Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis, vol. 7, 2018, pp. 67-79.

Miradas femeninas en pantalla: el caso Jessica Jones.

Danila Suárez Tomé; Mariela Rubin.

Cita:

Danila Suárez Tomé; Mariela Rubin (2018). *Miradas femeninas en pantalla: el caso Jessica Jones. Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis, 7, 67-79.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/danila.suarez.tome/15

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pkht/SNV

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org.*

Verba Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis
Año 7, No. 2, 2017

Miradas femenisnas en pantalla: el caso Jessica Jones

SUÁREZ TOMÉ, DANILA
RUBIN, MARIELA

Mecánico. –Las chicas maleducadas se quedan solas.
Jessica Jones. –Cuento con eso.
Capítulo 1, Temporada 1.

Introducción

Nuestro trabajo busca analizar el caso de la serie *Jessica Jones* (2015-) como un producto televisivo de consumo masivo en el que las representaciones femeninas y los tópicos que se presentan rompen con las formas prototípicas de representar a las mujeres en pantalla y de abordar las problemáticas de la experiencia de las mujeres. Para ello presentamos, en primer lugar, un acotado marco teórico que nos permita dilucidar en qué contexto general se inscribe la producción de esta serie en particular y, en segundo lugar, analizamos algunos de los aspectos principales en los que la serie presenta representaciones y miradas femeninas novedosas dentro de lo que es la industria del cómic y su traslado a la pantalla grande y chica.

Cultura popular y teoría feminista: la mirada masculina y la representación de la mujer

En este primer apartado nos gustaría reflexionar brevemente sobre cómo dialogan entre sí el feminismo y la cultura popular. Si hablamos de cultura popular inmediatamente pensamos en los productos culturales de consumo masivo, asociados hoy día con el cine, la televisión, la radio o los podcasts, los cómics, entre otros. A lo largo del tiempo la cultura popular, incluso antes de la era de los medios masivos de comunicación, se ha identificado con la “baja cultura” por oposición a la “alta cultura”

la cual se encontraba restringida en su acceso y orientada al consumo de una minoría selecta. Aún más, históricamente se trazó una distinción entre una cultura popular como entretenimiento de baja calidad intelectual y estética y una alta cultura representada por productos artísticos más complejos y sofisticados. Estas dicotomías vistas desde nuestra perspectiva hoy día son, por supuesto, insostenibles en tanto los límites se diluyen por sí solos. El acceso a lo que se ha considerado tradicionalmente como "alta cultura" no está vedado para la sociedad en general de modo explícito. A la vez, es muy difícil sostener que en la creciente producción de contenido de cultura popular masiva no existen productos de entretenimiento que son estética e intelectualmente sofisticados. Alta cultura y baja cultura son nociones que han quedado obsoletas. No obstante, podemos traer a lugar una distinción, también bastante compleja y que ha generado ríos de bibliografía crítica, para ayudarnos a pensar el rol de la teoría y el activismo feminista en los contenidos de la cultura popular: la distinción entre producciones populares y producciones de vanguardia o de contracultura. Un ejemplo concreto de esta distinción podría ser una película financiada por una gran productora de Hollywood y una película financiada por productoras independientes dentro de lo que se conoce como "cine arte". En este caso la distinción no se basa en el acceso ni en el tipo de producto (en ambos casos se trata del mismo producto pero con distintos contextos de producción) pero sí se mantiene la dicotomía entre entretenimiento orientado al público masivo y productos artísticos de corte crítico o contrahegemónico. El sentido común nos sugiere que, por lo general, las producciones independientes de vanguardia se enfrentan a las producciones *mainstream* (orientadas a un consumo cultural masivo) generando productos que no buscan entretener sino "hacer pensar" al espectador y a la espectadora, al oyente o al lector y a la lectora, expresando el punto de vista del realizador o la realizadora y no los objetivos comerciales de las grandes productoras. Las producciones de vanguardia no sólo buscan generar un contenido que se podría denominar "auténtico" sino que, además, llevan implícita la idea de que ciertas ideas críticas y emancipadoras no se pueden transmitir a través de productos de consumo masivo porque entran en una suerte de contradicción performativa. Por ejemplo, una crítica clasista dentro de un contenido producido y distribuido por una productora millonaria se anularía a sí misma volviendo a la crítica obsoleta. ¿Qué pasa con la teoría feminista cuando la pensamos dentro de este esquema? ¿Sólo se puede generar una reflexión feminista dentro de la producción

de vanguardia? ¿Es esto algo deseable? Intentemos pensar respuestas a estas preguntas centrándonos en el análisis de lo que se conoce como la "mirada masculina" en la representación artística visual.

