

Fecha de recepción: 5 diciembre 2016
Fecha de aceptación: 14 febrero 2017
Fecha de publicación: 27 abril 2017
URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art9-10.pdf>
Oceánide número 9, ISSN 1989-6328

¿Más allá de la heroína postfeminista? *Outlander* (2014) y la cultura popular

Asunción BERNÁRDEZ RODAL
(Universidad Complutense de Madrid, Spain)

Ignacio MORENO SEGARRA
(Universidad Complutense de Madrid, Spain)

RESUMEN:

La serie *Outlander* ha generado muchísima atención mediática en los medios de comunicación, centrada en el supuesto carácter feminista de su heroína protagonista. Este hecho nos permite, no sólo hacer un análisis de la obra, sino plantearnos cuál es el estado del postfeminismo en la cultura popular. Para ello, definiremos el postfeminismo como la creencia de que el feminismo ya ha sido superado porque las mujeres ya han conseguido sus derechos en los años setenta y ochenta. Esta creencia toma especialmente forma en la cultura popular, con una sensibilidad difusa y contradictoria respecto a los logros de las mujeres. El propósito de nuestro estudio es usar el debate alrededor de *Outlander* y su "heroína feminista" para descubrir los estereotipos, representaciones, límites, convergencias, temporalidades y contradicciones entre los discursos académicos feministas y postfeministas en la primera década del S.XXI. Para ello hemos utilizado un método de análisis que contemple y relacione los estereotipos de género, construidos en este caso como un diálogo con el supuesto pasado "bárbaro" frente a una posmodernidad "civilizada" y su deconstrucción de las categorías de género.

PALABRAS CLAVE: televisión, *Outlander*, género, postfeminismo, heroína

ABSTRACT:

The *Outlander* TV series has generated a lot of media attention focused in the allegedly feminist character of her leading heroine. This fact allows us, not only to make an analysis of the product, but to consider the state of postfeminism in popular culture. We have defined postfeminism as the belief in the feminism's outdated character because women had already achieved their rights in the 1970s and the 1980s. This belief is specially embodied in the popular culture, with a diffuse sensitivity towards women's achievements. The purpose of our study is to use the debate around *Outlander* and her "feminist heroine" to discover the stereotypes, representations, limits, convergences, temporalities, and contradictions between the feminist-postfeminist academic discourses in the first decade of the 21st century. For that, we have employed an analytical method to study and connect gender stereotypes, in this case based on the dialogue between the alleged "barbarian" past and the "civilized" postmodern era and her deconstruction of gender categories.

KEY WORDS: TV, *Outlander*, gender, postfeminism, heroin

1. INTRODUCCIÓN

1.1. La serie

Outlander es una serie de televisión catalogada como "Fantasía" y "Drama televisivo", incluida en el género "Romántico" y, por lo tanto, en sus inicios lanzada como un producto para mujeres. Su creador es Ronald D. Moore (director de *Star Trek: la nueva generación* y *Battlestar Galactica*), que ha llevado a la televisión las populares novelas de la autora norteamericana Diana Gabaldón. Esta coproducción estadounidense e inglesa fue estrenada en la cadena de televisión Starz y ha sido distribuida por Sony Pictures Television. La primera temporada consta de 16 capítulos, y fue emitida en dos partes, los ocho primeros capítulos a partir del 15 de agosto de 2014, y los ocho siguientes a partir del 10 de abril de 2015. La segunda temporada (13 episodios) se emitió en el año 2016, y está pendiente de estrenarse este año los episodios de la tercera temporada. Está contratada ya la producción de la cuarta, lo que nos da la idea del éxito que ha obtenido la serie. En España comenzó a emitirse a partir de diciembre de 2014 en el canal Movistar Series y actualmente se ofrece además a través de la plataforma Netflix España. En la dirección de los capítulos han intervenido ocho directores, de los cuales sólo uno es una mujer (Anna Foerster, que dirigió cuatro capítulos). La serie ha conseguido un gran éxito de público, además de más de una docena de premios de televisión tanto en Estados Unidos como en Europa.

1.2. El argumento y su origen literario

En la obra se cuentan las vicisitudes de Claire Beauchamp (Caitriona Balfe), una enfermera británica que nada más terminar la II Guerra Mundial, se reencuentra con su marido, el historiador Frank Randall. Juntos se van a vivir una segunda luna de miel a Escocia, mientras él indaga en la historia de un antepasado suyo, que fue capitán inglés en la zona de Inverness en el siglo XVIII. En una de sus excursiones Claire encuentra por casualidad un lugar mágico (Craig na Dun), un portal temporal desde el que, sin saber cómo, es transportada a doscientos años antes (1743), momento en el que Escocia, todavía organizada en un sistema de clanes, está luchando por mantener un poder político propio respecto a Inglaterra. Claire, pese a ser inglesa, acaba viviendo con el clan MacKenzie donde se casa por obligación con Jamie Fraser (Sam Heughan), un joven guerrero que tiene puesto precio a su vida y con el que acaba viviendo una historia

de amor que estructura el romance de la novela. La obra se nos cuenta a través de la mirada y los comentarios de Claire, que consigue no sólo sobrevivir, sino adaptarse a una realidad que podríamos denominar "pre-ilustrada" a pesar de ser una mujer del Siglo XX.

La serie están basadas en la saga literaria *Outlander*, traducida al castellano como *Forastera* de Diana Gabaldón (1952), una escritora estadounidense de origen mexicano. La saga completa está compuesta de ocho novelas y varias historias cortas, así como una serie de productos derivados como su propia enciclopedia. La primera, que da título a la serie, fue publicada en 1991, y consiguió un reconocimiento inmediato al conseguir el premio *Romance Writers of America*. A partir de entonces, la saga no ha parado de ganar popularidad, en parte debido a los comentarios positivos de las lectoras y lectores, tanto en el boca a boca como a través de las redes de Internet. La saga se ha traducido a veinticuatro idiomas y está disponible en más de veintisiete países en los que se ha vendido más de veinte millones de ejemplares del libro. El trabajo de adaptación de las novelas a la serie de televisión es un buen ejemplo para analizar cuáles son los rasgos específicos que los adaptadores al mundo audiovisual consideran importantes a la hora de desarrollar caracteres de mujeres o de hombres en la ficción (De Marco, 2016), y nos da también claves de cómo se produce un cambio de registro de una novela escrita por una mujer a una serie creada y dirigida principalmente por hombres (Leach, 2016). Pero estos objetivos sobrepasan los límites de este artículo. Sin embargo, nos ha parecido muy interesante el hecho de que, tal y como ocurre en la ficción se mezclan dos momentos históricos: la novela fue publicada en 1991, cuando el feminismo era cuestionado por los medios en un claro reflejo del antifeminismo de la era Reagan (Faludi, 1991) y la producción audiovisual se estrena en 2014, en un momento donde se cuestionan los valores post-feministas en un mundo con una economía y una sociedad en crisis.

1.3. Investigación y método de análisis

En este texto, vamos a realizar un análisis centrado en la primera temporada de la serie *Outlander* ya que el carácter del personaje y los roles y acciones que le imprimen carácter se ven definidos en los capítulos iniciales. Nuestro objetivo principal es intentar dilucidar hasta qué punto la heroicidad femenina que se dibuja en la serie está relacionada con la superación

o la continuidad del postfeminismo como una forma de entender el feminismo representado en los medios desde finales de los años 90. Para realizar este análisis partimos de la relación que se establece, mayoritariamente por parte del público, entre esta nueva heroína televisiva y el feminismo como doctrina ideológica, cuyas ideas se encuentran más o menos diseminadas (o vulgarizadas) en nuestro entorno social. ¿Claire Beauchamp le gusta a un público que reconocen en este personaje los rasgos estereotipados e ideales de la mujer del siglo XXI, apreciando su expresión en un género tachado de convencional y conservador, como es la novela romántica?

Estamos ante un texto en la que la definición del género es importante. Es una obra romántica, pero también es una serie de aventuras, ciencia ficción e historia. En la trama se mezclan propuestas convencionales sobre las relaciones románticas (el amor que todo lo puede, el amor único y para toda la vida...), con una figura de mujer valiente no ya de mediados de siglo XX, sino de principios del siglo XXI. Para nosotros se convirtió en un interesante objeto de estudio, desde el momento en que observamos cómo en las críticas aparecidas en blogs y medios de comunicación, la obra ha sido insistentemente calificada como "feminista" desde su estreno (Vid. *El País*, 13 de abril de 2016 el artículo de Natalia Marcos: "Outlander lucha contra los prejuicios"). En las redes de Internet, se la ha calificado como "un Juego de Tronos para señoras", en *La Vanguardia* (10 de abril de 2016) Pere Solà Gimferrer titula su crítica: "la serie para señoras que derriba los prejuicios de género".

