constitutivas-de-ataques-a-la-libertad-sexual>
- Jefatura del Estado (1995). Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. BOE. Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1995/BOE-A-1995-25444-consolidado.pdf>
- Klug, Taísa (2016). *Jessica Jones é um ciborgue? Uma análise sobre os feminismos e as super-heroínas* (Tesis de Grado). Universidad Federal do Pampa. Recuperado de: <https://dspace.unipampa.edu.br/handle/rii/2959>
- López, Manuel (2017). *El universo de los superhéroes: Historia, cine, música, series y videojuegos*. Barcelona: Redbook Ediciones.
- MacKinnon, Catherine (1995). *Hacia una teoría feminista del estado*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Mardorossian, Carine (2002). "Toward a new feminist theory of rape". *Journal of Women in Culture and Society*. 27 (3). Recuperado de: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/337938?journalCode=signs>
- Mariño-Calvo, María Vanesa (2019). "Vestido-desnudo, femenino-masculino: formas de representación del cuerpo y del sexo en el pensamiento griego antiguo". *Revista Historias del Orbis Terrarum*. 22 (1), pp. 25-46. Recuperado de: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwibz4agvYbxAhVPzIUkHc1mDagQFjAAegQIBhAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F7037536.pdf&usq=AOvVaw0FsxuCF2EpyUw8MUVc4iO6>
- Martín, Iván (2005) "La evolución del detective en el género policíaco", *Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 10 (1). Recuperado de: <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>
- Marvel (2019). *Marvel Hero Project: The Mighty Rebekah Comic*. Disney+. Recuperado de: <https://www.marvel.com/watch/trailers-and-extras/marvel-s-hero-project-the-mighty-rebekah-comic>
- Matos, Diego (2013). "La doble identidad: imagen e iconografía bajo la máscara del héroe", *Cuaderno de cómics*, 1 (1), pp. 157-194. Recuperado de: [http://cuadernosdecomic.com/docs/revista1/doble\\_identidad\\_matos.pdf](http://cuadernosdecomic.com/docs/revista1/doble_identidad_matos.pdf)
- McCausland, Elisa (2017). *Wonder Woman: el feminismo como superpoder*. Madrid: Errata naturae.
- McCausland, Elisa, y Salgado, Diego (2019). *Supernovas: Una historia feminista de la ciencia ficción audiovisual* (1ª ed.). Madrid: Errata naturae.
- Miguel Sepúlveda, Cristian (2017). "Wonder Woman: Su lucha y su importancia feminista", *Zona Negativa*, 23 junio. Recuperado de: <https://www.zonanegativa.com/wonder-woman-lucha-importancia-feminista/>
- Moix, Terenci (2007). *Historia social del cómic*. Barcelona: Ediciones B.
- Moreno, Pilar (2001). Concepto de marginación social. *Psicología de la marginación social; concepto, ámbitos y actuaciones*, pp. 67-101. Recuperado de: <https://docplayer.es/12281114-Concepto-de-marginacion-social-pilar-moreno.html>
- Morris, Tom y Morris, Matt (2019). *Los superhéroes y la filosofía: verdad, libertad y justicia a través de los grandes del cómic y del pensamiento*. Barcelona: Blackie Books.

- Morán, Miguel Ángel (2015). *La evolución del supervillano en el "comic book" norteamericano: de Superman a Watchmen* (Tesis doctoral). Universidad de León, León. Recuperado de: <https://buleria.unileon.es/handle/10612/4615>
- Morillo, Melania (2016). *Heroínas y antiheroínas de la ficción televisiva estadounidense actual: Un análisis desde la perspectiva de género del fenómeno post Buffy* (Tesis de Grado). Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/43630>
- Navajas, Rubén (2016). *Nuevas representaciones de la heroína en la ficción hipertelevisiva estadounidense: El caso Marvel* (Tesis de Grado). Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/48561>
- Osborne, Raquel (2009). *Apuntes sobre la violencia de género*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Palomar, Cristina (2004). “‘Malas madres’: la construcción social de la maternidad”. *Debate Feminista*, 30 (1), pp. 12-34. Recuperado de: [https://www.jstor.org/stable/42624829?read-now=1&seq=6#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/42624829?read-now=1&seq=6#page_scan_tab_contents)
- Papaleo, Cristina (2006). *Comportamiento violento: ¿hereditario o adquirido?*. DW: made for minds. Recuperado de: <https://p.dw.com/p/8EZA>
- Passos, Jailda (2018). “Jessica Jones: Uma reflexão sobre *noir* e performatividade de gênero”. *Anais Seminário interlinhas 2018-1 – Fábrica de Letras*, 6 (2), pp. 79-86. Recuperado de: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/asipc/issue/view/335>
- Pérez, Francisco (2009). “Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y la seducción del inocente”, *Revista de historia de la psicología*, 30 (2-3), pp. 301-309. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3043381.pdf>
- Pérez Triviño, José Luís (2012). “X-Men: de mutantes y posthumanos. Ingeniería genética y pánico moral”. *InterseXiones*, 3 (1), pp. 189-214. Recuperado de: <https://docplayer.es/7068166-X-men-de-mutantes-y-posthumanos-ingenieria-genetica-y-panico-moral.html>
- Ponce, Jorge Esteban (2017). “La visión de lo femenino en 3 superheroínas de historieta: Wonder Woman, Catwoman y Black Widow”. *Razón y palabra*, 21 (98), pp. 552-573.

