

Cómic, intertextualidad e intermedialidad para una crítica coeducativa

Análisis de la feminidad (anti)superheroica de Jean Grey/Phoenix

Jorge Belmonte Arocha

Recibido: 15.05.2021 — Aceptado: 08.06.2021

Titre / Title / Titolo

Bande dessinée, intertextualité et intermédialité pour une critique co-éducative: analyse de la féminité (anti)super-héroïque de Jean Grey/*Phoenix*
Comics, intertextuality and intermediality for a coeducational critique: Analysis of the (anti)superheroic femininity of Jean Grey/*Phoenix*
Fumetto, intertestualità e intermedialità per una critica coeducativa: analisi della femminilità (anti)supereroica di Jean Grey/*Phoenix*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La mitología propia del cómic estadounidense de superhéroes, con difusión transcultural globalizada, amplió su espacio original de las viñetas con la llegada de sus argumentos y personajes a la ficción de los medios audiovisuales, una expansión intermedial que prosiguió y se acentuó en el S. XXI. Además de esta apertura del cómic al espacio expresivo de otros medios de comunicación, se subrayará aquí su necesaria apertura al espacio reflexivo académico y educativo, planteando la oportunidad de analizar crítica e intertextualmente, con fines coeducativos, la feminidad (anti)superheroica del personaje de la editorial Marvel: Jean Grey, personaje procedente del longevo cómic *X-Men* (Stan Lee y Jack Kirby, 1963) y llevado al cine por última vez para protagonizar *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

La mythologie de la bande dessinée américaine de super-héros, avec une diffusion interculturelle mondialisée, a élargi son espace d'origine des cases avec l'arrivée de trames et personnages à la fiction de l'audiovisuel, une expansion intermédiaire qui s'est poursuivie et s'est accentuée au 21^{ème} siècle. En plus de cette ouverture de la bande dessinée à l'espace expressif des autres médias, sa nécessaire ouverture à l'espace de réflexion académique et pédagogique sera ici souligné, donnant l'opportunité d'analyser de manière critique et intertextuelle, à des fins co-éducatifs, la féminité (anti)super-héroïque du personnage de Marvel: Jean Grey, une personnage de la bande dessinée à vie longue *X-Men* (Stan Lee y Jack Kirby, 1963), qui a été porté à l'écran pour la dernière fois dans *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

The mythology of the American superhero comic book figure, characterized by a global and cross-cultural circulation, expanded its original space of comic vignettes with the arrival of its plots and characters in the universe of audiovisual media, an intermedial expansion that has continued and increased significantly in the 21st century. In addition to appreciating the opening of the comic to the expressive space of other media, we will stress the necessity of such opening for the academic and educational reflective spaces, by analysing, critically and intertextually, the (anti)superheroic femininity of one of Marvel's character with coeducational purposes: Jean Grey, a character from the long-lived *X-Men* comic book (Stan Lee y Jack Kirby, 1963), recently brought to the screen in *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

La mitologia del fumetto del supereroe americano, con la sua diffusione globalizzata e interculturale, ha ampliato il suo spazio originario come vignetta con l'arrivo delle sue trame e dei suoi personaggi nell'universo dei media audiovisivi, un'espansione intermediale che è continuata e si è accentuata nel XXI secolo. Oltre a fornire osservazioni sull'apertura del fumetto allo spazio espressivo di altri media, nel testo verrà sottolineata la sua necessaria apertura allo spazio riflessivo accademico ed educativo, mediante l'analisi critica e intertestuale, a fini coeducativi, della femminilità (anti)supereroica di un personaggio di Marvel: Jean Grey, un personaggio del longevo fumetto *X-Men* (Stan Lee y Jack Kirby, 1963), portato al cinema recentemente in *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Cómic, cine, Jean Grey/Phoenix, feminidad (anti)superheroica, coeducación audiovisual.

Bande dessinée, cinéma, Jean Grey/Phoenix, féminité, (anti)super-héroïque, co-éducation audiovisuel.

Comic, cinema, Jean Grey/Phoenix, (anti)superheroic femininity, audiovisual coeducation.

Fumetto, cinema, Jean Grey/Phoenix, femminilità (anti)supereroica, co-educazione audiovisiva.

Este artículo pretende analizar, de forma intertextual e intermedial, la representación de la feminidad (anti) superhéroe en el personaje de cómics Marvel llamado Jean Grey. El análisis tiene la finalidad general de explorar las posibilidades coeducativas del cómic y sus adaptaciones, en el marco de una coeducación audiovisual (Belmonte, 2018) inspirada en las teorías y análisis feministas (de Lauretis, 1984, 1987; Colaizzi, 2007).

Teresa de Lauretis (1984, 1987) planteaba en sus escritos la importancia de la conexión entre género y representación, aportando sus reflexiones teóricas sobre la diferente función de los roles masculinos y femeninos en las narraciones patriarcales clásicas, sobre el vínculo mutuamente constitutivo entre violencia (la relación social) y retórica (la representación discursiva), y sobre las ficciones de todo tipo que actúan como tecnologías de género. La autora analizaba los elementos constitutivos del relato mítico patriarcal, protagonizado por el héroe activo que se construye como sujeto masculino por su propia capacidad de acción. En esta tipología narrativa clásica el personaje femenino no se constituye como héroe o sujeto, no es capaz de auto-transformación, solo resulta ser un objeto, un elemento pasivo de la trama en función del héroe masculino.

La violencia de la retórica radica así en los relatos, discursos y modos de representación que acaban imponiendo y manteniendo la hegemonía de determinados sujetos, que definen y legitiman las relaciones y las identidades que garantizan la reproducción social. En el relato patriarcal, el significado de la violencia representada está en función de cuál sea el género del objeto agredido, pues según la ideología de tal narración lo femenino ha de acabar situado en posición de objeto y lo masculino en posición de sujeto.

En relación con la violencia retórica de las narraciones patriarcales, una de las cuestiones fundamentales que ha atravesado la reflexión de la crítica feminista es la construcción cultural en estas narraciones de lo femenino (especialmente si se muestra empoderado) representado negativamente como una amenaza al orden patriarcal, y como consecuencia de ello la necesidad reaccionaria de conjurar dicha amenaza con el some-

timiento, la destrucción o la muerte de los personajes femeninos más empoderados en las representaciones ficcionales. Como ha planteado Julia Kristeva (1980), la feminidad es así concebida patriarcalmente como fuente de amenazas e inquietudes, como una Otredad que perturba al sujeto masculino. Se trata de una idea perfectamente aplicable a las ficciones sobre feminidades sobrenaturales o superpoderosas y aplicada por Barbara Creed (1993) a las representaciones de la feminidad monstruosa en el cine fantástico, por ejemplo con un capítulo en el libro de esta autora sobre la protagonista de *Carrie* (Brian de Palma, 1976), un personaje femenino que bien puede compararse, como joven, trágica y terrible telequinética que es, con la (anti)superhéroe mutante/telémeta/telequinética Jean Grey de Marvel, ambas superpoderosas y temidas, ambas destruidas por el desenlace de sus respectivas tramas originales.