La heroína de *Outlander* se las arregla para ser "una mujer enamorada" de acuerdo al género romántico (Tukachinsky, 2008) que sitúa a las protagonistas en una situación psicológica especial, al mismo tiempo que es capaz de luchar por su realización personal en un mundo masculino pre-ilustrado. Esta "nueva heroína" de ficción, se aleja, por un lado de la heroicidad sacrificial típica de la ficción clásica, pero por otro, poco tiene que ver con las "heroínas fálicas" del cine de los 80 y 90, sexualizadas y guerreras. Al mismo tiempo, tampoco podemos interpretarla como una heroína continuadora de figuras más complejas como las aparecidas en el cine en los últimos años (Bernárdez, 2012), como pueden ser Katniss Everdeen de *Los Juegos del Hambre* (Gary Ross, 2012), o la Lisbeth Salander de la saga *Millenium* (David Fincher, 2011). Y es que, desde los años 90 en los que empiezan a aparecer heroínas capaces

de usar la fuerza y las "malas artes" propias de la masculinidad para conseguir sus objetivos, las heroínas no han dejado de diversificarse, variando conforme ha pasado el tiempo, desde unos modelos simples y previsibles, casi de cómic como podían ser *Catwoman* (Pitof, 2004) o *Los Ángeles de Charlie* (McG, 2000), hasta llegar a modelos mucho más complejos y ricos como son las de las series *The Bridge* (Hans Rosenfeldt, 2011) o *Homeland* (Alex Gansa y Howard Gordon, 2011). Isabel Menéndez (2008: 63) señalaba ya en el año 2008 cómo las series de televisión son productos que suelen ser conservadores respecto a los modelos de género, pero que también han tenido siempre la audacia de alterar los estereotipos de forma muy dinámica. Por ejemplo, la serie *Buffy cazavampiros* (Joss Whedon, 1997-2003) estrenada en 1997 fue capaz de colocar en el mercado con gran éxito la figura de una mujer "guerrera", alejada de los estereotipos de belleza de los productos *mainstream*, un personaje que hizo compatible (y creíble) su vida cotidiana como adolescente con el hecho de ser la mejor cazavampiros.

Respecto a la metodología utilizada para el análisis, usaremos categorías que provienen de la semiótica (oposiciones significativas, ejes de acción y ejes temporales) pero también de la crítica feminista. Nos interesa la interpretación semiótica no sólo de los personajes o las situaciones narrativas, porque nuestra finalidad es interpretar todas estas dimensiones para entender qué está pasando con el debate feminismo- postfeminismo en un contexto de crisis económica y social.

2. NO SÓLO SALTOS TEMPORALES: ¿DEL POSTFEMINISMO AL ANTIFEMINISMO EN OUTLANDER?

2.1. Definamos "post-feminismo"

A pesar de que no es el objetivo principal de este texto desarrollar un debate o una definición sobre lo que pudiera ser el feminismo, el postfeminismo, ni sobre en qué lugar se encuentra actualmente el movimiento de liberación de las mujeres, vamos a partir de un elemento básico del análisis histórico feminista: en su articulación en diferentes oleadas. Una periodización marcada por el mito de la progresión social – Primera Ola, Segunda Ola– y que permite albergar en su seno la idea de un "postfeminismo", es decir, una nueva "sensibilidad" social, ya que no teoría estructurada, que subraya que los logros del feminismo se habrían conseguido y que ha tenido en las últimas décadas un

altavoz cultural privilegiado: las series de televisión (Horbury, 2014; Gill, 2007a). El post-feminismo tiende a solaparse con la llamada Tercera Ola feminista, que explica el impacto de las nuevas formas de comunicación a través de las tecnologías de la información y sus consecuencias en las luchas de las mujeres.

Susan Faludi (1991), una de las primeras analistas del fenómeno postfeminista, ya apuntaba que el postfeminismo difería de la reacción antifeminista de los ochenta ("backlash") en que ésta no buscaba un enfrentamiento directo con el Movimiento sino el descrédito de sus planteamientos por considerarlos obsoletos. El postfeminismo sigue estando relacionado de alguna manera con el feminismo, lo que explica que en las últimas décadas, el feminismo haya estado difuso en la cultura popular mediática, tal como explicó Angela McRobbie (2009). A partir de los años 90 se popularizaron en los medios y en la vida social las ideas de que los logros feministas ya estaban conseguidos, pues ya existía para las mujeres el acceso al trabajo, el control de la natalidad, del propio cuerpo y de la sexualidad. Los principios feministas se convirtieron para el imaginario neocapitalista en ideas innecesarias y obsoletas, planteando que el reto para las mujeres jóvenes está ahora enfocado hacia la vida individual y no hacia las luchas colectivas: ellas debe asumir las reglas de la meritocracia y la búsqueda del éxito social. Esto era para McRobbie la clave de la postura postfeminista: la asunción de los logros feministas por las mujeres jóvenes, su vinculación generacional a un éxito personal y no colectivo que llevaba emparejado un rechazo público de las jóvenes del feminismo por el "bien de su reconocimiento social y sexual" (McRobbie, 2009: 12).

Durante varias décadas, las mujeres occidentales tuvieron que aprender a asumir con aparente naturalidad una contradicción expresada en muchos productos culturales: ver cómo las mujeres actuaban de forma autónoma y empoderada, al mismo tiempo que se mantenía una diferencia aparentemente "natural" entre los géneros, que circunscribía a las mujeres a asumir los roles estereotipados de décadas pasadas. Son ejemplos significativos de lo que ha sido el postfeminismo *Ally McBeal* (David E. Kelley, 1997-2002), el personaje de Bridget Jones (Sharon Maguire, 1996) o la serie *Sexo en Nueva York* (Darren Star, 1998-2004) en las que muchas analistas han estudiado la ambivalencia de estos personajes frente al feminismo. Son

mujeres independientes, que tratan de vivir de forma libre y autónoma su sexualidad, tienen trabajo y una vida profesional, pero cuya peor angustia está en relación con lo que podíamos denominar un "núcleo duro" en torno a la construcción de su feminidad que tradicionalmente estaría relacionada con el romance ("Mr Right" en *Sexo en Nueva York*).

2.2. ¿Ya no somos postfeministas?

No sabemos si debido a la crisis económica, la feminización de la pobreza, los recortes sociales y una cierta vuelta a la organización colectiva hemos sobrepasado el postfeminismo, pero es una realidad que la palabra "feminista", ha alcanzado en los últimos tiempos una dimensión nueva en la cultura *mainstream*. En la actualidad no todos los modelos de mujeres de ficción resultan antifeministas, incluso podemos pensar que el feminismo se ha constituido un elemento recurrente de la cultura popular y su entorno comercial. Es como si algunas formas estéticas del feminismo militante se hubieran hecho rentables al sistema capitalista-consumista que vivimos, porque "empoderan" a las mujeres, haciéndoles sentir que pueden controlar sus vidas en pie de igualdad con los hombres, obviando los aspectos conflictivos que puedan existir en la dinámica social de la distribución de poder entre los sexos.

Si bien es verdad que persiste el estereotipo negativo del feminismo, mal entendido como una versión inversa del machismo, en los últimos años ha comenzado a ser utilizado por la cultura popular como si fuese una etiqueta de modernidad. Un ejemplo paradigmático de ello es la cantante americana Beyoncé que interpretó en 2014 durante MTV Video Music Awards su canción *Flawless* en un escenario espectacular en el que aparecía la palabra "Feminism" iluminada en el fondo del escenario, mientras introducía en la canción el texto de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, "We should all be feminist". Este acontecimiento provocó un gran debate en las redes sociales sobre qué significa eso de ser feminista, en el que quedó claro que el término ya no pertenecía de manera absoluta ni a la militancia ni al contexto universitario, ya que algunas mujeres que triunfan en la cultura mediática no dudaban de apropiarse de él. Esta rentabilidad del feminismo como imagen que puede atraer a las mujeres más jóvenes, tuvo otro momento estelar en los medios cuando Karl Lagerfeld presentó en otoño de 2014 su desfile "feminista" de Chanel en París.