- Quevedo, Meritxell (2016). *La mascarada como estrategia feminista en la performance española a partir de los años 90* (Tesis de Máster). Universitat Politècnica de València, València. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/62721>.
- Real Academia Española (2020). Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>>
- Ried Soto, Nicolás (2016). “El dilema X-Men. Prácticas de resistencia ante el dispositivo de lo humano”, *Derecho y humanidades*, 27 (1), pp. 119-137. Recuperado de: <https://revistas.uchile.cl/index.php/RDH/article/download/47310/49348/>
- Riviere, Joan (2007). “La femineidad como mascarada”. *Athenea Digital*, 11 (1), pp. 219-226. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/28156094\\_La\\_femineidad\\_como\\_mascarada](https://www.researchgate.net/publication/28156094_La_femineidad_como_mascarada)
- Rodríguez, Alfonso M. (ed.) (2017). *Superhéroes y vigilantes: Ideologías tras la máscara*. Sevilla: Doble J.
- Rodríguez, José Joaquín (2011). “Sexualidad y representación de los personajes femeninos durante la Edad de Oro del cómic estadounidense”. *Tebeosfera*, 22 diciembre. Recuperado de: [https://www.tebeosfera.com/documentos/sexualidad\\_y\\_representacion\\_de\\_los\\_personajes\\_femeninos\\_durante\\_la\\_edad\\_de\\_oro\\_del\\_comic\\_estadounidense.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/sexualidad_y_representacion_de_los_personajes_femeninos_durante_la_edad_de_oro_del_comic_estadounidense.html).
- Rosenberg, Melissa (2015) Jessica Jones [Serie de TV]. Estados Unidos, Marvel Televisión.
- Ruthven, Andrea (2020). “Other Girl Powers: Final Girls, Super Girls and Kamala Khan’s Ms. Marvel” en Paszkiewicz, Katarzyna y Rusnak, Stacy (2020). *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Ruthven, Andrea (2015). *Representing Heroic Figures and/of Resistance: Reading Women’s Bodies of Violence in Contemporary Dystopic Literatures* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2445/66248>
- Sánchez, Edith (2017). “El mito de la mujer fatal”. *La mente es maravillosa*, 11 setiembre. Recuperado de: <https://lamenteesmaravillosa.com/mito-la-mujer-fatal/>.
- Savater, Fernando (2009). *La tarea del héroe*. Madrid: Ariel.
- S.A. (2015). “‘You’re not the only monster...’ infertility and The Black Widow”. *Generosepasionblog*, 9 noviembre. Recuperado de:

<https://sites.psu.edu/generosepassionblog/2015/09/11/youre-not-the-only-monster-infertility-and-the-black-widow/>

S.A. (S.F). “Es una lástima que Joss Whedon se haya llamado a sí mismo ‘Woke Bae’”.

*Ichi.pro*. Recuperado de: <https://ichi.pro/es/es-una-lastima-que-joss-whedon-se-haya-llamado-a-si-mismo-woke-bae-188964392796926>

Schaeffer, Jac y Shakman, Mat (2021) *WandaVisión* [Serie de TV]. Estados Unidos, Disney+.

Sevilla, Francisco (2021). “Distinción entre el delito de abuso sexual y el delito de agresión sexual”. *Mundo Jurídico*, 28 febrero. Recuperado de:

<https://www.mundojuridico.info/distincion-entre-el-delito-de-abuso-sexual-y-el-delito-de-agresion-sexual/>

Sjoberg, Laura y Gentry, Caron (2007). *Mothers, monsters and whores: women’s violence in global politics*. Londres, Zed Books. Recuperado de:

[https://books.google.es/books?id=MdIEqP3sz6kC&pg=PP7&hl=es&source=gs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=MdIEqP3sz6kC&pg=PP7&hl=es&source=gs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)

Soto, María Teresa y Chacón, Irma (s.f.). “Violación y embarazo. Sistematización de casos atendidos en Fundación Supervivientes. Análisis de las secuelas psicológicas”. *Fundación Supervivientes*. Recuperado de: [corteidh.or.cr/tablas/32844.pdf](http://corteidh.or.cr/tablas/32844.pdf)

Suárez, Lilia (2016). *Ilustrar el miedo, luchar con tinta: la mitología moderna de lxs superhéroes/heroínas* (Tesis de Grado). Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna. Recuperado de: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/3590>

Suárez, Daniela y Rubin, Marila (2017). “Miradas femeninas en pantalla: el caso Jessica Jones”. *Verba Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis*, 2 (7), pp. 67-79.

Recuperado de: [http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/4069/Miradas\\_Suarez-Tome\\_Rubin.pdf?sequence=1](http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/4069/Miradas_Suarez-Tome_Rubin.pdf?sequence=1)

VanDerWeff, Emily (2015). “A guide to the growing controversy over Joss Whedon’s Avengers and Marvel’s gender problem”. *Vox*, 11 mayo. Recuperado de:

<https://www.vox.com/2015/5/11/8582081/avengers-age-of-ultron-joss-whedon>

Vaughn, Matthew (2011). *X-Men: primera generación* [Film]. Estados Unidos: 20th Century Fox

Vélez, Anabel (2017). *Superheroínas: lo que no sabías sobre las mujeres más poderosas del cómic*. Barcelona: RedBook Ediciones.

- Weschenfelder, Gelson Vanderlei (2012). “As super-heroínas como instrumento de gênero nas histórias em quadrinhos (HQ’s)”, *La salle – Revista de Educação, Ciência e Cultura*, 17 (19), pp. 169-182. Doi: <http://dx.doi.org/10.18316/466>
- Whedon, Joss (Productor). (1997). *Buffy Cazavampiros* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Mutant Enemy Productions y 20th Century Fox Television
- Whedon, Joss y Feige, Kevin (2015). *La era de Ultrón* [Film]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Winocur, Mariana (2012). *El mandato cultural de la maternidad. El cuerpo y el deseo frente a la imposibilidad de embarazarse*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3155/5.pdf>
- Witting, Monique (2010). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona y Madrid, Egales.