El término héroe ha funcionado narratológicamente como equivalente de sujeto o protagonista de cualquier tipo de relato, de cualquier temática; cuando además la temática fuera épica, de aventuras, fantástica o semejante, el héroe no solo sería protagónico sino también épico, aventurero... heroico ya en ese doble sentido moral y semántico, contando pues con cualidades modélicas y extraordinarias. De modo correspondiente, el término antihéroe funcionaba en ese contexto narratológico inicial como su opuesto, como equivalente al de antisujeto o antagonista del relato, pudiendo identificarlo con el villano o enemigo de la historia. Pero, más allá de la narratología, el término antihéroe ha desarrollado un significado narrativo diferente y hoy mucho más extendido, el de héroe o protagonista pero con cualidades que no son modélicas, sujetos imperfectos, moralmente o en algún otro sentido, personajes que pueden ocupar la posición de un héroe en la narración pero sin cumplir o alcanzar el canon heroico, triunfando o cayendo en desgracia según el caso.

El término superhéroe, entrando ya en el género narrativo-temático superheroico como el concreto de los cómics (y otros medios) que se analizan aquí, alude a un tipo de personaje, sea protagonista, coprotagonista o secundario, que se caracteriza por poseer superpoderes o cualidades extraordinarias que usa para combatir al super-

villano o enemigo malvado de la historia, su antagonista moral y narrativo. El antihéroe en el género superheroico sería entonces un personaje también superpoderoso, que podría llegar a ocupar la posición protagonista en la narración (y combatir al supervillano o antagonista con el que no está identificado), pero sin alcanzar a ser modélico o ejemplar como superhéroe, imperfecto pues en cualidades o trayectoria. La expresión en femenino de estos conceptos se ve condicionada por la herencia cultural de las narraciones patriarcales y su violencia retórica, por la dificultad de superar la tradicional asignación de los roles de género con lo femenino en posición de objeto y lo masculino en posición de sujeto, por la representación de lo femenino empoderado como una amenaza al orden patriarcal y la necesidad reaccionaria de conjurar dicha amenaza con el sometimiento, la destrucción o la muerte en el desenlace de sus tramas. Todo ello explica que los personajes femeninos más empoderados en las representaciones ficcionales devengan tan a menudo feminidades (anti)superheróicas, no superheroínas épicas y modélicas, sino a menudo superheroínas trágicas o dramáticamente dañadas.

El cómic estadounidense de superhéroes ha gozado de una difusión transcultural globalizada, con la traducción a múltiples idiomas y la distribución en multitud de países, además experimentó ya en el S. XX cómo su particular mitología traspasó el espacio original de las viñetas con la llegada de sus argumentos y personajes a la ficción de los diferentes medios audiovisuales, una expansión intermedial que prosiguió y se acentuó enormemente en el S. XXI. Además de reconocer y analizar en este artículo la apertura del cómic de superhéroes al espacio expresivo de otros medios de comunicación se subraya también su necesaria apertura al espacio reflexivo, no solo al académico e investigador sino al formativo y educativo de distintos niveles o ámbitos. Por ello se plantea la oportunidad de analizar crítica e intertextualmente, con fines coeducativos, la feminidad (anti)superheróica de un personaje de la editorial Marvel: Jean Grey, personaje procedente del longevo cómic *X-Men* (Stan Lee y Jack Kirby, 1963) y llevado al cine por última vez para protagonizar la película *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

X-Men es la primera de las series de comics Marvel dedicadas a personajes mutantes y éstas continúan con éxito hasta la actualidad, convertidas en la fuente de una extensa franquicia intermedial que ha dado lugar a varias superproducciones de Hollywood, desde *X-Men* (Bryan Singer, 2000) hasta *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019). Dos décadas de films sobre mutantes en una serie cinematográfica que todavía continúa y se expande intermedialmente, más allá del cómic y el cine, como universo narrativo e imaginario audiovisual aparentemente ilimitado. *X-Men* (Lee y Kirby, 1963) presenta un grupo de mutantes que han nacido con una alteración genética por la que desarrollan superpoderes, algo que despertará más rechazo que admiración en su entorno social, que de forma discriminatoria los considera monstruos. El título *X-Men*, hombres-x, usa el genérico masculino que invisibiliza la



Figura 1

feminidad, aunque entre los personajes mutantes haya con el paso de los años cada vez más mujeres, una generalización masculina sintomática de la mayor centralidad otorgada a los personajes varones en la trama (Figura 1).

Por ello conviene analizar esas mujeres-x subordinadas por el discurso superheroico, destacar personajes femeninos como el de Jean Grey, sean (anti)heroínas o villanas, en relación con el estereotipo de la *femme fatale* y con otras representaciones de la feminidad negativas o monstruosas (Belmonte, 2015; 2017). Aunque tales personajes mutantes no sean idénticos a la mujer fatal, representan también feminidades fatales como elementos sintomáticos del miedo patriarcal al feminismo y al poder de las mujeres, de modo semejante al que señalaban tanto Doane (1991), en su análisis de la *femme fatale* hollywoodiense, como Colaizzi (2007), que expone cómo esa narración cinematográfica mostraba la doble fatalidad de la mujer fatal, mala y peligrosa para los hombres pero también para sí misma, ya que el final ideológico del relato acababa castigándola o destruyéndola. Unas lecturas feministas de la mujer fatal acordes con lo explicado antes respecto a Kristeva (1980) y Creed (1993) para las representaciones de la feminidad monstruosa. Pilar Pedraza (1991) señala a los monstruos femeninos mitológicos, las que llama bellas atroces, como representaciones antecesoras de la *femme fatale* pero también de cualquier monstruosidad femenina, mitos arcaicos del temor a lo femenino cuyos poderes sobrehumanos conectan con la mitología contemporánea de los cómics.

En *X-Men* todo el grupo de mutantes recibe rechazo a la vez que admiración, en una sociedad de *homo sapiens* que los considera de otra especie, *homo superior*, que llega a aceptarlos como héroes pero que parte de considerar a todos los mutantes monstruos temibles, dando al grupo un tono antiheroico general. Sin embargo, es Jean Grey la que llegará a ser tan poderosa y tan temible como para que la narración (patriarcal) exija su muerte, llegando al extremo radical de antisuperheroína trágica. La feminidad empoderada aparece así representada metafóricamente como mutante, como una otredad peligrosa, una monstruosidad o diferencia que exige ser reducida a identidad. Talens (2005) exponía la cuestión de la conversión forzada de la diferencia en identidad en su análisis de una

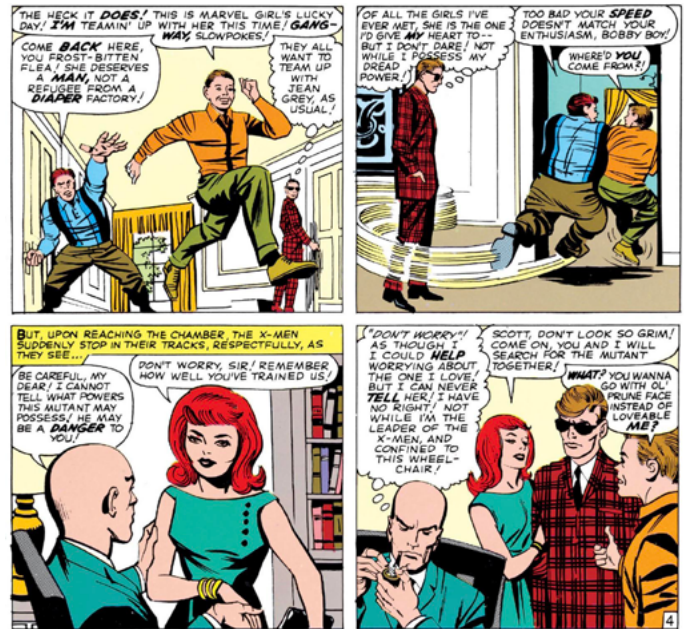


Figura 2

monstruosidad masculina, la de Drácula, como síntoma cultural de las dinámicas generales del poder social, y en efecto la matriz sociocultural dominante tiende a someter o destruir todo lo diferente, lo que valdría para la metáfora de lo mutante o monstruoso de cualquier género, pero los análisis feministas nos enseñan que, además, la sociedad patriarcal le da un valor especial a someter o destruir lo diferente cuando es femenino y empoderado, como demuestra el análisis del personaje de Jean Grey (Belmonte, 2015; 2017) que ampliaremos y desarrollaremos aquí.