2.3. Reencuentro entre el feminismo y la cultura popular

Es evidente que la definición actual del feminismo quedaría incompleta si no se tiene en cuenta la interpretación que la cultura popular hace de él. La realidad es que en la actualidad somos ya conscientes de la triangulación que se produce entre las ideas feministas que circulan en lo social, la crítica cultural que se difunde a través de los medios de comunicación y los productos mediáticos a los que esas críticas aluden. Si aceptamos ese principio de conexión entre teorías y prácticas sociales para las mujeres reales, es válida la clásica idea de Brunson (1997: 34) que decía que la heroína de televisión representa mejor que nada la forma en la que "la voz del feminismo" se hace pública. Si aceptamos esta hipótesis, la heroína de *Outlander* sería entonces la portadora de los valores del feminismo que aparecen disueltos e integrados en el espacio social, político y cultural del período más reciente. Cuando de forma masiva, la protagonista Claire Beauchamp es identificada en blogs, revistas, periódicos y críticas especializadas de cine como "feminista" ¿quiere decir esto que se ha sobrepasado en la vida pública el período de rechazo al feminismo?, ¿significa que se está negociando una nueva forma de construcción de las identidades sexuales?, ¿que estamos en una nueva fase en la que las identidades sexuales puedan construirse sin que exista el conflicto entre ellas? Veamos que luz pueden aportar los principales análisis de género sobre esta serie.

2.4. La crítica especializada de *Outlander* y la cuestión feminista

Fernando Gabriel Pagnoni y Leonardo G.A. Lando (2016) en su artículo "History repeating all over again (Now, against you)" abordan *Outlander* precisamente a partir del concepto que inauguraba este párrafo: el de la linealidad histórica y la progresión social asociada a la historiografía feminista hasta el punto de hacerles afirmar "[t]he time travel that Claire Randall (Caitriona Balfe) undergoes in *Outlander* obliges her to create her own feminist history" (n.pag.). Desde esa perspectiva y para estos autores *Outlander* sería un texto que pondría en tela de juicio los valores postfeministas al ser un llamamiento sobre la fragilidad de las conquistas sociales feministas y el peligro de que esos avances pudieran ser revertidos hasta llevarnos a épocas pasadas, pre-Ilustradas como decíamos anteriormente. Para justificar ese punto de vista los autores tienen que cons-

truir al personaje de Claire, especialmente el del primer episodio, como un personaje postfeminista, algo que consiguen de manera desigual. Aunque coincidimos con su análisis al señalar a Claire como un personaje que subraya su autonomía en la voz en off que inaugura la serie afirmando que a pesar del dolor "tomaría las mismas decisiones" (n.pag.); aunque también compartamos que es un personaje autónomo pero carente de discurso feminista, que disfruta de su sexualidad y de los (pequeños) lujos tras la contienda mundial, elementos todos asociados con el postfeminismo, nos resulta problemática su afirmación del período postbélico como un período especialmente progresista en términos de género. En el ecuador de la década de los años cuarenta se crearon espacios de libertad femenina cuando las mujeres en la retaguardia de la II Guerra Mundial accedieron a puestos de trabajo y salarios, tal y como atestigua Claire que ejerce en la ficción como enfermera, aunque el final de la década estuvo destinado a recluirlas nuevamente al hogar tal y como radiografió una de las creadoras de la Segunda Ola. Este tipo de matices nos habla, en definitiva, de la riqueza de un texto que en el salto temporal que plantea abarca distintas momentos históricos en los que las mujeres tenían una posición dispar. De este modo afirman que

When Claire is transported to the year 1743, she ends up losing any gain made by feminism. Even if Claire is not interested in feminism issues, she is living, in the aftermath of World War II, in years of feminist ebullition. Now, trapped in the past, she has to accept her feminist empowerment and slowly start to reconstruct the history of feminism or, at least, a feminist history of her own. The latter is not because she is feminist per se, but because she cannot live properly in an era in which women are properties of men after living in an era with a more progressive agenda. (n.pag.)

Pagnoni y Lando continúan su análisis haciendo una crítica de la visión de la historia como progreso ilimitado. Una visión, que según esos autores sería biologicista, capitalista y colonialista y que consideraría a los pueblos no occidentales como los atrasados, los salvajes, los otros. Esta visión de la historia sería también patriarcal primero por la posición subalterna de las mujeres en los relatos históricos y segundo porque no tiene en cuenta que los avances sociales conseguidos por determinados grupos como el de las mujeres o los gru-

pos LGBT pueden ser fácilmente revertidos tal y como afirman al señalar los retrocesos vividos en Rusia o Polonia o al analizar las vivencias de ficción de Claire. Para revertir esa visión patriarcal de la historia que afecta a la propia historiografía feminista estructurada en torno a "oleadas" y disputas entre generaciones de madres e hijas, se cita el concepto de "politemporalidad" acuñado por Victoria Browne en su libro *Feminism, Time, and Nonlinear History* (2014) y que supondría un intento de reconceptualización del tiempo histórico. Para esta autora, que pretende deconstruir dicho concepto para que sea útil en la historiografía feminista, el tiempo no sería un gran arco narrativo sino que se experimentaría a través de las prácticas sociales, por tanto no sería tanto una cuestión propiamente individual como de agrupaciones de temporalidades compartidas (von Redecker, 2015). Esta agencia temporal que los autores atribuyen a Claire contrasta con la pasividad temporal que según un estudio seminal del romance *The desire to desire* (Doane, 1987) caracteriza a las heroínas románticas y que consiste en esperar, en un tiempo que se alarga y se expande.

Es interesante para nuestro análisis subrayar el concepto de Browne de que el tiempo se experimentaría a través de las prácticas sociales, señalando como Claire en su viaje temporal regresa a un momento histórico de feminismo cero, algo que también podemos relacionar con ciertos discursos postfeministas que califican los discursos y las luchas feministas como totalmente innecesarios, por obsoletos. En ese escenario de feminismo cero, tal y como afirman estos autores, la protagonista, la heroína, decide como medida de supervivencia en los primeros cinco episodios mantener un perfil bajo con respecto a sus opiniones de género, camuflándose como una mujer escocesa del S.XVIII. Para estos autores, pese a que la protagonista no sea una mujer declaradamente feminista, necesita convertirse en feminista para continuar con vida: "After learning that she is a prisoner, and after the danger of been commoditized and raped, she is obliged to step in and asume a feminist role if she wants to survive" (Pagnoni y Lando, 2016: n.pag.). Para ello, primero pone en práctica una política de sororidad que, para estos autores, es clave en su supervivencia "[w]hile the men within the castle mostly want to interrogate, imprison, or rape her, she finds complicity in other women" (n.pag.), algo en lo que también disentimos.

Contra poniéndose a esa heroína (a)temporal que es capaz de crear su propia historia

feminista, Victoria Kennedy analiza los libros que dieron origen a la serie de televisión y, tal y como señala, fueron escritos en 1991, en un periodo de fuerte reacción mediática y social al feminismo (Faludi, 1991). Kennedy habla de la evolución de la protagonista a lo largo de los libros y censura que un personaje que empieza su aventura convertida en la personificación "of mid-twentieth century post-suffrage ideology about gender" (n.pag.) acabe sometida no sólo a las circunstancias y los conceptos de género históricos en las que vive sino especialmente a aquellos representados por su esposo Jaime. Victoria Kennedy resume esta situación:

Despite moments of feminist resistance to physical abuses, with the development of a romance narrative between Claire and Jaime, the *Outlander* novels problematically began to use Claire's body as a tool for narrative titillation rather than feminist critique. Consequently, Claire's protests and critiques of the abuses of women's bodies diminish as the narrative progresses, and she instead comes to internalize eighteenth-century patriarchal views of women's bodies. Claire's internalization of patriarchal claims over her body and the bodies of others suggest a nostalgic deployment of history, rather than a critical one. (n.pag.)

Esta internalización de los códigos de género del S.XVIII concordaría con los aspectos más nostálgicos de las narrativas anti y post feminista de la década de 1990. Esta autora recurre al estudio de Janice Doane y Devon Hodges *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism* (2013) para explicar cómo los y las autoras nostálgicas recurren a visiones idealizadas del pasado para naturalizar las actitudes de género más tradicionales donde "los hombres eran hombres de verdad y las mujeres eran mujeres de verdad".