Pero primero detengámonos un segundo a pensar con qué conceptualización de la noción de "feminismo" vamos a manejarnos. Para ello, nos gustaría retomar una definición muy didáctica que ensaya la filósofa argentina Diana Maffía. Ella sostiene que el feminismo consta de la aceptación de tres principios de distinto orden: uno descriptivo, uno prescriptivo y uno práctico. Un principio descriptivo es aquel cuyo contenido se puede comprobar de modo empírico estadístico y que puede enunciarse como "en todas las sociedades las mujeres están peor que los varones." (Maffía, 2008, 1) Un principio prescriptivo es aquel que expresa una valoración. A diferencia del principio descriptivo, en donde enunciamos *lo que sucede*, en un principio prescriptivo enunciamos *lo que debería suceder*. Y en esa enunciación de *lo que debería suceder* estamos a la vez valorando *lo que sucede* como indeseable y *lo que debería suceder* como algo deseable. Este principio prescriptivo puede enunciarse como "no es justo que sistemáticamente en todas las sociedades y en todos los grupos las mujeres estén peor que los varones." (Maffía, 2008: 1) El tercer principio es de índole práctico y se relaciona con la explicitación de un enunciado que afirme un compromiso en relación a *lo que debería suceder*. Este principio práctico se puede enunciar como "estoy dispuesto o dispuesta (porque esto lo pueden decir tanto varones como mujeres), a hacer lo que esté a mi alcance para impedir y para evitar que esto sea así." (Maffía, 2008: 1) Esta definición resulta muy completa y acertada para tratar de avanzar en nuestro trabajo, porque no intenta conceptualizar de modo rígido la noción de feminismo, sino que intenta dar cuenta del feminismo como una actividad. Ser feminista implicaría la adopción de estos tres principios, dentro de los cuales el principio práctico queda abierto a las múltiples manifestaciones -teóricas, artísticas, políticas, sociales, etc.- mediante las cuales los sujetos puedan comprometerse para cambiar la situación de las mujeres en la sociedad. El cine y la televisión, por supuesto, no son ámbitos ajenos a la intervención feminista. Avancemos un poco sobre esta relación.

Natalie Fenton en un artículo titulado "Feminism and Pop Culture" (Fenton, 2006) sostiene que las aproximaciones teóricas del feminismo a la cultura popular se pueden sistematizar, desde una perspectiva histórica, dentro de tres ejes principales: producción

(el lugar de la mujer como creativa), representación (la representación de la mujer) y recepción (el lugar de la mujer como espectadora). Las primeras teóricas que analizaron la cultura popular desde una óptica feminista consideraban que los medios masivos de comunicación constituían una fuente relevante para la reproducción de las relaciones sociales patriarcales ya sea desde el punto de vista de cómo era representada la mujer o desde el punto de vista de la participación femenina en la producción de contenidos. Aquí vamos a aprovechar para dirigir nuestra atención hacia el cine y la televisión y trabajar con las ideas de "mirada", que se alinea con el contexto productivo y receptivo de los contenidos, y "objeto de la mirada", que se alinea con el contexto representativo. Como sentencia Sue Thornham en su artículo "Feminism and Film" (Thornham, 2006), una parte vital del movimiento feminista se concentró en la transformación de la mujer como objeto de conocimiento a la mujer como sujeto de conocimiento. Esto mismo sucedió en la intervención feminista dentro del ámbito del cine y la televisión, especialmente si tenemos en cuenta que la mirada es un elemento central en la historia de la cultura occidental. Ya desde Platón, la cultura occidental ha equiparado el conocimiento a la visión, la verdad a la luz y el error a la oscuridad. Ahora bien, desde una postura feminista crítica, podemos examinar al portador de esa mirada (responsable, además, del discernimiento entre lo verdadero y lo falso) y denunciar que a lo largo de toda la historia de la cultura occidental este sujeto ha sido el hombre. La mirada masculina ha dominado todos los ámbitos del saber y, en consecuencia, todas las representaciones del mundo arraigadas en la cultura occidental refieren inexorablemente a una experiencia masculina. Incluso, por supuesto, las representaciones de lo femenino. Esta mirada se vuelve explícita cuando analizamos el caso del cine y la televisión. Un concepto se vuelve relevante aquí: el de "mirada masculina" (*male gaze*). ¿A qué refiere este concepto? De acuerdo a Andi Zeisler, la noción de "mirada masculina" designa "la idea de que cuando miramos imágenes en pantalla, las observamos del modo en que lo haría un hombre, incluso siendo mujeres, porque esas imágenes están construidas para ser miradas por hombres" (Zeisler, 2008: 7). Este concepto se tornó relevante a partir de un famoso artículo, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Mulvey, 1976), escrito por Laura Mulvey en los años 70 en donde la autora demostraba que detrás de esta mirada masculina se homogeniza a los espectadores y las espectadoras sin importar cuál fuere su género. Delante de la mirada masculina nos encontramos, como correlato, con