X-Men comienza como un equipo mayoritariamente masculino, con una sola integrante femenina. El telépatha Profesor X, director de una escuela para jóvenes mutantes, recluta a *Cyclops*, *Angel*, *Beast* y *Iceman*, sumando al equipo ya en el n°1 de la serie a *Marvel Girl*/Jean Grey, de poderes inicialmente telequinéticos (y posteriormente también telepáticos), que pese a ser potencialmente más poderosa que sus compañeros era percibida por éstos principalmente como la belleza femenina del grupo y su objeto de deseo¹, algo expresado claramente en los primeros cómics de los años 60 (Figura 2).

¹ Objeto de deseo para los jóvenes reclutados e incluso, pese a sus reservas, para el Profesor X (Vol. 1 n° 4, 1964).

Este inicio del personaje como *Marvel Girl* (chica maravilla), cuyo nombre además de expresar la infantilización patriarcal de la mujer (porque *Iceman* siendo más joven e inmaduro era llamado ya *hombre* de hielo) también lo podemos interpretar sintomáticamente como asociado por afinidad al de la propia editorial Marvel (chica-de-Marvel), podía ser considerado por la empresa como totalmente funcional en esa época, una superheroína que daba el toque femenino al grupo y cuya inclusión resultaba supuestamente progresista para los años 60, con un perfil comedido y un nivel de poder moderado que resultaba aceptable para el patriarcado (Figura 3).

La refundación de los *X-Men* en los años 70 aportaría una mayor diversidad genérica, cultural y racial al equipo, que junto al Profesor X (mentor y líder intelectual) conservaría de la formación original a *Cyclops* (su líder operativo) y a *Marvel Girl* (la pareja de éste) pero añadiría, entre otros, a la keniana *Storm* como primera superheroína mutante negra y de origen africano, y al canadiense *Wolverine* que llegaría a ser el mutante más popular del cómic y un paradigma de super-masculinidad anti-heroica (por masculino indiscutiblemente protagónico). La llegada de las versiones filmicas acrecentaría intermedialmente aún más la importancia de *Wolverine*/Logan convirtiéndolo en su protagonista masculino y personaje principal.

Jean Grey, con su trágica conversión en *Dark Phoenix*, es el personaje que representa más icónicamente la fatalidad de las feminidades (anti) superheróicas en el universo narrativo del cómic, y tanto la trilogía filmica original de *X-Men* (2000-2006) como después la película más reciente *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019) ofrecen también sus versiones respectivas del ascenso y caída del fénix. En la serie de cómics que inauguró como primera mujer-x, el extenso y complejo arco argumental de la conocida como (*Dark*) *Phoenix Saga* (Chris Claremont y Dave Cockrum/John Byrne, 1976-1980)² incluía muchos elementos diferentes a las posteriores versiones filmicas, y es considerada una de las etapas de más calidad narrativa y artística. Podemos representar metonímicamente y visualmente sus dos partes: *The Phoenix* (Claremont y Cockrum, 1976) y *Dark Phoenix* (Claremont y Byrne, 1980), con la contraposición de dos portadas significativas, la del nº101, que muestra el renacimiento esperanzador de Jean Grey como la poderosa *Phoenix*, surgiendo de las aguas tras salvar a su equipo, y la del nº 135, que la muestra ya corrompida y transformada en la temible *Dark Phoenix*, con su gran poder como amenaza de destrucción para los *X-Men* y para el mundo, representado simbólicamente por romper el propio nombre del grupo/título de la serie con sus manos y por cambiar el claro color verde esperanza de su traje por un infernal rojo oscuro (Figura 4).

En el inicio de este arco argumental del cómic, que acabará combinando elementos de *Space Opera* y tra-



Figura 3



Figura 4

² Comienza con el (re)nacimiento de Jean como *Phoenix* (1976) y acaba con su muerte como *Dark Phoenix* (1980).

gedia, Jean se había colocado al borde de la muerte para salvar a su equipo mientras regresaban a la Tierra tras una aventura espacial, pero en ese momento en que peligraba su vida es poseída por una impersonal entidad cósmica, la *Phoenix Force*, lo que evita que muera (la alusión metafórica al Fénix que renace de sus cenizas) y aumentará exponencialmente sus poderes mutantes (pero paradójicamente también desencadenará su tragedia y muerte posterior). Jean vuelve a la Tierra por tanto ya transformada en la poderosa *Phoenix* (como muestra la portada del n°101), pero pese a este renacimiento aparentemente esperanzador que parecía augurarle

un mayor protagonismo, como superheroína aún más empoderada (Figura 5), la trama desarrollará en cambio las dificultades del personaje femenino para controlar funcionalmente un mayor poder y para evitar sucumbir a las intrigas masculinas.

Así Jean Grey, incluso empoderada como *Phoenix*, es víctima de un complejo argumento de manipulación/violación, de una falsa seducción por anulación de su voluntad que implica una instrumentalización tanto general como sexual por su antagonista masculino, una forma de violencia retórica/narrativa contra el personaje femenino que trunca su etapa más destacada. Jean es manipulada mentalmente y aparentemente seducida de forma progresiva por el inicialmente misterioso y presuntamente atractivo Jason Wyngarde³, un personaje que muestra el superpoder de generar imágenes mentales ilusorias con las que adoptar primero distintas apariencias agradables para acercarse a Jean, y después recrear diferentes entornos y proyectar fantasías román-

³ El nombre y aspecto del personaje Jason Wyngarde se inspiran en el actor británico Peter Wyngarde, tomando el nombre de pila de su papel más famoso, Jason King.