2.4.1. La violencia matrimonial

Kennedy enumera los principales problemas que posee esta serie de libros para ser calificados como de fantasía histórica feminista y, para esta investigadora, el primero y más grave de ellos es el tratamiento que se le da al recurrente tema de la violación y de la violencia sexual hacia las mujeres. Para Kennedy, Diana Gabaldón, la autora de las novelas, hace un tratami-

ento muy dispar de las violaciones que sufre la pareja protagonista. La de Jaime a manos de Jack Randall, que ocurre al final del primer libro y de la primera temporada de la serie, es tratada con gran crudeza, y la víctima vive un proceso de sanación que marca el inicio del segundo libro. Del mismo modo, cuando el tema vuelve a salir en la serie es tratado con una mezcla de horror y de disgusto físico. En cambio, cuando es la protagonista, Claire, la que se está enfrentando esta situación (capítulo 20 de *Forastera* entre otros) se presenta de manera excitante y como si fuera un espectáculo erótico disfrutable por sus lectoras en uno de los tropos más desconcertantes de la literatura romántica: el deseo de ser cosificada y usada vivido a través de la heroína del relato (Haskell, 1974). Junto a este tema, Victoria Kennedy no puede dejar de señalar la cantidad de veces en las que el consentimiento sexual dentro de la pareja protagonista es tan dudoso como para ser calificada de violación en la pareja. De este modo afirma que

These moments of dubious consent are usually presented as romantic and titillating moments in the texts. If twentieth century feminist politics insisted that "no means no", Gabaldon's novels seem keen to abandon this sense of a woman's right to refuse access to her body in favour of romanticizing eighteenth century men as being so rugged, so masculine, and so virile as to be incapable of taking no for an answer. (n.pag.)

Pero si acaso el tema que ha resultado más espinoso y que ha originado las quejas más amargas de las seguidoras de la saga es el tema de la violencia física hacia la protagonista. Victoria Kennedy cita detenidamente una entrevista promocional de la serie de televisión donde la actriz protagonista, Caitriona Balfe, justificaba ciertos momentos violentos dentro de la pareja protagonista debido a la mentalidad de la época que retrataba. Kennedy afirma que el control que se ejerció sobre esa entrevista es una muestra de la especial vigilancia que la productora y distribuidora ejercen sobre la publicidad que se da a estos temas y que podemos ver reflejada también en los comentarios en DVD de los creadores de la serie. En el artículo de Yvonne D. Leach (2016) "*Outlander* from book to screen: Power in gender and orientation" se citan esos comentarios que resultan especialmente llamativos en la escena donde Jaime agrede a Claire (episodio 9) y que llevan a afirmar a

su productor televisivo, Ronald D. Moore:

People analyse the scene over and over again for sure. What is the scene about? To me, it was always a scene –there's a line in here where Jamie says it's about justice and to me that was the defining idea of the scene. This is not about domestic abuse; this is not about beating his wife. (n.pag.)

Para Yvonne D. Leach estaba claro que la escena iba de una mujer que debía afrontar el hecho de que el hombre que la quería iba a golpearla porque creía poder hacerlo en un episodio donde el punto de vista que se toma es el del protagonista masculino y no el de la protagonista principal. Junto a este cambio de punto de vista, los creadores de la serie deciden rebajar la importancia de la misma utilizando en los comentarios del DVD la expresión infantilizadora "azotaina" (*spanking*) en vez de "paliza" sin lograr eliminar del todo lo turbio y serio de la secuencia que según Moore quería ser subrayado por las mujeres presentes en la sala de montaje. Ese sentimiento era además compartido por muchas lectoras de la saga de novelas ya que en la enciclopedia sobre *Outlander* escrita por la propia autora y donde se recogen aspectos menores de la trama, anécdotas o cartas de fans se señala a "wife-beating" como el tema más controvertido de todos los libros. En esa enciclopedia, Gabaldón (1999: 676-677) expone que una gran parte de sus lectores encuentran esos momentos históricamente precisos simplemente como divertidos o eróticos, pero que pese a ello es innegable que esa paliza se ha convertido en uno de los temas más polémicos ya que, tal y como reza alguna de las cartas que recibe "women who are in abusive relationships will read this and conclude that it is okay for their husbands to beat *them!*" (signo de exclamación en el original). Esa visión de la violencia física que la autora desprecia nos remite a lo que Tania Modleski consideraba como la popularidad intacta de la ficción romántica en época postfeminista, donde "age-old patriarchal tales of naive heroines and dashing heroes that still finds a female audience eager to participate in and actively desire feminine self betrayal" (1994: 37; McCabe y Akass, 2006).

Ante estas afirmaciones la autora se defiende afirmando que ella no se convirtió en escritora para confeccionar agendas políticas y que, especialmente, no se escribió novelas históricas para influir en

las agendas políticas contemporáneas. Un poco más adelante expone por carta a un admirador de la serie que "See, I'm a writer. Not —repeat not— a feminist, a political activist or a spokesperson for some group that perceives itself as entitled to everyone's attention" (Gabaldon, 1999: 680). Esta negativa a reconocer la influencia pública de su trabajo es leída por Victoria Kennedy como un intento de disociar el placer de la lectura con las posiciones políticas, cuando son precisamente las cartas de las fans las que le instan a ello:

Their comments convey their desire for pleasure and politics to coincide within fiction. These readers want to be able to experience narrative pleasure without having to experience cognitive dissonance between their enjoyment of romance and their own feminist-informed convictions about women's rights and body politics. (n.pag.)

2.5. Nostalgia postfeminista

En la introducción para la segunda edición de su famoso estudio sobre literatura romántica, *Loving with a vengeance*, Tania Modleski escribe: "What makes *Fear of Flying* a 'feminist' novel and some chick-lit novels 'postfeminist' is less the content of the novels per se than the context of their reception" (Modleski, 2008: xxxvi). Creemos que preguntarnos por el contexto en el que se produce la recepción de *Outlander* es un punto de vista interesante para elaborar nuestras conclusiones ya que compartimos con Modleski la importancia del mismo para juzgar las opiniones de la prensa generalista que ha calificado sistemáticamente a Claire como una heroína "feminista". A ese respecto no sólo nos ha sorprendido la abundancia de testimonios en este sentido sino el hecho de que hasta hace poco, en la cultura *mainstream* no aparecía este término sino con valor negativo y descalificador. Esto nos ha hecho plantearnos una cuestión inicial: ¿qué se entiende por "feminismo" en la cultura popular? Es evidente que sólo los y las lectoras especializadas conocen los períodos de las teorías y prácticas feministas, y especialmente el debate sobre el postfeminismo que no ha dejado de desarrollarse desde los años noventa.

Otro de los elementos que hemos analizado son los aspectos nostálgicos del relato, especialmente los aspectos más patriarcales del mismo que se vinculan a los elementos literarios románticos más

tradicionales. Unos elementos que, como hemos visto, se encuentran también presentes en las narraciones postfeministas. En su tesis universitaria sobre la oleada de adaptaciones cinematográficas en los sesenta que presentan elementos postfeministas, como *Los Ángeles de Charlie* (McG, 2000), *Los Vengadores* (Jeremiah S. Chechik, 1998) o *Embrujada* (Nora Ephron, 2005), Lisa Caroline Hill expone que

One strongest features of postfeminism is the notion of being "beyond" or past feminism that is accompanied by a sense of loss or longing consistent with nostalgia. Whether it is for a traditional past, incorporated traditionally-defined gender roles of home and earth (ideals associated with the role of housewife) or a political past incorporating sisterhood and empowerment, this dual nostalgia or postfeminist nostalgia is being accessed by postfeminist adaptations. (2012: 54)

La reflexión sobre la nostalgia postfeminista está a la orden del día, a través de artículos que analizan el retrato de la diferencia sexual de series como *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015) o *Pan Am* (Nancy Hult Ganis, Jack Orman, 2011-2012), como Lynn Spigel quien afirma que estas series crean una versión del postfeminismo que elude el periodo feminista intermedio: "this nostalgia for the *Mad Men* era is all about imagining a future where feminism never happened" (2013: 275). Así como Holladay quien indica que "the representations of the series' cultural environment provides justification that mid-century nostalgia primarily benefits men and normative masculinity" (2016: 34), puntualizando cómo los espectadores podían identificar elementos pre-feministas relacionados con la era que la serie retrataba a la vez que post-feministas, relacionados con el momento de producción de la serie.

Volvamos por un momento a la tesis de Caroline Hill cuando cita un elemento característico y esencial de la nostalgia, que nos servirá para poder definir *Outlander*: "Importantly, as with any nostalgia, knowing one cannot return to the past —that is, that the feminist advances that have been secured cannot be revoked— ensures it is safe to explore the desire to return to past ideals" (2012: 63). Encontramos esta afirmación especialmente interesante por el modo en el que vincula la vuelta al pasado con la seguridad de que los ideales

feministas están apuntalados y asegurados. Esa creencia de que los derechos de las mujeres son inamovibles marca mucho de las irónicas aproximaciones postfeministas al pasado tal y como afirma Gill: "Referencing a previous era becomes an important way of suggesting that the sexism is safely sealed in the past, whilst constructing scenarios that would garner criticism if they were represented as contemporary" (2007b: 158).