la mujer como objeto de la mirada o, en palabras de Teresa de Lauretis (1992b), la mujer como espectáculo: cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad, objeto de deseo. Aquí también las mujeres, como seres históricos reales, quedan homogeneizadas en una construcción ficticia: "la mujer" entendida como "un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales, que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia" (de Lauretis, 1992b: 15). Podríamos resumir, la mujer como un constructo ficticio de la mirada masculina. La intervención feminista dentro del cine, desde lo que se ha dado a conocer como el cine de mujeres, ha tenido el cometido de liberar la producción de imágenes de la llamada "mirada masculina" la cual, a la vez, crea desde lo masculino y homogeniza a los espectadores y las espectadoras dentro de lo masculino y, concomitantemente, a liberar la representación de la mujer del yugo de esa misma mirada masculina. Leamos un pasaje del ensayo "Desde la mirada" de Teresa de Lauretis:

> "Como forma de crítica política o política crítica, y a través de la conciencia específica que desarrolló para analizar la relación del sujeto con la realidad socio-histórica, el feminismo no sólo inventó nuevas estrategias o creó nuevos textos, sino que además imaginó un nuevo sujeto social (lo que es más importante): las mujeres como hablantes, escritoras, lectoras, espectadoras, usuarias, y hacedoras y formadoras de procesos culturales. El proyecto del cine de mujeres, por lo tanto, ya no es el de destruir o descontinuar la visión centrada en lo masculino, representando sus nudos ciegos, sus brechas, sus aspectos reprimidos. El esfuerzo y el desafío son ahora los de lograr otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las condiciones de representación de otro sujeto social." (de Lauretis, 1992a: 265)

El primer período de intervención feminista en cine se concentró en el cambio del contenido de la representación femenina; mientras que el segundo período buscó, de modo radical, involucrarse en el proceso de creación mismo, el lenguaje de la representación y los principios estéticos del cine de mujeres. Aquí es donde el feminismo encuentra, dentro del arte visual, un refugio en el modo de realización del cine de vanguardia. La producción feminista de vanguardia buscaba ir en contra de la estética del realismo y el ilusionismo narrativo característico del cine hollywoodense,

para poner en primer plano el proceso cinematográfco fijando, así, la atención del espectador y la espectadora en los medios de producción del significado tradicionalmente dominados por la mirada masculina. De modo más sucinto, se buscó producir arte visual destruyendo la narrativa y el placer visual asociados al cine tradicional, para poder dar curso a una estética femenina y feminista contrahegemónica.