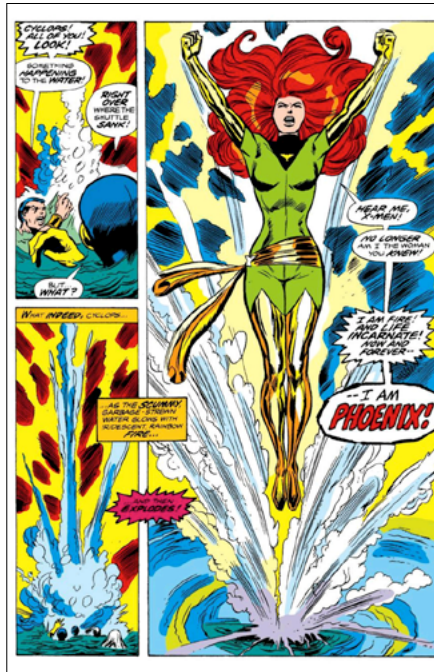


Figura 5

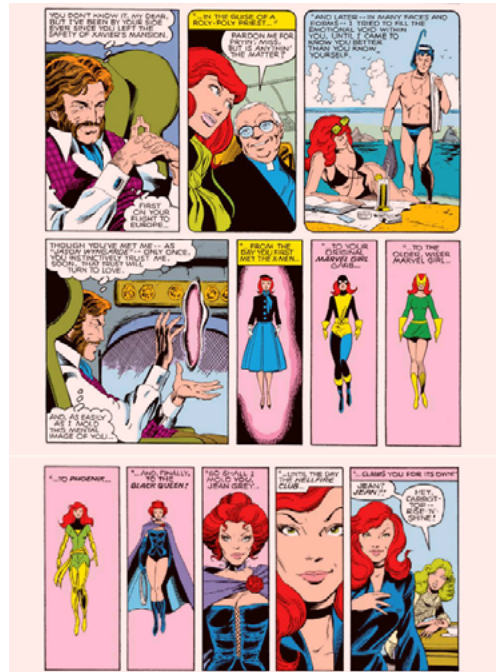


Figura 6

ticas de otra época que son inculcadas en la mente de Jean para hacerla suya en todos los sentidos. Wyngarde, que parece conocer ya desde hace tiempo a Jean, muestra su plan maquiavélico al sujeto lector en unas viñetas del cómic (Figura 6) en las que además representa con imágenes la evolución de los diferentes aspectos que ha ido teniendo Jean con los años, hasta mostrar su intención de moldearla (cual Pígalión), por dentro y por fuera, para convertirla en la sexualizada y perversa *Black Queen*⁴ del grupo al que él pertenece y del que aspira a ser líder cuando ella esté en su poder, el *Hellfire Club*⁵.

El supuestamente atractivo Jason Wyngarde resulta ser un viejo enemigo de los *X-Men* casi olvidado, el mutante creador de ilusiones psíquicas *Mastermind* (Figura

⁴ El nombre e imagen en las viñetas de la *Black Queen* se inspiran en la presentación como *Queen of Sin* del personaje de Emma Peel, interpretado por la actriz Diana Rigg, en el episodio 21 de la serie de TV británica *The Avengers* (1966) -serie sin nada que ver con el grupo homónimo de Marvel ni con lo superheróico más allá de esto.

⁵ El *Hellfire Club* se inspira en el grupo criminal y libertino del mismo nombre que aparece en el citado episodio 21 de la serie de TV *The Avengers* (1966), en el que el actor Peter Wyngarde interpreta precisamente el papel de su líder y hace la presentación en él de la *Queen of Sin*; ambas versiones ficticias del *Hellfire Club*, la televisiva y la del cómic, se inspiran en la real agrupación pagana y hedonista homónima que nació en la Inglaterra del S.XVIII.

7), que tras ser miembro fundador de la *Brotherhood of Evil Mutants* (grupo antagonista que debuta en 1964) reaparece aquí mucho tiempo después con un nuevo aspecto ilusorio y formando parte del *Hellfire Club*, el grupo de supervillanos con tapadera de club social elitista que debuta en esta trama. Las oscuras intenciones de *Mastermind*/Jason Wyngarde⁶ son controlar el cuerpo y la mente de Jean Grey, para hacerla su amante y a la vez incorporar todo



Figura 7

Figura 8

su poder al *Hellfire Club* con su identidad corrompida como *Black Queen*, para ello no solo cuenta con su propio poder psíquico de generar imágenes ilusorias y proyectar fantasías, sino también con la complicidad de un miembro femenino del *Hellfire Club*, la telépata *White Queen*/Emma Frost⁷, que le ayudará amplificando su capacidad para manipularla accediendo a su mente (Figura 8).

El lenguaje del cómic, magistralmente utilizado por Claremont (al guion) y Byrne (al dibujo), nos narra a la perfección tan compleja y barroca trama, cuyo sesgo de mirada masculina e influencia patriarcal no le quita calidad o interés (especialmente para el análisis crítico). Así, por ejemplo, dos viñetas horizontales consecutivas (Figura 9) nos representan el contraste entre fantasía y realidad, la fantasía dieciochesca que Wyngarde proyecta en la mente de Jean mientras bailan realmente en la sede del *Hellfire Club*, fantasía en la que ella es su amante esposa, y la realidad (dentro de la ficción) en la que su pareja sen-

timental de los *X-Men*, *Cyclops*/Scott Summers, observa suspicaz el inesperado cambio de pareja y el extraño embelesamiento de Jean mientras baila con Wyngarde.

Tres viñetas posteriores (Figura 10) nos muestran que la suspicacia de Scott, más allá de los celos, era justificada, cuando tras el baile ve a Wyngarde llevarse escaleras arriba a una increíblemente sumisa Jean (también claramente sexualizada por los autores con un elegante vestido con llamativos escotes en pecho y espalda), la se-



Figura 9

⁶ La identidad de *Mastermind* como Jason Wyngarde, en nombre y aspecto, es específica de esta trama del cómic.

⁷ La dupla reina blanca/reina negra tiene una clara inspiración ajedrecística, y su apellido (Frost) indica además que su color blanco no expresa pureza sino frialdad (Belmonte, 2015) siendo también perversa y sexualizada.

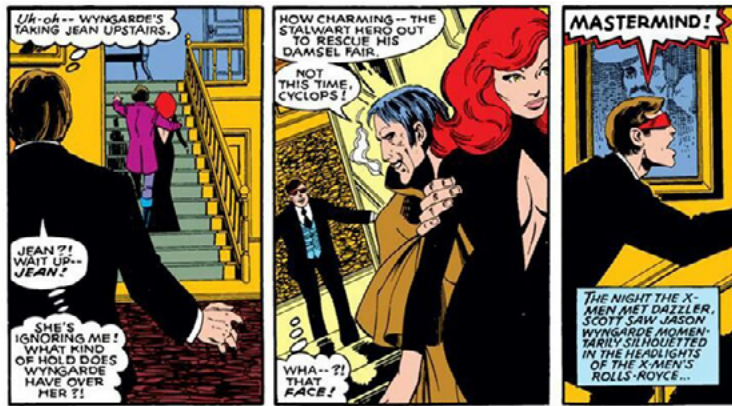


Figura 10



Figura 11

gunda viñeta muestra que el villano se gira para provocar a Scott y cambiar su apariencia enseñándole su identidad real como *Mastermind* (la fantasía dieciochesca más compleja es exclusivamente para la psique de Jean pero la apariencia ilusoria de Wyngarde era general para todos los presentes), la tercera muestra ya a Scott pronunciando alarmado el nombre del supervillano tras reconocerlo y subiendo apresuradamente las escaleras tras ellos.

Otras dos viñetas (Figura 11) nos narran el desenlace de esta secuencia, cuando la primera muestra a Scott sufriendo el ataque de un gran poder tras subir las escale-

ras, y la segunda muestra que la autora del ataque que ha dejado fuera de combate al hombre-x es su compañera y pareja Jean, ya totalmente bajo el control de Wyngarde como una poderosa arma viviente, pero además ataviada como *Black Queen*.