Estas afirmaciones nos ayudan a pensar el contexto en el que la serie es recibida y nos permiten situarla en sus aspectos socio-económicos que nos servirán para explicar su éxito. Según nuestro punto de vista tras la crisis económica de 2008 y sus negativas consecuencias en la situación de millones de personas en Occidente, así como el imparable auge de gobiernos conservadores dispuestos a recortar los derechos de las mujeres la recepción de los relatos postfeministas se ha complicado. Los diversos juegos, temporales o de género permitidos por el hecho de que los derechos de las mujeres hubiesen sido considerados logros estables han desaparecido. Tras esos acontecimientos que ponen en entredicho los avances feministas, la posibilidad de que los media representen mundos prefeministas se ha convertido en un elemento que debe ser tratado con delicadeza, tal y como veíamos en la escena de la paliza. ¿Cómo influye ese aspecto en su recepción?

Podemos especular que en esas circunstancias sociales *Outlander* se ha convertido en una metáfora privilegiada de sus lectoras y espectadoras porque tal y como afirmaban Pagnoni y Lando, al igual que le ocurre a Claire, sin considerarse ellas mismas feministas, y aquí estamos pensando en una espectadora ideal (mujer, entre 20 y 50 años), las circunstancias (una crisis económica / un viaje temporal) les ha obligado a adoptar una posición feminista para sobrevivir. Junto a ese aspecto no podemos negar que *Outlander* es un texto principalmente nostálgico pero nuestro punto de vista es que su posición nostálgica no se basa en anhelar un pasado donde, tal y como hemos demostrado, las relaciones de género son brutales y violentas sino una nostalgia genérica hacia el propio género romántico, del que la primera temporada está repleta. Así como una nostalgia de la posición lectora confortable de las mujeres que disfrutaban novelas románticas de Arlequín. ¿Es este un aspecto reaccionario? Si las narrativas escapistas lo son, *Outlander* desde luego también lo es.

3. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE "HEROÍNA FEMINISTA" EN LA CULTURA POPULAR?

3.1. Heroicidad femenina tradicional y posmoderna

Retomemos en este punto entonces una pregunta básica e inicial: ¿qué es entonces una feminista? Según el Diccionario de la R.A.E. (edición del tricentenario), "feminista" es un adjetivo relativo al feminismo, que define en su primera acepción como "Doctrina social favorable a la mujer a quien concede capacidad y derechos reservados a los hombres". En su segunda acepción lo define como el "Movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres." Estas definiciones son significativas, la gran diferencia entre ambas es que en el primer caso se utiliza el verbo "conceder" y en segundo "exigir" (con las evidentes implicaciones que pueda esto tener). En todo caso, son definiciones poco precisas. Victoria Sau (2001: 100-101) en su *Diccionario Ideológico feminista* apunta que el feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII, en un momento en que las mujeres toman conciencia de que forman un colectivo humano oprimido y dominado por los hombres. A partir de esa toma de conciencia, las mujeres van a emprender acciones políticas que tienen como objetivo el cambio del sistema patriarcal. Si aplicásemos esta definición a cualquier heroína de televisión, seguramente ninguna entraría en ella, porque a todas les falta ese matiz "colectivo" y "político". Nuestras heroínas posmodernas son terriblemente individualistas. Pueden mantener lazos y desarrollar estrategias con otras mujeres, pero desde luego, son figuras alejadas de las luchas colectivas por los derechos de las mujeres. Y entonces ¿qué podríamos considerar una heroína feminista?

Es evidente que la figura de las feministas en la cultura popular ha sido uno de los estereotipos femeninos más atacados y devaluados. La misoginia del siglo XIX se cebó en las sufragistas, como el cine o la prensa de los años 70 arremetió contra las "feministas radicales". De hecho, una de las grandes reivindicaciones del feminismo como movimiento ha sido reclamar una "épica" popular que ensalce los logros de las luchas políticas por los derechos de las mujeres (tal como hacía el colectivo *Guerrilla Girls* en los años 80). Hemos tenido que esperar al año 2015 para ver la producción británica *Sufragistas* (Sarah Gavron) en cartel. Y no es hasta hace pocos años, como hemos comentado ya, que

muchas mujeres jóvenes parecen haberse reconciliado con el término "feminista".

Por otro lado, si es verdad que la heroicidad feminista no existe en la cultura popular, el heroísmo femenino ha existido siempre, aunque con tintes muy distintos. La heroicidad clásica en la literatura está en proporción directa con la capacidad de sufrimiento de las mujeres. Su reconocimiento dependía de su entrega a los amantes, familiares o al grupo social. Madres, esposas, hijas de hombres (que en muchos casos no estaban a la altura del poderío femenino), eran el prototipo de heroína del cine de la primera parte del siglo XX. *Streat Angel* (Fran Borzage, 1928), *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939), o *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948), son ejemplos de lo que será el sacrificio modélico femenino, y también de los castigos simbólicos a los que pueden ser sometidas las mujeres que no cumplen con su papel. A partir de los años 70, de forma paralela al desarrollo de la segunda ola de feminismo, las heroínas pasaron a ser en cierta forma un trasunto de los valores asociados a la masculinidad (la fuerza, la capacidad para usar armas, el actuar de forma pasional y no racional...), como si las mujeres sufriesen una suerte de travestismo de género. Un ejemplo es la Teniente Ripley de *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979). En los años 90, cuando el post-feminismo, el ciberfeminismo, las teorías sobre las nuevas identidades van tomando forma, en los medios de comunicación se ponen de moda las mujeres "empoderadas", pero no por tener valores en sí mismos feministas, sino porque disfrutaban de poderes que hasta el momento habían sido masculinos: tienen trabajo, dinero, libertad sexual, acceden al consumo, son jóvenes y bellas, y sobre todo, están plenamente capacitadas para disfrutar de la vida urbana en libertad. Es el período del "girlpower" que tiene un trasunto televisivo en series que ya no son románticas, sino de aventuras o de ciencia ficción. En esos años las pantallas se llenaron de heroínas como *Xena: la princesa guerrera* (1995) o *La femme Nikita* (1997) que sin embargo, pueden ser percibidas (Dow, 1996; Innes, 1998; Heineken, 2003) como excepciones poco realistas, "outsiders" del poder y la autoridad. Muchos de estos personajes femeninos sufrían una suerte de travestismo: poseían cuerpos saturados de feminidad estereotipada, mientras adoptaban cualidades propias de los hombres: la fuerza física, la toma de decisiones basadas en la razón y no la emoción, el uso de las armas, etcétera. Otra vuelta de tuerca al modelo

de heroicidad femenina, se produce en los últimos años en los que se desencadena una grave crisis económica (y también cultural), que da lugar a la aparición de nuevas heroínas que pueden incluso renunciar a la belleza o a la fuerza masculina como Lisbeth Salander en la saga *Millenium*. Lisbeth Salander es el modelo de mujer que genera más inquietud, pues se nos presenta como bisexual, inadaptada, capaz de ejercer la violencia, capaz de vivir sola, inteligente... y profundamente "rara". Del mismo modo que se presentan inadaptadas e incluso emocionalmente limitadas algunas brillantes profesionales como la doctora forense Temperance Brennan en la serie *Bones* (Hart Hanson, 2005), la policía Sonya Cross de la serie *The Bridge* (Elwood Reid, Björn Stein, Meredith Stiehm, 2013) o la Carrie Mathison de *Homeland* (Alex Gansa, Howard Gordon, 2011).

3.2. La heroicidad de Claire Beauchamp: ¿De nuevo identidades en construcción o la tranquilidad de vivir en un mundo civilizado?

¿Qué es significativo en la serie respecto al dibujo de las identidades femeninas y masculinas? Esta pregunta nos remite siempre a un territorio poco querido por cierta crítica feminista: la dualidad femenino-masculino como entidades enfrentadas no deja de ser un maniqueísmo incapaz de explicar la realidad, ya que alude a una diferencia sexual "natural". Sin embargo, es difícil librarnos de ese tipo de lectura cuando analizamos medios de comunicación en general y ficción televisiva en particular. Los medios trabajan con estereotipos reconocibles para mucha gente, disolviendo la excepcionalidad de los caracteres en la lógica de la ficción fácilmente digerible porque se inscribe en un marco de significado reconocible y aceptable en la práctica social. Nuestra crítica vuelve así a preguntarse por lo convencional y lo excepcional de la figura de la heroína que vamos a analizar: Claire Beauchamp.