La pregunta que nos hacíamos al comenzar este apartado era si acaso el feminismo puede expresarse sólo como un producto de vanguardia y si es acaso deseable que así lo sea. El problema que encontramos en una respuesta afirmativa a esta pregunta es que, entonces, el arte visual feminista se vuelve una expresión y un producto de y para una élite intelectual. Por el contrario, lo que permite la intervención feminista en la cultura popular de masas es la subversión de un orden simbólico que puede no ser tan radical como la producción de vanguardia, la cual busca ir más allá de lo representado, pero que tiene una relevancia social insoslayable y es la de representar y apelar a las mujeres como sujetos. Por supuesto que este cometido no queda libre de la contradicción que se genera cuando se intenta hablar como sujetos desde un lenguaje que nos ha negado y objetivado. Sin embargo, no son vanos los intentos y cada vez abundan más. Este es el caso particular de las series de televisión, que en la última década han tomado una estética cinematográfica clara, lejos de lo que conocemos, por ejemplo, como telenovelas, y han dominado el escenario del arte visual dentro de la cultura popular. Dentro de esta constelación de nuevos productos televisivos, nos encontramos con un conjunto de series que performativizan contenidos feministas dentro de las coordenadas de la narrativa clásica y el placer visual. Por ejemplo, el caso de *Orphan Black* (2013-), una serie de ciencia ficción, o el caso de *Call the Midwife* (2012-), una serie de época o, el caso que más nos interesa, el de *Jessica Jones* (20115-), una serie que linda entre el policial y lo superheróico con una estética *noir*. Avancemos, ahora, sobre el caso particular de *Jessica Jones* para analizarlo en detenimiento teniendo en cuenta este modesto marco teórico e histórico que hemos delimitado.

Breve nota sobre la representación y la mirada femenina en comics

El cómic de superhéroes es tan solo la parte más visible de la gigantesca industria estadounidense de historietas, la tercera más grande del mundo, de tan solo un tercio del tamaño de la industria franco-belga y menos de un décimo respecto de la japonesa.[1] Paradójicamente, es la más visible de las tres, por razones que sin duda están ligadas a la adaptación fílmica que se ha hecho tanto de los personajes de Marvell como de DC. Dentro del género superhéroes, *Women in refrigerators* es un tópico clásico que recibió su nombre luego de que Gail Simone, una reconocida guionista norteamericana, en 1999 creara una página web en la que se listan todas las veces en que una mujer, sea superheroína, amante de un superhéore o *sidekick* (el o la compañera secundaria), aparecía brutalmente asesinada, mutilada y/o violada como desencadenante de la acción masculina.[2] El nivel de atrocidad y vejación al que son expuestos estos personajes femeninos resulta al límite de lo obsceno, especialmente si se mira a la contraparte masculina. El héroe siempre debe sobreponerse a la adversidad por más terrible que esta sea, sin embargo, por cada espina dorsal que se rompe, vuelve renovado y con más fuerza, en tanto que los personajes femeninos quedan limitados a su condición lisiada, sino sencillamente muertas. Por otro lado, en relación a las representaciones de los cuerpos femeninos, estos suelen seguir una línea de mujer objeto característica del género:[3] siluetas esqueléticas de frente al lector que se las arreglan, contra toda anatomía posible, para mostrar los dos pechos y los dos muslos a la vez. Las mujeres, incluso las más poderosas, son cuerpos estilizados, vestidos en trajes sumamente reveladores y muchas veces poco prácticos a la hora de la pelea. En suma, cuando no *sidekicks* o amantes, objetos de observación.

Dentro de la línea de series que ha lanzado Marvell en Netflix, sin embargo, parece haber cierta intención de modificar esta situación. No queda del todo claro cómo se traduce esto a la gran pantalla en la que han estrenado trece títulos al día de la fecha y sólo han presentado tres heroínas secundarias. Sin embargo, en la pantalla chica,

[1] Los números son aproximaciones a partir de la recopilación de datos anuales que proporcionan distintas fuentes: Diamond Comics Distributors en EEUU, ACBD para el mercado franco-belga y Oricon para el mercado japonés. También pueden consultarse en www.comiquando.com.ar
[2] Puede consultarse la lista aquì: http://www.lby3.com
[3] Desde ya, hay maravillosas excepciones, la Wonder Woman de Azzarello o la Batwoman de J. H. Williams III, para nombrar tan solo dos ejemplos.

cuentan con cuatro series donde los personajes femeninos se encuentran particularmente elaborados desde el marco feminista con el que estamos trabajando. Nos centraremos ahora en la que consideramos la más relevante de las cuatro, *Jessica Jones*. Sin embargo, no está de más nombrar el lugar inapelable que se le da a la Agente Carter como mujer fundadora de la agencia S.H.I.E.L.D., y los cambios que se hicieron sobre el personaje de Karen Page en *Daredevil* (2015-), para quitarla del rol secundario de novia del superhéroe y darle el lugar de detective que le corresponde en la adaptación televisiva.

Jessica Jones: representaciones feministas de lo femenino.