La *Black Queen* aparece con un aspecto sexualizado y perverso, (des)vestida con ropa interior negra, ajustado y escotado corpiño, gargantilla claveteada, largos guantes, botas de cuero y látigo, como una dominatriz paradójicamente dominada y cosificada, convertida simultáneamente en arma y objeto sexual. El nombre e imagen de *Black*



Figura 12



Figura 13

Queen, como intertextualidad que abunda en el sentido de su sexualización en el cómic, se inspiran en la *Queen of Sin* (reina del pecado) que era exhibida en el episodio 21 de la serie televisiva *The Avengers* (1966) ante los miembros de aquel *Hellfire Club* (inspirador de éste del cómic), para el goce general de la mirada masculina (Figura 12).

En efecto, el plan de Wyngarde no se limita a la cosificación de Jean como arma para usar el gran poder de *Phoenix* en su propio beneficio y así ascender a líder del *Hellfire Club* (sustituyendo a Sebastian Shaw), sino que su ambición también incluye poder disfrutar antes de los favores sexuales de Jean/*Black Queen*, usando su cuerpo como objeto

sexual aprovechándose de haberla obnubilado con el artificio de su fantasía (Figura 13).

El placer y la victoria de Wyngarde no durarán mucho, pese a derrotar en batalla al resto de los *X-Men* gracias a su control de Jean/*Black Queen* y tenerlos presos e indefensos a merced del *Hellfire Club*, Scott logrará dar la vuelta a la situación. Los conceptos de amor romántico y pareja sentimental triunfan cuando el vínculo telepático permanente que Jean estableció previamente con Scott, para mantenerlos a ambos comunicados en toda circunstancia, le permite a éste reconectar con la mente de ella y pasar a combatir en el plano psíquico, como un caballero al rescate, contra el dominio de Wyngarde. Pero éste es muy fuerte y Scott parece morir en el intento ante la supuesta indiferencia de Jean, nada más lejos de la verdad, el impacto sentimental de presenciar en el plano psíquico la muerte aparente de Scott, provocada por Wyngarde, ayuda a Jean a romper su elaborada fantasía y escapar por fin del control de éste.

Jean ayuda finalmente a los *X-Men* a liberarse y derrotar al *Hellfire Club*, y se dispone a encargarse personalmente de Wyngarde. Tras acusar al villano de haberla utilizado para obtener poder (y placer), de haberla escarbado en lo más profundo y reprimido de su mente para encontrar sus deseos más oscuros y volver tales fantasías femeninas en su contra, ella se toma la revancha. Las viñetas muestran en primer plano el rostro sombrío y amenazador de Jean, y en contraplano la faz aterrorizada del que poco antes la dominaba, ella sen-



Figura 14



Figura 15

tencia que si la usó para buscar el poder le va a dar más poder del que ha soñado y la viñeta muestra entonces un plano detalle del ojo de Wyngarde que, para su horror, parece contener el universo (Figura 14). El poder *Phoenix* le permite a Jean inundar la mente del villano de conciencia cósmica, pero, como ella sabía, la psique del ambicioso *Mastermind*, pese a su apodo, no admite tanto poder/saber y acaba destruida, quedando tirado en el suelo, paradójicamente, como un despojo humano sin mente.

Pero la oscuridad en el rostro de Jean, sus palabras y sus actos, auguran el siguiente giro argumental. Como ella señalaba, las fantasías proyectadas por Wyngarde respondían a sus deseos femeninos más turbios y reprimidos (¿los de Jean Grey o los de su versión poseída ya por la *Phoenix Force* cuyo fuego estimula las pasio-

nes?), eran románticas pero también crueles y, aunque manipulada, sucumbió y participó activamente en ellas. Esa experiencia reciente y extrema de ser la *Black Queen* creada por Wyngarde, junto al poder *Phoenix* que la posee y está cada vez más desatado, alimentan su lado más fiero y oscuro dando paso a su transformación en *Dark Phoenix*. Simbólicamente, las palabras de su boca que podemos leer en la viñeta que la presenta como *Dark Phoenix* (Figura 15) son idénticas a las de la viñeta que la presentaba años atrás como *Phoenix*, pero dramáticamente resignificadas, lo que en 1976 era un canto de esperanza al verla resucitar en 1980 se ha vuelto una grave amenaza al verla mostrar su lado oscuro.

Jean Grey alcanza en ese momento la cima de su poder, pero acaba moral y mentalmente corrompida del todo al haber renacido de nuevo como la peligrosa y casi omnipotente *Dark Phoenix*, identidad fatal de bella atroz que no solo se enfrenta a los *X-Men* y los derrota fácilmente sino que, como una depredadora cósmica voraz, se traslada rápidamente a una galaxia lejana y destruye el sol de otro sistema para alimentarse de su energía, exterminando así a la civilización D'Barí que habita el planeta cercano.

La tragedia concluirá definitivamente, tras varios enfrentamientos con los *X-Men* y contra un ejército extraterrestre del Imperio Shi'ar, por la acción sacrificial de la propia Jean Grey que asume su destino fatal y la expiación de sus pecados. Jean había recuperado tem-



Figura 16

poralmente su conciencia y afrontado el remordimiento por su acto de exterminio, así como la incapacidad de los *X-Men* (o cualquier otro) para detener al monstruo imparabable que es *Dark Phoenix*, en el que volvería a convertirse inevitablemente, por lo que pone fin ella misma al problema activando telequinéticamente un arma alienígena y suicidándose ante su amado *Scott* (Figura 16) como acto de sacrificio y redención⁸.

El personaje *Watcher*, un observador alienígena inmortal que actúa como narrador omnisciente intradieético del n°137 en el que Jean Grey muere, abriendo y cerrando la narración, orienta la interpretación del relato con su discurso final (Figura 17). En él, llama literalmente *niña* a Jean (pese a ser una joven adulta), afirma que recibió un gran poder que no era capaz de manejar, añade que la *Phoenix Force* estimula las pasiones más primarias y que al ser Jean una criatura pasional no pudo evitar sucumbir a ellas convirtiéndose en *Dark Phoenix*, pero concluye que cuando Jean afrontó el dilema de vivir como un dios (una diosa del mal) o morir como humana (una mujer de bien) eligió heroicamente sacrificar su vida y redimirse.

El discurso del observador alienígena (pero masculino) pretende ser apologético y elogiar la capacidad de sacrificio de Jean, pero no deja de ser un intento de justificar las elecciones narrativas, su devenir y el desenlace de su muerte. Además, aunque usa expresiones generalizadoras como *la humanidad* al desplegar sus argumentos, se refiere al caso de un personaje femenino, por lo que sí podemos analizarlo en conexión con el discurso patriarcal que infantiliza a las mujeres (cuando llama *niña* a Jean), que las considera incapaces para asignarles grandes obras o responsabilidades (cuando afirma que Jean recibió un gran poder que no era capaz de manejar) y que identifica a las mujeres con la pasión destacando en los hombres la razón (cuando enfatiza que Jean como criatura pasional no pudo evitar ser seducida y caer en el lado oscuro de la *Phoenix Force*).