Todos los significados atribuidos a un personaje se construyen a base de una confrontación con otros personajes, o con lo que ellos mismos "no son". En este caso se establece un eje estructural de oposición entre la Claire del siglo XX, con todas las mujeres pre-ilustradas a las que el desarrollo de la serie va haciendo alusión constantemente. Pero existe también otro eje de oposición respecto a las ideas y acciones que acometen los hombres de su entorno, que son en el fondo los "sujetos universales" del pasado superado. Esta estrategia representativa la coloca en una

superioridad moral sobre cualquier otro personaje de la serie haciendo que asumamos nuestro punto de vista como espectadores del siglo XXI, "civilizados" que observamos un pasado salvaje felizmente superado donde reinaba el machismo. Claire es una especie de Robinsón Crusoe que se descubre en el siglo XVIII, teniendo que sobrevivir en una sociedad brutal. El amor, como a cualquier heroína convencional, será el que guíe sus decisiones más importantes respecto a si vuelve o no a su avanzado siglo XX.

3.2.1. El eje de oposición mujer del siglo XX vs. Mujer pre-ilustrada

Claire es un personaje transportado en el tiempo de forma sobrenatural, pero ahí se termina su contacto con ese mundo, no tiene nada que ver con las heroínas con súper-poderes anteriores (O'Reilly, 2011) que poseen dones especiales para luchar en un entorno hostil. Está presente la magia en elementos muy limitados: el viaje en el tiempo, la lectura del futuro en las hojas de té... pero la narración no es contaminada por la magia. Nuestra protagonista sólo tiene como poder el conocimiento sobre el mundo del siglo XX que se lleva consigo. Su capacidad principal es el racionalismo y la valentía frente a los hombres que le proporciona la experiencia como enfermera en la Segunda Guerra Mundial. Sólo otra mujer, Geillis otra viajera en el tiempo, destaca por su independencia y pragmatismo. Sin embargo, Geillis es despiadada e interesada, envenena a su marido viejo y enfermo para poder casarse con su amante, y acaba siendo quemada por bruja en una hoguera. Es una viajera del "feminismo de los años sesenta" y aunque la serie no profundiza demasiado en este personaje, podemos preguntarnos hasta qué punto el castigo a su comportamiento no tiene una correspondencia simbólica con el feminismo radical de los años 70.

No existe prácticamente un eje relacional entre Claire y el resto de mujeres del siglo XVIII con las que convive, mujeres del siglo XVIII, y esto es significativo. La identidad heroica de Claire, no se establece a través de la relación con otras mujeres, sino las que se desarrollan a través del conflicto dominación, sometimiento a los varones, sean ingleses o sean escoceses. Las mujeres que aparecen en el entorno de Claire son estereotipadas: amas de casa y cuidadoras tanto del siglo XVIII como del XX. Solo dos personajes destacan con identidad propia: la hermana de Jamie y la ya comentada Geillis. En algu-

nas ocasiones, Claire muestra empatía con las mujeres del siglo XVIII, pero como si fueran una atracción turística. Cuando llega a un pueblo donde unas mujeres están trabajando la lana, mientras cantan, ella participa también, pero da la sensación de que toma parte de ella con una curiosidad casi antropológica frente a lo exótico. Se conmueve después con los problemas que pueden tener las mujeres para alimentar a sus hijos. Con Jenny, establece una relación más profunda... le ayuda en un parto terriblemente difícil, salen juntas a buscar a Jamie, y se mostrará sin pudor cómo Jenny saca la leche del pecho durante el precipitado viaje. En todo este desarrollo de encuentros de Claire con "la feminidad", se establece una empatía pero diríamos que es una empatía desde la lejanía cultural.

3.2.2. Revertir la oposición: Heroicidad femenina vs heroicidad masculina

Podemos establecer un eje de interpretación de la heroicidad femenina respecto a la transformación de los modelos femeninos y masculinos, que cobran significado si los concebimos como ejes contrapuestos. Claire adopta formas y capacidades de la heroicidad masculina contemporánea, pero también Jamie, como veremos más adelante, se acerca a la heroicidad femenina propia de los géneros melodramáticos convencionales.

Claire sorprende en su contexto con varias cosas. La primera tiene que ver con el poder de dar órdenes a los hombres. Esa capacidad le viene de su experiencia experta como enfermera. Sus capacidades de mando provocan siempre sorpresa en el contexto masculino. "La nombraría coronel en uno de mis regimientos. Sabe dar órdenes a los hombres", dice uno de los militares en el capítulo 6 (9')... "Oh, sí, sabe...", reafirma Douglas. Tanto ingleses como escoceses se admiran por las dotes de mando de Claire, y por su habilidad como sanadora. Ambos elementos son los que provocan admiración y respeto en el entorno de hombres.

Otro elemento importante y muy significativo es la cuestión del uso del "mal lenguaje" de la heroína, ya que el tabú lingüístico afecta sobre todo a las mujeres en la vida social y también en la realidad mediática (Badnaker, 2015). Las mujeres "malhabladas" hacen un daño simbólico extraordinario, y no en vano, la educación femenina ha incidido en la idea de que las "buenas mujeres" son las silentes. En la serie, los personajes masculinos

se sorprenden y señalan el mal lenguaje de Claire, al usar palabras malsonantes: "Nunca he oído a una mujer hablar así" (capítulo 6, 32'). Y es que el poder social está en el uso de la palabra pública (capítulo 5, 32'): "tienes una buena cabeza y una buena lengua. Podías ser abogado". La heroína se ve legitimada con la palabra: "Haces demasiadas preguntas para ser una mujer" (capítulo 2, 38'). A lo largo de la serie, algunos hombres la acusan de deslenguada, y ella además es capaz de obligar a los demás a que le escuchen (capítulo 12, 47'). Otra cuestión importante en relación con la palabra, es la cuestión del humor. El humor es una capacidad humana analizable desde el poder, ya que marca jerarquía entre los individuos que están legitimados a reírse o no de algo. Las mujeres callan frente a los hombres, y su silencio incluye la risa o la parodia. Claire, una vez más se salta este principio de interacción, y en el capítulo 5 todo el grupo masculino se queda impactado cuando hace una broma: "Nunca había oído a una mujer decir un chiste" (50'), dice literalmente uno de ellos ante el pasmo de los demás.

Claire es también un personaje que, a pesar de moverse por cuestiones personales, se muestra con una capacidad de desarrollo de agencia política que no es propia de las mujeres. Dougal le reprocha que es una mujer de "strong political opinions" (capítulo 5). Se atreve a ir a ver al jefe supremo a espaldas de su marido, y prácticamente lo chantajea y urde una trama contra el malvado Randall. En una escena del capítulo 6, en la que Claire le dice a Randall que ha visto a unos hombres crucificados por los ingleses y le llama la atención por la crueldad del hecho, él intenta "desactivar" su agencia política diciéndole: "Perdóneme. Esa sería la opinión de una mujer, pero yo no he escuchado nunca ninguna. Por eso nunca discuto de política con una mujer" (16'). La respuesta de Claire es muy interesante: le dice que ella habla de moralidad y no de política. Él sigue encasillándola en el territorio de "lo femenino" como "no humano" y le pregunta: ¿La moral de las mujeres es más clara que sus ideas políticas? Lo que plantea Randall en este argumento, es que las mujeres se dejan llevar sólo por sus pasiones amorosas y sexuales. Al defenderse de este argumento, Claire cae en una trampa frente a los otros militares ingleses... Si no es un motivo pasional el que obliga a una mujer a estar viviendo entre bárbaros ¿qué otro motivo hay? Claire comienza entonces a apoyar el derecho de un pueblo a defenderse de

la ocupación. Y al esgrimir un argumento político, se convierte en una traidora a su patria y a su rey.

Otro elemento de inversión en la dicotomía de los géneros es que la protagonista es un personaje con una sexualidad muy activa. Aunque en la serie este dato no aparece, en el libro ella comenta, por ejemplo, los guapos que son algunos hombres del clan Mackenzie. Hay escenas de sexualidad explícita con su primer marido, y con el segundo se convierte en la "maestra" sexual. En la noche de bodas, es ella quien le pide al joven que se desnude, y la cámara, que suele representar el punto de vista masculino, en este caso, se convierte en la mirada de Claire. Ella es mayor que él (27 y 23 años), él es virgen y ella no... pero lo mejor que es que a él no le importa: "Uno de los dos debe saber qué hacer" (capítulo 6, 55'). Al día siguiente de la boda, ella es la experta que contesta a las preguntas que su nuevo marido hace sobre el placer sexual de las mujeres. Él es además el que se mantiene fiel a la esposa pese a ser tentado por otra joven, y en las escenas de sexo explícito, ella mantiene un papel completamente activo, y no es sólo el objeto en el que la cámara se detiene.