Resulta notoria la impronta femenina y feminista de esta serie desde numerosos flancos: ya desde el espacio de producción, es una serie creada y escrita por mujeres, protagonizada por mujeres y pensada para correr el tópico del superhéroe a otro lugar. Tratamos aquí con una superheroína que no lleva traje. Donde los poderes de la protagonista suelen limitarse a abrir puertas o amenazar a alguien. Sólo en casos límites se la muestra envuelta en una pelea, y si bien se sugiere en dos ocasiones, jamás se la muestra volar. Jessica Jones es una detective privada, y como tal, el trabajo que hace a lo largo de los trece capítulos es el de rastrear y perseguir a un violador, revisando tachos de basura, impostando voces por teléfono, robando en hospitales o negociando con policías y abogados, en un sistema donde todos están dispuestos a quebrar la ley si ello resulta en su favor. A su vez la serie opera con una variedad de personajes femeninos todos distintos entre sí, ahondando en las motivaciones de cada una, dándoles profundidad y desarrollando las acciones que esa profundidad requiere hasta su último límite dramático. Este trabajo de guión que tienen todos los personajes (no sólo los femeninos) permite que se construya una línea de primeros personajes fuertes, con una psiquis desarrollada frente al espectador, capaces de sostener dramáticamente la acción que debe desarrollar.

Claro está, el primer caso a pensar es el de la protagonista: consciente de la obsesión de Kilgrave con su persona, Jessica Jones decide hacerse a un lado de sus acotadas redes sociales para disponerse a asesinarlo. A lo largo de toda la serie, Jessica va tomando conciencia de que es la única persona capaz de matar a Kilgrave, el hombre

que la raptó y violó por meses y que ahora la acosa dejando un rastro de muertes a su alrededor. Sin ayuda de ningún otro superhéroe. En el capítulo final, Claire, la enfermera que circunda todas las series de Marvell, le ofrece a Jessica la ayuda de Daredevil, sin embargo, ella se niega: no debe haber otra persona más que ella para resolver el conflicto. Esto, a su vez, está estrechamente relacionado con el hecho de que estos personajes femeninos no necesitan de un hombre que las ayude a resolver el conflicto. Jessica rechaza la ayuda de Daredevil, así como también rechaza la ayuda de Luke Cage, el otro superhéroe que presenta la serie. Al ser Jessica la única persona fuera del alcance de los poderes de Kilgrave, involucrar a otra persona implica el riesgo de que el villano tome control sobre ella, por lo que es menester sacar a todos los factores poderosos del esquema, o tarde o temprano se volverán en contra de la protagonista, algo que de hecho sucede con Cage, a quien termina por dejarlo inconsciente y fuera de escena. Otro caso similar es el del teniente Simpson, un ex-héroe de guerra, y actual policía que Kilgrave envía para asesinar a Trish, la mejor amiga de Jessica. Simpson adquiere fuerza sobrehumana al tomar unas drogas desconocidas. Quien empieza como un salvoconducto entre la ley y Jessica Jones, termina intentando matarla en su propio departamento. Nuevamente, es sacado fuera de escena, esta vez entre Jessica y Trish que toma una de las pastillas del propio Simpson.

Es interesante destacar las elecciones estéticas y actitudinales del personaje de Jessica, alejada del estereotipo de la feminidad como la inocencia, la fragilidad y la buena conducta, Jessica es un personaje de mal temple, alcohólica, respondedora y violenta, que usa las mismas dos remeras y el mismo pantalón durante toda la serie. Trish, por otro lado, o Patsy, como era su nombre de estrella juvenil, ella sí, delicada, impoluta y "santurrona" como la llama Kilgrave en algún momento, es un personaje notorio en el desarrollo de la trama: paranoica y millonaria construye un fuerte y entrena krav-magá. Es un personaje que ha deseado tanto dejar de ser el eslabón débil que decidió convertirse en heroína por sus propios medios, sin experimentos mediantes, tan solo a fuerza de entrenamiento. El personaje de Patsy es central en la historia ya que es quien, en última instancia, ayuda a Jessica a resolver el conflicto desde el principio hasta el final. Es ella quien motiva a Jessica a seguir adelante y a no perderse en el juego psicótico de Kilgrave. Otra vez, Patsy escapa del estereotipo de chica bella y buena, tomando las riendas del asunto incluso cuando es consciente de su impotencia. Y

frente a las convulsivas apariciones de Simpson, con quien tuvo un breve romance, en estados alterados, su reacción es inmutable: si ese es él, ella no quiere verlo. En ningún momento deja espacio a la duda o al arrepentimiento. Con las cartas sobre la mesa, Patsy tomó una decisión, que es no someterse a la violencia de un hombre que no es capaz de controlarse.