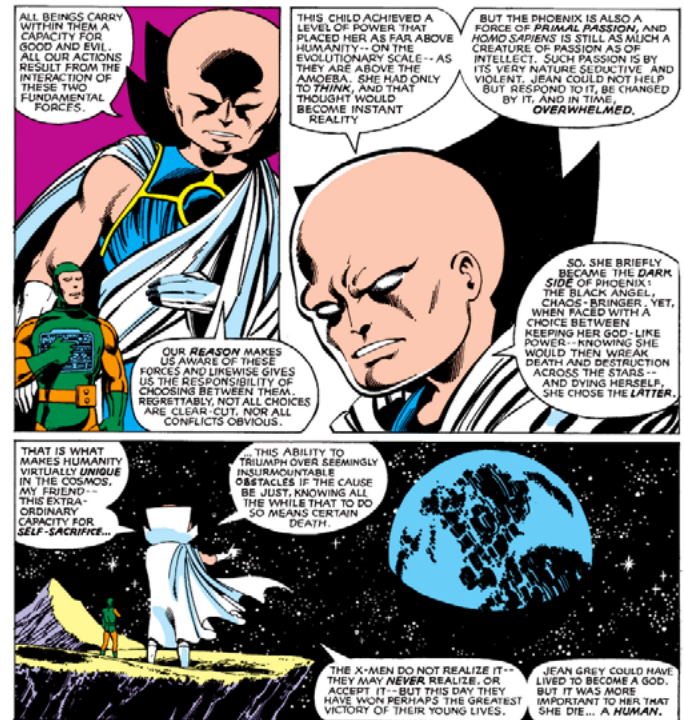


Figura 17

De este modo, más allá de apologías, tanto el discurso de *Watcher* como toda la narración y su desenlace trágico conectan con el discurso patriarcal y su violencia retórica, por representar al personaje femenino más empoderado convertido en amenaza al orden establecido y argumentar entonces la necesidad de restablecerlo con el sometimiento o la muerte de ella como desenlace de su trama. Eso explica que Jean Grey, una vez tan empoderada, devenga fatalmente *Dark Phoenix* y no pueda seguir siendo, simplemente, *Phoenix*; la enunciación masculina y el discurso patriarcal no le dejan ser una superheroína épica, la obligan a ser una villana o una (anti)superheroína trágica.

Cabe mencionar que los coautores, Chris Claremont y John Byrne, declararon que no estaban de acuerdo inicialmente con el desenlace de la muerte de Jean Grey, y que la opción de Claremont era desempoderarla completamente (quitarle tanto el poder *Phoenix* como sus poderes mutantes innatos) como forma de castigo y de acabar con su amenaza pero salvando su vida (en 1984 sí conseguiría que se publicara un n° especial fuera de

⁸ La muerte en el cómic superheróico rara vez es definitiva, así que después vía clonaciones, resurrecciones, reencarnaciones y otros giros narrativos resignificados, Phoenix, Jean Grey o sus dobles irán reapareciendo.



Figura 18



Figura 19

continuidad con este final alternativo), pero en 1980 el editor Jim Shooter presionó hasta conseguir publicar el desenlace oficial con la muerte de Jean Grey (que consiguió incrementar las ventas de la serie e impactar culturalmente como hito del cómic). Cabe también añadir que, desde un análisis feminista, el final alternativo de

Claremont, desempoderarla y dejarla viva pero débil y frágil en los brazos protectores de su amado Scott, resulta también un discurso patriarcal, ya que, después de empoderarla tanto como *Phoenix*, hacerle pasar por el abuso de Wyngarde como *Black Queen* y corromperla como *Dark Phoenix*, el desempoderarla completamente para volverla sumisa aún responde a la fórmula patriarcal: sometimiento o muerte.

Consideremos ahora las versiones filmicas de la tragedia de Jean Grey, tanto la que cierra la trilogía original de *X-Men* (2000-2006) como la de su película más reciente *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019). En ambas se elimina completamente toda la trama del *Hellfire Club*⁹, desapareciendo el complejo argumento de manipulación e instrumentalización general y sexual de Jean Grey por Jason Wyngarde, su perversión y sexualización como *Black Queen*. Solo en la última versión de 2019 se incluye el argumento, transformado y reducido, de la *Phoenix Force* (sin llamarla así) como poder cósmico. Pero en ambas, pese a sus diferencias, Jean Grey es representada como una (anti) superheroína trágica, demasiado poderosa para no ser peligrosa.

La versión de la tragedia de Jean Grey en la trilogía filmica inicial (Belmonte, 2015; 2017), finaliza con su muerte en *X-Men III: The Last Stand* (Brett Ratner, 2006). El Profesor X,

en un *flashback* inicial, visita a Jean durante su pubertad para ofrecerle su escuela de jóvenes mutantes, detecta en ella un poder innato mayor que el suyo y lo reprime

⁹ El *Hellfire Club* aparecerá solo en la película, *X-Men: First Class* (2011), pero sin Jason Wyngarde y desvinculado completamente de Jean Grey y de esta trama del cómic.

instalando en su mente unas barreras psíquicas (metáfora del Super-yo) provocando así una escisión entre la identidad consciente de Jean (su Yo) y la parte reprimida, mucho más poderosa y oscura (su Ello), que llama *Phoenix*. Esta parte reprimida por considerarla peligrosa, como poder que ya existía en Jean, es la que retornará potenciada por la propia represión como (*Dark*) *Phoenix*. Por tanto se tratará del retorno de lo reprimido patriarcalmente en forma de feminidad monstruosa (Figura 18), y la feminidad es representada monstruosa por el discurso patriarcal porque su poder (de uno u otro tipo) asusta, por lo que se plantea someterla o destruirla (como ya se hizo por ejemplo con la construcción cultural de la bruja).

Jean, ya integrada como adulta en los *X-Men*, pareció morir heroicamente tras salvar al grupo, pero renace para volver como *Phoenix*¹⁰ y, con todo su poder y furia liberados de la represión, matará a *Cyclops* y al Profesor X, antes de morir finalmente a manos de *Wolverine*. En el film, como una sirena¹¹, atrae telepáticamente a *Cyclops* para que sus rayos ópticos le ayuden a emerger de su tumba acuática, después de usarlo contiene telequinéticamente hasta anularlo el poder de Scott para matarlo con un beso fatal. Este acto vil es una (per)versión del momento aun romántico y benigno en el cómic¹² en que Jean contiene y anula el poder de su amado, pero para poder mirar sus ojos y besarle como pareja (ya que sus rayos ópticos son incesantes sin el visor o los ojos cerrados). Su poder como *Phoenix* (metáfora del empoderamiento femenino) capaz de anular del todo el poder óptico de *Cyclops*/Scott (metáfora del poder fálico de la mirada masculina) es aquí representado de modo más extremadamente negativo y patriarcalmente reaccionario que lo era en el cómic original (Figura 19).

Además, en este film es Jean, atroz y fatal, la que cosifica y utiliza a Scott (cuando en el cómic era Wyngarde el que cosificaba y utilizaba a Jean), matándolo después de usarlo. Luego, representada como Ello femenino



Figura 20

desatado que sigue cosificando a los hombres, intentará seducir a *Wolverine*, para consumar un triángulo sugerido desde el primer film pero que no había llegado más allá del deseo, viéndose frustrada por la resistencia estoica del auténtico protagonista masculino (Figura 20).