En el desarrollo de la serie el capítulo 7, dedicado a contar la boda entre Claire y Jamie. La boda en sí suele ser el acontecimiento final y deseado del género romántico. En este caso, se plantea la inversión total de los roles de mujeres y hombres en este tipo de eventos. En primer lugar, los protagonistas se casan, no por amor, sino por obligación, como solución para que Claire no sea detenida por los ingleses. La boda es en realidad un principio, y no un final de una historia de amor. Su preparación es precipitada y recae sobre el novio y los varones de la familia. Además, lo ocurrido en la preparación de la boda no lo vemos de forma directa, sino que es narrado la noche de bodas por Jamie a su esposa. Cómo encargan el anillo a un herrero, cómo consiguen encontrar a un sacerdote que acceda a casarles, cómo consiguen un traje para la novia, todos estos detalles son contados por el novio. ¿Dónde estaba la novia durante todo ese tiempo? Se emborracha todo el día para anestesiar la ambigua sensación de ser una bigama. Los dos anillos entrando y saliendo de los dedos de la protagonista durante este capítulo, simbolizan el sentimiento contradictorio al que la novia tiene que enfrentarse en este matrimonio.

En la serie se plantea también la cuestión del poder en el matrimonio. Uno de los in-

dicios de "barbarie" que se nos ofrece a los espectadores es la costumbre de que los hombres contaran con la posibilidad e incluso, en este caso, con la obligación de golpear a sus mujeres desobedientes. Este tema es especialmente tratado en el capítulo 9, el único de la serie en el que la voz en off que intervine en la narración, no es la de Claire, sino la de Jamie. En el reciente matrimonio, hay un gran conflicto: Claire se queda sola en el bosque y va en busca del círculo de piedras mágicas, es apresada por los soldados ingleses y cae en manos de Randall. Jamie y el resto de los hombres tienen que hacer una maniobra muy arriesgada para rescatarla. Ella ha puesto a todos en peligro, y su marido debe reprenderla de forma pública por su desobediencia. Pero la mujer del siglo XX se revela: "No tengo que hacer lo que me ordenes", dice Claire (16'), dejando claro a su marido que no es de su propiedad, y le insulta verbalmente. Jaime acaba azotándola por obligación respecto al clan masculino. Este hecho genera un gran conflicto entre ellos, y sólo cuando promete a Claire que nunca más pondrá por delante las normas matrimoniales del clan, ella le acepta de nuevo.

3.3. El recurso a la violencia y las construcciones de género

Como comentábamos al inicio de este análisis, el eje de oposición fundamental respecto al género está atravesada por la oposición entre pensamiento de género en la actualidad, y pensamiento de género pre-ilustrado. Como espectadores, la serie hace que nos "sintamos bien" porque en nuestra era hemos incorporado y asimilado los temas feministas en la agenda social y política por lo que el acoso sexual a las mujeres y el uso de la violencia como parte del acercamiento sexual parecen cosas del pasado. Claire se ve constantemente acosada por los hombres, al margen de la condición social que tengan. El temor a la violación es un elemento de control de la movilidad femenina en el espacio social. Las mujeres que vagan solas han sido un elemento constante en la literatura, y encarnan un peligro para la vida masculina: la posibilidad de despertar la violencia entre los hombres que quieren conseguir las. La figura bíblica de Dina es muy significativa en este sentido ya que saliendo a caminar sola, provoca la discordia entre los clanes. Las mujeres deben estar guardadas para no provocar el deseo sexual de los varones, sobre todo si éstos beben en cualquier celebración. Dougal se sobrepasa con Claire durante una fiesta; dos hombres intentan violarla de nuevo en el capítulo

8, y el primer encuentro que tiene Claire con un ser humano del siglo XVIII es con Randall que intenta abusar sexualmente de ella (capítulo 1). En el mundo antiguo sobrevuela la idea de que es lícito violar a las mujeres en ciertas ocasiones, en casos de guerra o "descuido" femenino. En el capítulo 2 Claire pregunta a su interlocutor: "¿Existe alguna buena razón para la violación?" (22'). Esta relación entre modernidad y pre-modernidad acentúa la sensación de tranquilidad de estar viviendo en nuestro presente, dando a entender que el uso de la violencia sexual para controlar a las mujeres ha desaparecido en el espacio público contemporáneo.

Otra cuestión muy significativa es la representación de la violencia en general obviamente relacionada con la construcción de las categorías de género. Sólo los hombres la provocan, pero son también los que más la sufren. De vez en cuando vemos en el recuerdo de Claire los cuerpos destrozados de los soldados pero, sobre todo, tenemos ante nuestros ojos las consecuencias de un mundo pre-ilustrado que marca a los individuos con penas corporales. Jaime es el ejemplo palpable: azotado sin piedad por Randall, sus cicatrices son exhibidas por el propio clan para obtener recursos para la guerra. Conforme avanza la serie, aumentan las escenas de violencia y tortura. El objeto máximo de esa violencia es precisamente el cuerpo de Jamie, que encarna una nueva forma de heroicidad masculina, porque su reconocimiento no llega sólo por como lucha, sino por cómo resiste el sufrimiento.

Hay una crítica soterrada al uso de la violencia por parte de Claire. En un momento dado, es instruida por los hombres en el uso del cuchillo (capítulo 8, 24'), arte que aprende con prevención, y que usará hábilmente para defenderse de un ataque sexual. En el capítulo 3, hay una secuencia de caza en la que Claire comenta la barbarie de esa práctica: "tantos hombres armados" para matar a un animal. Ella sola se mueve en un entorno totalmente masculinizado, en el que, de nuevo, se dibujan las diferencias de género. Uno de los cazadores resulta mal herido por un jabalí y no es posible salvarle la vida. Cuando está a punto de morir, le pregunta a Dougal si se ha acostado con su hermana... Claire, en cambio, en el momento de la agonía final, le dice: "Háblame de tu hogar", reintroduciendo así en el discurso el papel femenino de cuidadoras que tienen las mujeres. Al finalizar este capítulo, ella reflexiona sobre el comportamiento violento de los hombres, diciéndoles que se "están com-

portando como niños”, cuando un juego de pelota entre los hombres se convierte en la escenificación de la confrontación (capítulo 6, 8’) entre Jamie y su tío Dougal.

Otro elemento dramático muy significativo de la obra es que a pesar de que el acoso sexual lo sufre sobre todo Claire, el que resulta violado por Randall es Jamie. Durante toda la obra, la cámara recorre sobre todo su cuerpo, o bien para erotizarlo o para mostrar los desgarros que el salvajismo más terrible producen en él. En los últimos capítulos asistimos a escenas de crueldad infinita. Randall tortura a Jamie no sólo corporal, sino psicológicamente hasta destrozarlo. Es un cuerpo guerrero y sacrificial, que cobra valor en la medida en que resiste el sufrimiento corporal. La variación del modelo de heroicidad femenina tiene así un correlato en la variación del modelo de heroicidad masculina (Aran-Ramspott, 2014) sobre todo en lo que tiene que ver con las tramas amorosas, y que ha sido objeto de la crítica especializada en los últimos años (Foka, 2015; Araüna y Tortajada, 2010; Araüna, 2012), en trabajos que señalan cómo la transformación de estos modelos repercute incluso en la configuración física de los modelos.

4. CONCLUSIONES

La serie *Outlander* ha resultado un terreno especialmente fructífero para el análisis de género por el modo en el que su recepción y su posición fronteriza como texto señala los límites de ciertas lecturas del análisis feminista de la cultura popular:

Primero, *Outlander* nos ha resultado interesante por el modo en el que la narrativa nos ha retado metodológicamente a la hora de buscar la definición de la identidad fémina de su protagonista, Claire, que la prensa generalista se ha apresurado a calificar como “feminista”. Para este estudio ha quedado claro que si planteamos el análisis mediático como la búsqueda de la diferencia sexual dibujada en la serie *Outlander*, para después reconstruir a qué tipo de feminismo alude estamos procediendo “a la inversa” de cómo solemos utilizar la teorías para explicar la realidad. Para nosotros el problema de este procedimiento, que vemos ejemplificado en *Outlander*, es convertir en general un caso que sólo puede estar limitado a lo particular, y funcionar como una excepcionalidad.