El caso de Jeri Hogarth, por otro lado tiene su interés particular: en el mundo de Jeri no hay hombres. La autodenominada "mejor abogada de la ciudad", se encarga del caso de Hope Shlottman, la primera víctima de Kilgrave que nos presenta la serie, mientras trata de arreglar su propio divorcio y casarse con su secretaria. Como el personaje ambicioso, taimado y egoísta que se presenta, pero a la vez desesperada por terminar con su matrimonio, podemos ver poco a poco cómo se construye el peligro inminente de dejar a Jeri sola con un hombre que controla voluntades. Desde el primer momento queda en claro que Hogarth no tendría escrúpulos en utilizarlo si pudiese, y efectivamente esto sucede: ya para los últimos capítulos, cuando Kilgrave es encarcelado en una sala insonorizada, ésta arregla con él para liberarlo y que obligue a su mujer a firmar los papeles del divorcio. El resultado termina en desastre: una ex-mujer asesinada y una novia que ahora la detesta. Se resarcirá, sin dudas, al final de la temporada. No resulta casual, sin embargo, que este arco sea elaborado solo entre mujeres.[4] Dentro del marco de la querella por los bienes matrimoniales todo queda en una pelea material en busca de venganza por los orgullos heridos. De lo contrario, si el personaje de Jeri hubiese sido escrito para un hombre, la querella se balancearía hacia el lado de la lectura de la mujer trepadora que busca los bienes del marido. No es el caso. La serie se encarga exitosamente de evitar caer en este tipo de estereotipos. Las tres mujeres tienen sus propios bienes y tienen el mismo poder de coacción, incluso Pam, la secretaria que es quien presiona a Jeri para que obtenga el divorcio. A su vez, la relación entre estas tres mujeres, en ningún momento explota el tropo de lesbianas en el closet. La serie puede desarrollarse con completa normalidad sin que nadie se detenga a consultarse por su sexualidad. Eso es algo que han hecho los personajes fuera de cámara y lo tienen bien resuelto. No es por ahí por donde ataca el drama la serie.

El último caso a analizar es el Hope Sholttman. Un personaje menor en apariciones, pero central en el desarrollo de la trama. Incluso desde la cárcel, Hope toma decisiones

[4] Esta es una modificación respecto del comic.

sustanciales sobre su vida que incidirán de forma directa en las acciones de Jessica y de Kilgrave. Primero aborta un embarazo causado por la violación de Kilgrave, decisión que no es cuestionada en ningún momento por ningún personaje. Pero que por codicia de Jeri termina atrayendo nuevos conflictos.Luego, al ver que Jessica se niega a matar a Killgrave para mantenerla a ella con vida, Hope se suicida. De esta forma, la trama avanza a lo largo de la serie a partir de las acciones de mujeres cuyas motivaciones han sido finalmente desarrolladas. No es menor resaltar que son motivaciones dramáticas que en ningún momento giran en torno a los hombres. Excepto por una: encontrar y matar a Killgrave. El resto de las relaciones que se entretejen son motores secundarios que se van tejiendo y destejiendo a medida que avanza la acción. Sin más, la única relación que está trabajada a lo largo de todos los capítulos, vía diálogos, flashbacks y acciones de entrega y compromiso es la de dos hermanas y amigas: Jessica y Trish.

El "sí" no es nada si no hay consenso

Por último, resta hablar del conflicto central que desarrolla la serie: el consenso y la violación. Kilgrave es un villano cuyo poder consiste en obligar a la gente a que haga lo que él les dice que hagan con tan solo hablar. En ese contexto, puede pedirle a una persona que meta las manos en la licuadora mientras sonríe. Sonreir, es una de las acciones que más exige Kilgrave, especialmente en las mujeres que captura. Jessica Jones tuvo la mala suerte de cruzarse con este psicópata y que se obsesione con ella. El encuentro fue fortuito, y al igual que cualquier víctima, ella no tuvo ninguna incidencia en que esto sucediera. Sin embargo, luego de pedirle que mate a una mujer en contra de su voluntad, Jessica queda inmunizada al poder de Kilgrave y al lograr escapar, él redobla su obsesión. La persecución que elige realizar Kilgrave, como buen acosador, es principalmente psicológica, aislándola de todas las personas que tiene a su alrededor, llenándola de culpa por las desgracias que él inflige en la gente. Jessica elige ir a buscarlo, no como venganza personal, sino para acabar con el infierno en el que se ve envuelta. Una búsqueda agravada porque nadie quiere creerles ni a ella ni a Hope Shlottman como víctimas de un hombre que puede controlar su voluntad. Esa es la