En su enfrentamiento posterior con el Profesor X, Jean/*Phoenix* se vengará de su represión psíquica matando al telépata que la había acogido desde tan joven a cambio de castrar/reprimir la mayor parte de su poder como mutante/mujer. En el cómic Jean le atacaba y amenazaba pero no lo mataba, sino que le permitía reprimir temporalmente al *Phoenix*. Matar al Profesor X en este film representa un acto femenino criminalmente subversivo que mata al padre simbólico, la figura (de la ley) del padre, por eso para un discurso patriarcal Jean aquí merece la muerte, no solo mata, mata a la figura que encarna simbólicamente el patriarcado (Figura 21).

Phoenix atacará a los *X-Men* en la batalla final, siendo mucho más poderosa que todos ellos, sólo tiene un enemigo capaz de derrotarla, su propia psique pero escindida por el Profesor X en dos: Jean/*Phoenix*, la escisión de la subjetividad femenina en la buena/mala mujer por la socialización moral patriarcal. El Super-yo producto del Profesor X impulsa finalmente al Yo/Jean a imponerse brevemente al Ello/*Phoenix* para implorarle a *Wolverine*: «sálvame», lo que él hace matándola antes de que los destruya. En el cómic Jean controlaba un arma mientras se despedía de *Cyclops*/Scott y provocaba su disparo para

¹⁰ Identidad que tomó el control de su psique por el estrés de necesitar un poder mayor para salvar al grupo.

¹¹ Una de las bellas atrocidades de la mitología de las que escribía Pilar Pedraza.

¹² En el nº 132, pero antes de ser sometida por Wyngarde como Black Queen y atacar (nunca matar) a Scott.



Figura 21

sacrificarse. En el film se privilegia la relación con *Wolverine* y su agencia masculina, Jean pide la muerte dejando que las garras (fálicas) del super-hombre acaben con su vida. Sería el tesoro ideológico final para restablecer el orden (Burch, 1987) y, desde un análisis feminista, el fin de un relato patriarcal: si el mutante más poderoso es mujer su destino ha de ser fatal para que el patriarcado no se sienta amenazado. El contraste entre los desenlaces trágicos de cómic (1980) y film (2006) muestra mayor agencia femenina en el primero, que resulta, paradójicamente, algo menos patriarcal (Figura 22).

Jean Grey reaparecerá como imagen onírica en *The Wolverine* (2013), fruto del trauma del protagonista por matarla. El posterior viaje al pasado de *Wolverine*, en *X-Men: Days of Future Past* (2014), produce una línea temporal alternativa

en la que Jean y otros fallecidos siguen vivos y que reinicia la serie. En *X-Men: Apocalypse* (2016) la reaparición de una joven Jean Grey, a la que el Profesor X anima a liberar su poder para derrotar al antagonista masculino *Apocalypse*, abre la posibilidad de reinterpretación del personaje como imagen positiva pero también la de otra nueva versión fílmica de la *Dark Phoenix* trágica y fatal (Belmonte, 2017).

Dark Phoenix (Simon Kinberg, 2019), según declaraciones de Kinberg como su director y guionista, es un intento de superar las críticas que había recibido la película de 2006 dirigida por Ratner (y que Kinberg había guionizado), pretendiendo ofrecer una mejor historia y una versión del cómic más adecuada. El resultado es un film ambivalente (Figura 23), que como adaptación incorpora algunos elementos del cómic pero también excluye otros de interés, y que como narración del siglo XXI intenta plasmar algunos elementos de afinidad feminista pero sigue conectando con el discurso patriarcal. Su protagonista es ya Jean Grey, y su *voice over* como personaje principal abre la película sobre fondo negro anticipando una serie de cuestiones sobre la identidad, las expectativas sociales, el destino o la fatalidad, la (in) capacidad de autocontrol y la posibilidad de evolución/trascendencia, previamente al inicio de la acción y a que la historia desarrolle tales conflictos.

Se nos muestra a Jean desde niña presuntamente inocente pero ya perturbadora, oscura y peligrosa, con poderes innatos e inmaduros de consecuencias letales. Mientras su madre conduce el coche familiar, en el que



Figura 22

también viajan su padre y ella, hay una leve discusión porque Jean quiere cambiar la música de la radio y, ante la negativa materna, empieza a hacerlo telequinéticamente, en ese momento de tensión Jean exige silencio y deja inconsciente telepáticamente a su madre provocando que se estrellen y ésta muera (aparentemente muere también su padre) mientras Jean, espontáneamente, solo se protege a sí misma (no a sus padres) con un campo de fuerza telequinética (Figura 24). La manera en que se representa cómo causa el desastre y la frialdad con la que reacciona ante la supuesta muerte de sus dos progenitores no solo apuntan al peligroso descontrol de sus poderes, también a una base de maldad y/o egoísmo infantil que no existía en el cómic, conectando con el enfoque de la versión filmica anterior y de otras ficciones sobre hijas monstruosas.

Esta representación siniestra de la protagonista contrasta con las intenciones presuntamente optimistas y empoderantes (del film y) del Profesor X, que informa a Jean de que sus padres han muerto y se ofrece a ayudarla, a enseñarle a utilizar sus poderes para el bien, a arreglar lo que ella rompa y a evitar que rompa nada más; cuando Jean le pregunta si también va a arreglarla a ella le responde, significativamente, que no, porque no está estropeada (expresando así que respeta su identidad/diferencia). Estos diálogos, escritos por Kinberg, son

mucho más un metadiscurso intentando desmarcarse de su guion anterior de 2006 y del intervencionismo de aquel Profesor X (sin conseguirlo), que conversaciones verosímiles o coherentes. El mentor está mintiendo a la niña, ocultándole que solo ha muerto su madre y que su padre sigue vivo, además descubriremos que vuelve a instalarle barreras telepáticas para reprimirla.

El siguiente acontecimiento, con Jean como joven adulta, será el encuentro con la fuerza cósmica que la empoderará pero desencadenará que vuelva a matar a una mujer significativa para ella y que sea vista como *Dark Phoenix*. Se trata de una acción heroica (inspirada muy lejanamente en el argumento original de la creación de *Phoenix* en el cómic) pero que tendrá consecuencias indirectas fatales. Jean acude junto al resto de *X-Men* para salvar a la tripulación de un transbordador espacial, misión encargada directamente por una llamada presidencial al Profesor X, lo consiguen pero en el proceso la protagonista se expone a una extraña energía y la absorbe completamente en su cuerpo (Figura 25).

No obstante, Jean sigue viva y el equipo regresa triunfante. La líder operativa del grupo, que en el film no es el joven Scott (pareja de Jean) sino la más madura *Mystique*, se muestra crítica con las órdenes del Profesor X y con el peligro sufrido por su equipo, muy especialmente por Jean que ha sido clave del éxito en la misión pero arriesgando su vida, por ello cuestiona la autoridad patriarcal desde su emergente liderazgo afirmando



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26

que al ser las mujeres como Jean las que salvan a los hombres el grupo debería llamarse *X-Women*. Tanto el liderazgo femenino y crítico de *Mystique* como su frase sobre el nombre del grupo son un guiño explícito al feminismo, pero se contradicen con otros elementos de la narración incluido el destino que corre ella misma.