Segundo, nos ha resultado especialmente fructífero analizar la figura de Claire relacionándola con la categoría tradicional de heroína sufriente pero situándola en su

contexto mediático para ver el modo en que este personaje divergía de sus predecesoras más recientes, las heroínas violentas de los noventa o las heroínas postfeministas. Su adscripción bastarda al género de aventuras históricas y al romance nos ha permitido señalar qué aspectos de Claire podemos asumir como “liberadores” y qué aspectos podemos relacionar como “reaccionarios” señalando a este texto como básicamente contradictorio. Una narrativa donde conceptos entre prefeminismo, feminismo y postfeminismo colapsan concordando así con muchas experiencias cotidianas de sus espectadoras.

El tercer elemento que creemos que es destacable de nuestro análisis es la interesante temporalidad tanto del relato como de su producción y de su recepción. Recopilando la compleja trama y urdimbre de ese cruce de caminos temporales debemos señalar que el libro se publicó en 1991 en plena reacción al feminismo por parte de la derecha política y mediática pero la serie se estrenó tras un fuerte periodo de crisis económica y social global (2014) donde la revitalización de los discursos sociales habían puesto al feminismo en primera plana. Del mismo modo su protagonista, una enfermera de la Segunda Guerra Mundial que no muestra rasgos feministas explícitos, decide reivindicar su autonomía en un periodo de “feminismo cero”, el S.XVIII escocés. Junto a ello debemos considerar la profunda nostalgia postfeminista por periodos anteriores al feminismo así como la nostalgia genérica por la novela de romance con sus portadas de ingleses y escoceses con faldas al viento que complican aún más las lecturas binaristas y maniqueas entre “heroína feminista” y “heroína postfeminista”.

Finalmente *Outlander* nos ha parecido un terreno privilegiado donde analizar la erosión que el debate entre feminismo y postfeminismo lleva produciendo desde hace décadas a los estudios mediáticos feministas. Si bien consideramos que ese eje ha sido muy útil a la hora de analizar los productos culturales dedicados a un público femenino desde la década de 1980, en la actualidad y con los profundos cambios culturales producidos por la crisis económica, entre ellos, la reconciliación con el feminismo popular que hemos señalado, parece ser más un elemento restrictivo del análisis que uno que lo amplíe. Desconocemos si la Claire de *Outlander* será una buena heroína para un mundo sumido en la administración Trump, si será capaz o si acaso querrá representar la épica del feminismo en estos momentos o si servi-

rá como herramienta de empoderamiento personal pero concordamos con Catharine Lumby que para afrontar estos tiempos difíciles el análisis mediático debe redoblar su capacidad no tanto de definir y promulgar como de escuchar:

Feminist media studies, at its best, requires us to pay close attention to the cultural, spatial, and temporal location of the texts and audiences we study. It is not a matter of bringing a given set of feminist concerns or theoretical constructs to an object of study. It is about being open to having those concerns or constructs *changed* by what we encounter. When we listen actively to what others are saying, we may learn to hear more clearly how we sound when we speak to them. (2014: 608)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAN-RAMSPOTT, S. (2014). "New fictional constructions of masculinity in love relationships: A case study of the Catalan TV series *Porca Misèria*". *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* 6 (3): 75-94.
- ARAÚNA, N. (2012). "Feminity and individualism in the TV series *Infidels*: Gender identities and representation of sexual and affective relationships in the post-romantic paradigm". *Comunicació: Revista de recerca i d'anàlisi (Societat catalana de comunicació)* 30 (1): 143-168.
- ARAÚNA, N. TORTAJADA, I. y A. CAPDEVILA. (2013). "So cruel... yet so cool: Teenager readings of love and attraction on *Sin tetas no hay paraíso*". *Catalan Journal of Communications & Cultural Studies* 5 (1): 35-50.
- BEDNAREK, M. (2015). "'Wiked' women in contemporary pop culture: 'bad' language and gender in *Weeds*, *Nurse Jackie*, and *Saving Grace*". *Text & Talk* 35 (4): 431-451.
- BERNARDEZ, A. (2012). "Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*". *Anàlisi* 47: 91-112.
- BROWNE, V. (2014). *Feminism, Time, and Nonlinear History*. NY: Palgrave Macmillan.
- BRUNSDON, C. (1997). *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*. Londres: Routledge.
- DE MARCO, M. (2016). "The 'engendering' approach in audiovisual translation". *Target* 28 (2): 314-325.
- DOANE, M.A. (1987). *The Desire to Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- DOANE, J. y D. HODGES (2013). *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism*. Londres: Routledge, Kindle edition.
- DOW, B. J. (1996). *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Women's Movement since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- FALUDI, S. (1991). *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama.
- FOKA, A. (2015). "Redefining Gender in *Sword and Sandal: The New Action Heroine in Spartacus (2010-13)*". *Journal of Popular Film and Television* 43: 39-49.
- FRIEDAN, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- GABALDON, D. (1999). *The Outlandish Companion: In which much is revealed regarding Claire and Jamie Fraser, their lives and times, antecedents, adventures, companions, and progeny, with learned commentary (and many footnotes) by their humble creator*. Random House Publishing Group.
- GILL, R. (2007a). *Gender and the Media*. Cambridge: Polity.
- GILL, R. (2007b). "Postfeminist media culture: elements of a sensibility". *European Journal of Cultural Studies* 10 (2): 147-166.
- HASKELL, M. (1974). *From Revenge to Rape*. Chicago: University of Chicago Press.
- HEINECKEN, D. (2003). *The Warrior Women of Television: A Feminist Cultural Analysis of the New Female Body in Popular Media*. Nueva York: Peter Lang.
- HILL, L. C. (2012). *Television's adaptable women: postfeminist nostalgia and Hollywood film*. Tesis de la Southern Cross University. <http://epubs.scu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1318&context=theses> (Último Acceso: 09 Ene. 2017).
- HOLLADAY H. W. (2016). "How far we've come? Nostalgia and post-feminism in *Mad Men*". *Participations. Journal of Audience and Reception Studies* 13 (2): 34-55.
- HORBURY, A. (2014). "Post-feminist impasses in popular heroine television". *Journal of Media & Cultural Studies* 28 (2): 213- 225.
- INNES, S. A. (1998). *Tough Girls. Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- KENNEDY, V. (2016). "The way we were: Nostalgia, Romance and Anti-feminism". En *Outlander's Sassenachs: Essays on Gender, Race, Orientation and the Other in The Novels and Television Serie*, FRANKEL, V.E. (ed.). McFarland & Company, Kindle edition.
- LEACH, D. (2016). "Outlander from book to screen: Power in gender and orientation".

- En *Adoring Outlander: Essays on Fandom, Genre and the Female Audience*, FRANKEL, V.E. McFarland & Company, Kindle edition.
- LUMBY, C. (2014). "Post-postfeminism". En *The Routledge Companion to Media and Gender*, CARTER, C., STEINER, L. y L. MCLAUGHLIN (eds.), 600-609. Nueva York: Routledge.
- MCCABE, J. y K. AKASS. (2006). "Feminist Television Criticism: Notes and Queries". *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 1/1: 108-120.
- MCCABE, J. (2004). *Feminist Film Studies*. Wall Flower: Short Cuts.
- MCROBBIE, A. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture, and Social Change*. Los Angeles: Sage.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- MODLESKI, T. (2008). *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*. Nueva York: Routledge.
- O'REILLY, J. D. (2011). *Bewitched Again: Supernaturally Powerful Women on Television, 1996- 2011*. North Carolina: McFarland & Company, Inc.
- PAGNONI, F.G. y L. LANDO. (2016). "History repeating all over again (Now, against you)". En *Outlander's Sassenachs: Essays on Gender, Race, Orientation and the Other in The Novels and Television Serie*, V.E. FRANKEL (ed.). McFarland & Company, Kindle edition.
- SAU, V. (2001). *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria.
- SPIGEL, L (2013), "Postfeminist nostalgia for a prefeminist future". *Screen* 54 (2): 270-278.
- TUKACHINSKY, R. H. (2008). "Feminism and Postfeminist Readings of Romantic Narratives. Heterosexual romantic experiences versus *Sex and the City*", *Feminist Media Studies* 8 (2): 181-196.
- VON REDECKER, E. (2015). "Review. Feminism, Time, and Nonlinear History". *Hypatia Reviews Online / Hypatia, A Journal of Feminist Philosophy* <http://hypatiaphilosophy.org/HRO/reviews/content/231> (Último Acceso: 09 Ene 2017).

Contact: <asbernar@ucm.es>

Title: Beyond the postfeminist heroine?
Outlander (2014) and popular culture