historia que se cuenta en esta serie. Leamos el siguiente diálogo que se da entre protagonista y antagonista:

> "Kilgrave. –Solíamos hacer muchas cosas más que agarrarnos las manos.
> Jessica. –Si, se llama violación
> Kilgrave. –¿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 fisicamente me violaste, sino que vulneraste cada célula de mi cuerpo y cada puto pensamiento.
> Kilgrave. –No era lo que quería hacer
> Jessica. –No importa lo que querías hacer, me violaste, una y otra y otra vez.
> Kilgrave. –¿Y cómo se supone que lo sepa? Nunca sé si la gente hace lo que quiere o lo que les digo que hagan.
> Jessica. –Pobre de vos." (Jessica Jones, Temporada 1, capítulo 8)

La caracterización del violador está delimitada con la misma profundidad que la de los otros personajes. Kilgrave 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. Incluso llega a negar la palabra violación: "odio esa palabra" le dice un poco más tarde en ese mismo capítulo. Por otro lado, al obligar a la gente a hacer lo que él quiere sale a flote la pregunta por la coerción. ¿Cuándo el "sí" explícito es suficiente si hay coerción en el medio? Kilgrave es un mentiroso compulsivo, no sólo sabe dar órdenes, también sabe poner las cartas de su lado, quitarse la responsabilidad por sus actos, pues en algún sentido realmente no se siente responsable de lo que hace. Y al fin y al cabo, en una especie de guiño hacia afuera de la ficción, la gente tiende a creerle al hombre que niega sus responsabilidades y las deposita en las víctimas.

De esta forma, nos encontramos con una serie que no sólo tematiza el problema de la violación y la coerción de la voluntad, sino que indaga en los modos de sobrellevar estas situaciones (grupos de autoayuda, la persecución al violador, el desquite en público, el suicidio). Y lo hace a través de un grupo de personajes femeninos capaces de ponerse al hombro la acción y llevarla hasta las últimas consecuencias. Ninguna puede resolverlo sola: ni Jessica ni Trish, ni Jeri ni Pam, ni Hope ni Claire. Pero juntas logran

salir airosas del conflicto. Esta es la sororidad de la que nos habla el feminismo y que es tan relevante resaltar en el caso de *Jessica Jones*, en tanto y en cuanto tradicionalmente las mujeres han sido representadas dentro del terreno de la competencia (por lo general por el amor de un hombre) y la falta de unión. *Jessica Jones* es un producto televisivo *mainstream* que logra plasmar tópicos de sororidad feminista desde una mirada femenina, en tanto la serie está construida desde la experiencia de las mujeres. Es una serie que nos habla a nosotras y que nos presenta personajes y experiencias con las cuales podemos identificarnos porque no están construidas desde la mirada masculina. Y, como si fuera poco, también nos provee placer visual y entretenimiento, porque las mujeres también merecemos reclamar ese espacio.

Bibliografía

- De Lauretis, T. (1992a). "Desde la mirada", revista *Debate feminista*, año 3, vol. 5, pp. 255-281
- De Lauretis, T. (1992b). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra
- Fenton, N. (2006). "Feminism and Pop Culture". En *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Londres: Routledge.
- Maffía, D. (2008). "Contra las dictomías: feminismo y epistemología crítica", URL: http://dianamaffia.com.ar/archivos/Contra-las-dicotom%C3%ADas.-Feminismo-y-epistemolog%C3%ADa-cr%C3%ADtica.pdf
- Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, 16(3), pp. 6-18.
- Simone, G, (1999). "Women In Refrigerator", URL: http://www.lby3.com
- Thornham, S. (2006). "Feminism and Film" en *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Londres: Routledge
- Zeisler, A. (2008). *Feminism and Pop Culture*. California: Seal Press.