Cuando Jean experimenta el incontrolable incremento de sus poderes, como efecto de la energía cósmica absorbida, descubre telepáticamente que el Profesor X le ocultó que su padre seguía vivo y furiosa vuelve a su antiguo hogar familiar, donde se reencuentra con él y comprueba que voluntariamente la abandonó. En ese momento llegan los *X-Men*, ya que el Profesor X ha informado al grupo de la verdad (recibiendo de nuevo las críticas de *Mystique* por mentir y manipular a Jean), el equipo intenta hacer entrar en razón a la protagonista (Figura 26) pero ésta se muestra colérica y se desata el enfrentamiento (Figura 27), con el resultado trágico de la muerte de *Mystique* (Figura 28) por la ira y el poder telequinético descontrolado de Jean (que la aleja de sí con tanta fuerza que la empala inintencionadamente). Aunque luego la llore, es la segunda mujer que la quería y a la que mata, la compañera que más empática y comprensiva ha sido con ella, que además reivindicaba desde su sororidad y liderazgo el papel activo de las mujeres, muerte que aparta esta historia de un enfoque feminista.

La muerte de *Mystique* provoca que dos hombres busquen venganza contra Jean, *Beast*, pareja de la fallecida al que ella animaba a cuestionar la autoridad patriarcal del Profesor X, y *Magneto*, antiguo aliado/opponente que también la amaba, pero ambos acabarán lu-



Figura 27



Figura 28



Figura 29

chando al lado de Jean contra los antagonistas reales del film, los D'Bari. En el cómic original, Jean se alimentaba del sol que daba vida a un planeta alienígena y exterminaba así a su pacífica gente, aunque años después se supiera que algunos de ellos habían sobrevivido al estar ausentes del planeta durante el suceso, como el llamado Vuk. En este film, los D'Bari supervivientes no son pacíficos, su mundo no fue destruido por Jean/ (*Dark*) Phoenix sino por la fuerza cósmica antes de poseerla (lo que la exculpa del genocidio), pero ellos buscaban esa energía¹³ para controlarla y colonizar/conquistar un planeta nuevo.

¹³ A la que no dan nombre.



Figura 30

Vuk lidera aquí la infiltración/invasión, utilizando su poder metamórfico¹⁴ para imitar la forma de una mujer rubia que en su primera aparición vestida de blanco recuerda visualmente a *White Queen*/Emma Frost (Figura 29), se trata de un guiño intertextual al cómic original, ya que, pese a no ser ese personaje, Kinberg reconoció que fusionó antagonistas diversos del cómic para crear al del film, así podemos observar en Vuk: la manipulación de Wyngarde (sin la parte sexual), la persecución beligerante de los Shi'ar (sin la parte justiciera), la capacidad transformadora de los Skrull... sin ser ninguno de ellos, pero su apariencia femenina sí es la de Emma, dando a su combate con Jean ese carácter visualmente intertextual (Figura 30).

Ese combate final con Vuk es simultáneamente otro guiño intertextual al cómic, a nivel conceptual, como

¹⁴ Que los D'Bari del cómic no poseen.



cita del momento antes analizado en que Jean inunda la mente de Wyngarde de poder/saber cósmico destruyéndola, ya que aquí inunda el cuerpo de Vuk de poder cósmico (que éste perseguía pero tampoco puede contener) destruyéndolo también. Jean destruye al antagonista D'Bari y se eleva hacia el espacio, desapareciendo en él como trascendencia/autoexilio tras crear la forma de un enorme ave fénix con su gran energía (Figura 31), la misma energía cósmica que antes de entrar en ella era amorfa y anónima (a diferencia del cómic donde las civilizaciones extraterrestres la llamaban *Phoenix Force* y aparecía como ave de fuego aun desconectada de Jean) por lo que su forma de fénix deriva aquí de la psique de Jean, que recuerda cómo la llamaba así el alumnado de la escuela de mutantes cuando volvió resucitada de la misión espacial, indicando que sigue viva y consciente de sí.

Por lo tanto Jean/*Phoenix* sigue viva, pero eso no hace al film actual más feminista que el de 2006, sigue viva porque no ha matado a ninguna figura patriarcal (su padre y el Profesor X siguen vivos) pero sí ha matado a dos mujeres importantes: su madre que conducía el coche familiar (en vez de su padre) y *Mystique* que conducía las misiones del equipo reivindicando a las

X-Women (y desafiando la autoridad del Profesor X), la muerte de esas dos mujeres no parece tan grave para un discurso patriarcal, que en vez de destruirla, la exilia.

Esta película parece cuestionar el patriarcado pero lo perpetúa, la escuela de mutantes cambia su nombre, sustituye el del Profesor X por el de Jean como homenaje (pero ella acaba exiliada sola en el espacio mientras él disfruta de su jubilación en un café con *Magneto*) y la escuela pasa a ser dirigida por otro hombre, *Beast/Hank*, que coloca la foto de su difunta pareja *Mystique* en el despacho también como homenaje. Pero para un enfoque feminista, en vez de tanta muerte y homenaje a las mujeres ausentes, habría sido mejor que *Mystique* dirigiera la escuela y el equipo, como líder emergente que era, de forma más igualitaria, quizás un *X-People* más inclusivo que ayudara a Jean a controlar su ira y su poder sin manipularla ni reprimirla, en vez de verla exiliada. Cuando Vuk llama débil a Jean por su emocionalidad (acusación a las mujeres típica del patriarcado), Jean responde: «mis emociones me hacen fuerte», antes de elevarse para que su explosión de energía no dañe a su gente y exiliarse tras acabar con el antagonista. Quedar sola en el espacio, alejada de sus seres queridos, no es algo deseable para quien afirma la importancia de sus sentimientos, y mu-



Figura 31

cho más acorde con el feminismo que la enunciación de esa frase habría sido un guion en el que Jean no matara a mujeres y un final en el que ni muriera ni quedara aislada.

Bibliografía

- Belmonte, Jorge. «Fantasías sobre feminidad, fatalidad y mutación: del cómic al imaginario de la cultura audiovisual». *Dossiers Feministes*, 20, 2015, pp. 141-156.
- Belmonte, Jorge. «Mutantes, *mutatis mutandis*: de metáfora transcultural e intermedial sobre la juventud a objeto para una coeducación audiovisual». *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 14, 2017, pp. 101-120.
- Belmonte, Jorge. «Coeducación audiovisual, cultura mediática y crítica de la sociedad patriarcal». *Educación, cultura y sociedad: espacios críticos*. Coords. Miriam Abiétar, Jorge Belmonte y Elena Giménez, Valencia: Tirant lo Blanch, 2018, pp. 31-45.
- Bucciferro, Claudia, ed. *The X-Men films: a cultural analysis*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Cocca, Carolyn. *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2007.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge: New York, 1993.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press: Bloomington, 1984.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana University Press: Bloomington, 1987.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales*. New York: Routledge, 1991.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI: Buenos Aires, 1980.
- Pedraza, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla*, Barcelona: Tusquets, 1991.
- Prater, Lenise. «Gender and power: The Phoenix/Jean Grey across time and media». *Colloquy: Text, Theory, Critique*, 24, 2012, pp. 159-170.
- Talens, Jenaro. «Políticas y laberintos del imaginario. Drácula como síntoma». *El cine y lo siniestro*. Eds. Jesús Angel Baca y Alfonso Galindo. Almería: Diputación de Almería, 2005, pp. 122-150.